

Les oiseaux cessèrent de crier
pour écouter la pluie battre le sol

Pour violon, clarinette et piano

Quentin Lauvray

Schulich School of Music

Mcgill University

Volume I (Analyse)

Août 2021

Thèse soumise à l'université McGill pour la validation d'un diplôme de master
en composition musicale

Sous la direction du Professeur Philippe Leroux

© Quentin Lauvray 2021

Résumé

Cette pièce d'une durée de 36 minutes est une analyse rétroactive et cathartique du processus de deuil au travers duquel je suis passé lors de la mort de mon grand-père. C'est une étape importante et formatrice dans l'évolution psychologique de l'individu. Dans ce processus de deuil j'ai identifié cinq étapes personnelles. Chacune correspond à un matériau musical possédant une identité propre liée à sa couleur harmonique, sa répartition dans l'espace des fréquences, son comportement, ainsi que son évolution dans le temps. La pièce est composée de cinq grandes parties, chacune étant l'extension sur plusieurs minutes d'un des matériaux. De plus, comme dans un système de poupées russes, chaque partie contient les autres. Celles-ci s'intègrent avec mimétisme à la partie qui les englobe, à la fois dans leur comportement, dans leur couleur harmonique, et leur évolution dans le temps. Ces cinq grandes sections sont séparées par des interludes qui forment une sorte de seconde pièce en incrustation. Ils se distinguent des parties principales par une simple relation contrastante de plein-vide. La pièce est traversée par un grand processus d'intégration qui est l'illustration de la résolution du deuil.

Abstract

This 36-minute piece is a retroactive and cathartic analysis of my grieving process. It is an important and formative step in the psychological evolution of the individual. Everyone can relate to it, independently from their social or cultural environment ; some animals undergo it. In this grief process, I identified five personal steps. Each one corresponds to a musical material which has its own identity linked to its harmonic color, its distribution in the frequency space, its behavior, as well as its evolution in time. The piece is composed of five large parts. Each one is an extension of several minutes of one of the materials. Moreover, as a set of Matryoshka dolls, each part contains the others. They are integrated into the part that includes them through mimesis, at the same time by their behavior, by their harmonic colors and their evolution in time. Those five large sections are separated by interludes which form a kind of secondary interwoven piece. They differentiate themselves from the main parts through a simple full-empty contrasting relationship. A large integration process goes through the piece as an illustration of the resolution of the grief.

Remerciements

J'aimerais remercier de tout mon cœur les personnes qui m'ont soutenu, aidé et nourri dans mon parcours.

Tout d'abord mon maître de recherche, professeur et guide Philippe Leroux qui m'a accueilli et nourri d'exactly ce dont j'avais besoin à chaque étape de mon parcours, avec une très grande exigence, tendresse, et un amour profond de la musique. Il m'a appris à être un meilleur compositeur, mais aussi un meilleur musicien, auditeur, enseignant, et une personne plus humble et plus patiente. Je lui suis infiniment redevable, et j'espère porter des fruits dignes de son enseignement.

À mon ancien professeur Bertrand Dubedout qui a su faire germer en moi ma passion pour la musique contemporaine, un grand respect pour la tradition. Il a su me rappeler d'accueillir la musique comme un enfant, mais de la faire avec un artisanat d'une grande minutie.

À mes collègues notamment Jonas Régnier, Pedram Diba, et Henri Colombat, qui m'ont aidé à formuler, approfondir, et à remettre en question mes opinions et idées musicales. Leurs retours et leurs idées ont sans cesse élargi mon imagination musicale et j'espère sincèrement avoir pu faire de même pour eux.

À mes très chers amis Antonio Seccareccia, Heather Weinreb, Paul Çelebi et Charles-Eric Fontaine, qui m'ont fait grandir et mûrir dans tous les aspects de ma vie. Ils m'ont apporté la Lumière, et ont été les témoins intimes des transformations dont cette pièce est le témoignage. Leur influence et mon amour pour eux dépassent de loin la portée de mes mots.

Table des matières

Chapitre I : Genèse et conception du projet.....	6
1.1 Introduction	6
1.2 Le deuil et son processus.....	6
1.3 Analyse des différentes étapes du deuil.....	7
Chapitre II : Les matériaux	9
2.1 Extraction des matériaux des étapes du deuil.....	9
2.2 Les harmonies mères	12
Chapitre III : La forme	14
3.1 La forme comme extension des matériaux.....	14
3.2 Analyse des relations entre les matériaux	14
3.3 Conséquence des relations entre les matériaux sur la forme.....	15
3.4 La forme en poupées russes.....	16
3.5 Les calques formels	18
3.6 Les deux brins	19
3.7 L'évolution de l'organisation harmonique	21
Chapitre IV : Analyse de chaque mouvement	23
4.1 Analyse de <i>Un cri</i>	23
4.2 Analyse de <i>Un paysage</i>	25
4.3 Analyse de <i>Les oiseaux</i>	28
4.3.1 mesures 234 à 258.....	30
4.3.2 mesures 260 à 281.....	31
4.3.3 mesures 283 à 310.....	31
4.3.4 mesures 312 à 331.....	31
4.3.5 mesures 333 à la fin du mouvement	32
4.4 Analyse de <i>La pluie</i>	32
4.4.1 mesures 376 à 397.....	34
4.4.2 mesures 399 à 428.....	34
4.4.3 mesures 432 à 446.....	34
4.4.4 mesures 456 à la fin du mouvement	34
4.5 Analyse de <i>Silences d'[...]</i>	36
4.5.1 mesures 504 à 624.....	36
4.5.2 mesures 630 à 664.....	38
4.5.3 mesures 668 à la fin de la pièce	39
Conclusion	42
Bibliographie.....	44

1.1 Introduction

Cette œuvre, d'une durée d'environ 36 minutes, est le fruit d'une longue réflexion sur les possibles connections que les différents niveaux d'organisation d'une pièce peuvent entretenir. J'ai cherché à rendre semblable, sinon identique, l'organisation des matériaux à celle des phrases musicales, des différents mouvements, ainsi qu'à la forme globale de la pièce. Néanmoins, peu après avoir décidé de ma collaboration avec le Trio Émerillon pour ce projet, mon grand-père est mort. Cela a grandement chamboulé mes plans. J'ai dû intégrer cette soudaine épreuve dans ma pièce, afin d'en faire une catharsis et de formuler de manière intelligible ce qui a été pour moi une nouvelle étape de vie. Les matériaux – et donc les différents mouvements et la forme puisque ceux-ci sont reliés – sont construits comme illustrations des différents moments de ce deuil.

Nous verrons dans un premier temps les successives étapes caractéristiques du phénomène de deuil, puis nous analyserons les différents matériaux en fonction de celles-ci. Ensuite, nous présenterons comment j'ai extrait la forme globale de la pièce à partir des matériaux. Nous concluons par l'analyse approfondie de chaque mouvement dans l'ordre chronologique.

1.2 Le deuil et son processus

Le deuil est un cheminement important et formateur dans l'évolution psychologique de l'individu. En effet, à sa suite, la perception de soi et de son identité peuvent s'en retrouver transformées¹. C'est aussi un processus auquel chacun, peu importe l'environnement social ou culturel, peut s'identifier²; même certains animaux en souffrent³. Darwin (1872) décrit l'impact de la perte d'un partenaire chez le singe : contorsion du visage (sanglots), et oscillation entre agression et désintérêt social. Selon Archer (1999), le deuil est caractérisé par deux processus opposés : le premier étant un état actif de recherche, d'anxiété et de

¹ Archer, John. *The Nature of Grief: The Evolution and Psychology of Reactions to Loss*. London ; Routledge, 1999

² Rosenblatt, P.C. (1993). *Cross-cultural variation in the experience, expression, and understanding of grief*. Taylor & Francis, 1993

³ Darwin, C. & Ekman, P. (1872). *The expression of emotions in man and animals*. Oxford Univeristy Press, 1998

colère, alors que le second est un état passif, dépressif. Les observations de Bowlby (1980)⁴ montrent quatre étapes successives qui sont :

- engourdissement, interrompue par de courts moments de colère et/ou de détresse
- recherche du défunt, accompagnée d’anxiété et parfois de colères
- dépression, de désorganisation et d’apathie
- réorganisation et de guérison

Néanmoins, ces phases sont d’avantage des grappes de réponses auxquelles nous pouvons nous attendre dans les différentes étapes du deuil. Loin d’être étanches entre elles, ces étapes sont fluides, remplies de retours en arrière et de superpositions. Car, comme l’écrit C.S. Lewis, « dans le deuil, rien ne reste immobile. L’individu émerge sans cesse d’une phase, mais celle-ci ne cesse de se répéter. Encore et encore. Tournerai-je en rond, ou oserai-je espérer que je suis dans une spirale ? »⁵. Cette conception non-linéaire du deuil a beaucoup influencé la conception de la forme de la pièce ; ce que nous élaborerons plus tard (cf 3.4).

1.3 Analyse des différentes étapes du deuil

C’est avant tout sur l’analyse de mon propre processus de deuil que j’ai construit la pièce. Bien que celui-ci ait globalement suivi la proposition de Bowlby présentée ci-dessus, elle diverge cependant en quelques points. En voici les étapes :

- 1) détresse et colère, caractérisées par des ressassements et des tentatives vaines de formulation du concept de mort.
- 2) errance dans laquelle je faisais l’expérience de sentiments contradictoires, notamment une recherche de contacts sociaux mais aussi de solitude, une envie et une incapacité à composer.
- 3) début de l’introspection, de la formulation de l’expérience par le langage, et de sa communication avec autrui.

⁴ Cité dans Archer (1999)

⁵ ‘For in grief nothing “stays put”. One keeps on emerging from a phase, but it always recurs. Round and round. Everything repeats. Am I going in circles, or dare I hope I am on a spiral?’ Lewis, C.S. *A Grief Observed*. London: Faber and Faber, 1961

- 4) La quatrième phase fut similaire à celle décrite en troisième par Bowlby : phase dépressive, de désorganisation et d'apathie, mais dans laquelle naissait une faim profonde pour la vie.
- 5) phase de guérison, de résilience et d'acceptation de la vie dans toutes ses dimensions et avec toute sa richesse.

Chapitre II : Les matériaux

2.1 Extraction des matériaux des étapes du deuil

Des cinq étapes présentées ci-dessus, j'ai déduit cinq matériaux musicaux auxquels j'ai essayé de donner une *nature* aussi singulière que possible. Selon Saint Thomas d'Aquin⁶, la *nature* d'un objet est définie comme la combinaison de son *essence*, c'est-à-dire « ce par quoi une chose est ce qu'elle et se distingue de toute autre », et de son *mouvement* (ou *devenir*), c'est-à-dire ce vers quoi l'objet tend. En termes musicaux, il s'agit premièrement d'attribuer à ces cinq matériaux des caractéristiques musicales spécifiques (harmonie, texture, occupation de l'espace des fréquences, etc.) qui leur donnent une identité propre ; deuxièmement, de déterminer l'état final vers lequel chaque matériau tend. Par la suite, celui-ci va aussi tenter de capturer la réalité des étapes du deuil dans son organisation séquentielle, dans ses durées et ses changements (cf. Chapitre III). Les cinq matériaux sont les suivant :

- 1) *Un cri* : matériau obsessif, répétitif, qui insiste sur une note pôle. La tessiture est concentrée dans le médium. Il est caractérisé par des canons dont les éléments de la phrase initiale se décalent eux-mêmes à chaque temps. L'accumulation canonique converge vers une égalisation



Figure 1 : l'accumulation canonique de "Un cri" (analyse de la partie de piano des mesures 68 à 72)

⁶ Dans la continuité d'Aristote. D'Aquin, Thomas. *Introduction à la Somme Théologique* par Marie-Joseph Nicolas dans *Somme Théologique* Tome 1. 4 vols. Vol. 1, Paris: Éditions du Cerf (2000) 1273.

du rythme de surface. Il correspond au ressassement et à l'obstination de la première phase du deuil.

- 2) *Un paysage* : double attaque suivie d'une résonance composée. L'espace des fréquences est plein et également réparti. Ce matériau se répète en se fragmentant progressivement pour devenir un arpège continue qui ralentit. Il symbolise les états contradictoires de la seconde phase du deuil par une oscillation entre élans d'activité et arrêts.



Figure 2 : double attaque de "Un paysage" et sa fragmentation progressive

(réduction des mesures 134, 137, 146-148 et 187)

- 3) *Les oiseaux* : matériau composé de motifs (ou figures) courts et rapides, sans direction, séparés par de brefs silences ou résonances. Ces figures peuvent s'arrêter à tout moment ou continuer indéfiniment. Elles tournent autour d'une note pôle, mais sans que celle-ci soit ostensiblement répétée comme dans le premier matériau. Les résonances qui entourent ces motifs sont souvent mises en vibration par des trilles, des tremolos, ou des battements dus à plusieurs fréquences très proches. L'espace fréquentiel est concentré dans l'aigu.

Figure 3 : figures courtes et sans direction de "Les oiseaux", ici tournant autour du ré#6

(mesures 235 à 237 ; la clarinette joue un fa bas, sonnait ré# bas, mettant les ré# du piano en vibration)

- 4) *La pluie* : nuage de points qui se dilate et se concentre successivement – dans le temps et l’espace des fréquences – tout en se dirigeant globalement vers le grave et en ralentissant. La tessiture évolue de l’aigu vers le grave, et son devenir est de sans cesse se prolonger en continuant sa chute. Ce matériau symbolise l’errance qui, inconsciemment, se précipite vers la résolution du deuil (résilience).

Figure 4 : exemple de concentrations et dilatations rythmiques de “La pluie” lentement se dirigeant vers le grave (mesures 381 à 385)

- 5) *Silences...* : matériau à part, composé de trois éléments successifs séparés par de courts silences : accumulation, impact, puis éclat souvent combiné avec une fragmentation. C’est le seul matériau de l’œuvre qui inclut du silence. L’espace des fréquences évolue vers l’aigu, et le matériau est simplement exposé ou se répète. Ainsi, même si sa structure interne possède une direction très claire, il génère parfois une certaine cyclicité. Il est lié aux matériaux précédents : la phase d’accumulation avec les textures canoniques de *Un cri*, l’impact avec les doubles attaques de *Un paysage*, et l’éclat-fragmentation avec les figures de *Les oiseaux* et les textures pointillistes de *La pluie*. En cela, il symbolise la résilience. En effet, Even Eliot (1932)⁷ définit la résolution du deuil (ou résilience) par « l’intégration des souvenirs que l’individu a

⁷ Cité par Archer (1999)

du défunt dans sa vie présente ». Ils « n’apportent plus de douleur émotionnelle, et un changement d’identité se produit pour s’accomoder à la nouvelle réalité »⁸.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), and Piano (Pno.). The score covers measures 12 to 15. Above the Violin staff, there are annotations: '12' with an arrow pointing to 'AST', 'MSP' with an arrow pointing to measure 13, and '15' with an arrow pointing to 'AST'. The Violin part has dynamic markings *fp*, *ff*, and *fpp*. The Clarinet part has dynamic markings *pp*, *ff*, *ff*, and *mp*. The Piano part has dynamic markings *ff*, *mf*, and *fff*. There are also performance instructions: 'S.F.' above the Clarinet staff in measures 13 and 14, and '15^a' above the Piano staff in measure 15. The Piano part includes a 15th measure with a forte dynamic marking.

Figure 5 : les trois éléments de “Silences” (mesures 12 à 15)

Nous verrons dans le troisième chapitre comment ces caractéristiques sont étendues aux différents mouvements de l’œuvre (cf. 3.1).

2.2 Les harmonies mères

J’ai appelé *harmonies mères* les cinq accords dont l’intégralité de la pièce découle. Tout comme les matériaux, ils participent à l’organisation locale et globale de la pièce. Chacun d’eux est associé à un matériau spécifique ainsi qu’à un des mouvements de la pièce. Ces harmonies mères ont des identités propres, définies par une occupation de l’espace des fréquences, une configuration spectrale⁹, et des structures intervalliques spécifiques. Elles ont été générées intuitivement à l’oreille, en suivant quelques règles que je m’étais imposées :

- le sol 4 est présent dans toutes les harmonies, à l’exception de la dernière dans laquelle il se retrouve transposé deux octaves plus grave. La présence de ce sol est liée à un jeu de mot sur le terme “sol”

⁸ Archer (1999)

⁹ Terme de Stéphane Roy (2003) pour définir l’approche analytique de Robert Cogan (1984), qui consiste à analyser la distribution de l’énergie spectrale de l’élément musical. Cogan définit un ensemble d’oppositions binaires telles que *centré/extrême* ou *étroit/large*, que je paraphrase assez librement dans cette thèse.

contenu dans le titre de la pièce qui affirme que *la pluie bat le sol*. Cette note se retrouve déplacée dans le dernier mouvement. Cela représente la transformation vécue par l'individu qui traverse le processus de deuil que la pièce illustre.

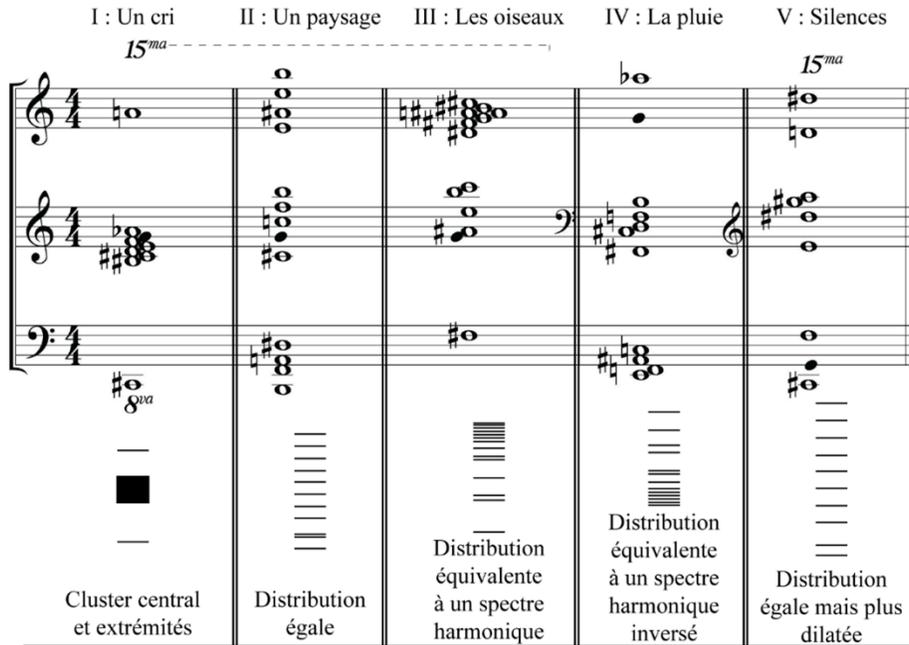


Figure 6 : harmonies mères et leur répartition dans l'espace des fréquences

- les lignes composées par les fondamentales virtuelles¹⁰ ainsi que les fréquences centrales¹¹ de chacun des accords forment des profils mélodiques globalement ascendants. Elles participent à un processus d'ascension qui traverse la pièce, comme nous pourrions le voir au chapitre sur les deux brins (cf. 3.6).



Figure 7 : fondamentales virtuelles et fréquences centrales des harmonies mères

et leurs trajectoires en un profil mélodique ascendant

¹⁰ La fondamentale virtuelle d'un accord est la note dont la fréquence correspond au plus petit dénominateur commun de l'ensemble des fréquences constituant l'accord. Les notes de l'accord correspondent alors aux partiels d'un spectre harmonique dont cette note serait la fondamentale. (Fineberg 2000)

¹¹ La fréquence centrale d'un accord est calculée en faisant la moyenne de l'ensemble des fréquences des notes de l'accord. Elle correspond à une sorte de « centre de gravité de l'accord ».

Chapitre III : La forme

3.1 La forme comme extension des matériaux

J'ai la conviction que, comme l'énonce Kandinsky, « la forme est l'expression externe du sens interne de l'objet »¹². En ce sens, la pièce est construite en cinq mouvements, chacun correspondant à un des matériaux (étendu sur plusieurs minutes) présentés précédemment (cf. 2.2). Toutes ses caractéristiques harmoniques et rythmiques, ainsi que ce vers quoi il tend se retrouvent dilatés à l'échelle du mouvement.

3.2 Analyse des relations entre les matériaux

Si les matériaux définissent successivement les différents mouvements, il va de soi que leurs relations participent à l'élaboration de la forme. La figure 8 ci-dessous en présente un résumé :

- les quatre premiers matériaux ont tous des polarité contrastantes¹³. Le cinquième reprend l'ordre rétrograde des polarités des matériaux précédents.
- le contour général de *Un paysage* et de *La pluie* est descendant. Celui de *Un cri* est centrifuge¹⁴, et celui de *Les oiseaux* une alternance sans direction globale. Le dernier matériau est le seul avec un contour clairement ascendant.
- les deux premiers matériaux ont une très forte directionnalité, alors que le troisième n'en a pas. Le quatrième en a une lorsqu'il est contracté sur quelques secondes, mais lorsque celui-ci est étendu sur plusieurs minutes, sa directionnalité n'est perçue que rétroactivement vers la fin du mouvement. Enfin, contrairement à sa fragmentation finale, l'accumulation initiale de silences donne au matériau beaucoup d'élan.

¹² Kandinsky, Vassily (1910). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Gallimard, 1988.

¹³ Inspiré de Smalley (1997) et de Roy (2003), j'ai identifié trois types de polarité :

- tonale : une note agit comme un centre de gravité vers lequel la texture musicale converge. Cela crée une dialectique entre ce qui est stable (le centre de gravité) et instable (toute autre note, avec différents degrés).

- harmonique : identique à la polarité tonale mais le centre de gravité est constitué d'une multitude de notes ou d'une couleur harmonique.

- cyclique : une note agit comme un centre de gravité autour duquel la texture tourne. Il n'y a donc pas de mouvement convergent, mais seulement des éléments hétérogènes dont le centre est le même. Cette polarité n'entraîne pas de dialectique entre le stable et l'instable.

¹⁴ C'est-à-dire que la tessiture générale s'élargie au fil du mouvement.

- les quatre premiers matériaux sont traversés par une diminution progressive du niveau d'activité.

Ainsi, même si nous avons cinq matériaux contrastants, nous avons aussi un découpage binaire en quatre plus un. Cela renforce le symbolisme du cinquième matériau qui représente l'étape de résilience, de guérison.

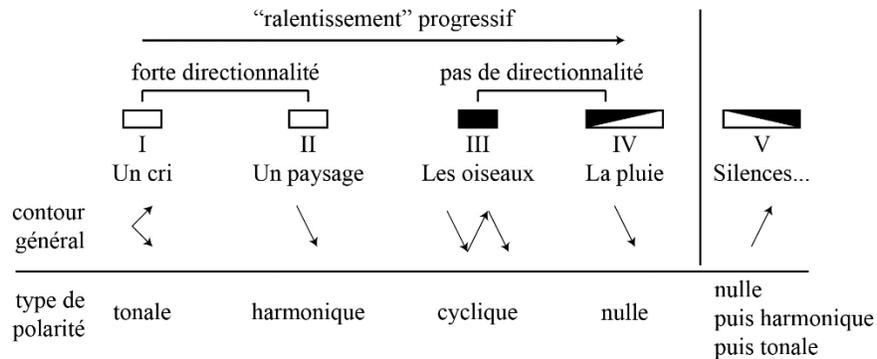


Figure 8 : comparaison des différents matériaux

3.3 Conséquence des relations entre les matériaux sur la forme

Premièrement, le ralentissement progressif de l'activité entre *un cri* et *il pleut* est appuyé à l'échelle de la forme par l'augmentation de la durée respective des mouvements. Dans l'ordre chronologique, ceux-ci durent 3 minutes et 36 secondes ; 5 minutes et 14 secondes ; 6 minutes ; 6 minutes et 30 secondes puis 9 minutes. Mais la sensation de durée (ou temps psychologique) n'est pas nécessairement identique au temps réel¹⁵ ; c'est pourquoi le nombre de segmentations des mouvements diminue au fil de la pièce. Le premier mouvement est divisé en treize sous-parties, alors que le dernier en seulement trois grandes sous-parties, à l'image de la subdivision déjà présente dans le matériau *Silences*. Cela pose néanmoins un problème : l'agrandissement conséquent des sous-parties peut pousser l'auditeur à les subdiviser, surtout lorsque celles-ci font plusieurs minutes. Et inversement, le grand fractionnement du premier mouvement peut engendrer des regroupements des sous-parties en sections plus grandes. En effet, l'auditeur va chercher à

¹⁵ Fraisse Paul & Piaget Jean (1967) *Perception et estimation du temps*. Traité de psychologie expérimentale, IV, Presses Universitaires de France, 1967.

isoler des unités *équilibrées*¹⁶, c'est-à-dire « *ni trop élémentaires, ni trop structurés* »¹⁷. Pour contrecarrer cela, je me suis assuré que chaque partie était suffisamment contrastante, afin que même si l'auditeur subdivise ou regroupe les différentes sous-parties, le taux de changement¹⁸ et la complexité diminue au fil de la pièce, augmentant ainsi la sensation de durée¹⁹.



Figure 9 : durées et subdivisions des différents mouvements représentées de manière proportionnelle

Deuxièmement, à l'exception du dernier, tous les matériaux s'excluent autant que possible, ne laissant place à aucune forme de rappel ou de répétition. Si cela permet une forte individualisation des idées musicales, lorsque celles-ci sont étendues à l'échelle des mouvements, cela crée une très grande herméticité, hétérogénéité et pauvreté du discours musical. J'ai mis en place deux stratégies afin de contrer cela : une organisation en poupées russes et des calques formels.

3.4 La forme en poupées russes

La technique de la forme en poupées russes est une élaboration de la *superformula* de Karlheinz Stockhausen, utilisée dans *Mantra* et son cycle d'opéra *Licht*²⁰. Il a composé une phrase mélodique dont l'intégralité de la pièce découle. À chaque note ou groupe de notes sont associés une durée et un type d'activité (notes répétées, note longue tenue puis une note courte, grupetto, etc.) qui sont ensuite étendus sur la durée de la pièce, devenant les proportions et les textures de chaque partie. Celles-ci réintègrent la mélodie avec toutes ses composantes à différents niveaux.

Je me suis réapproprié cette technique en remplaçant les notes ou groupes de notes par des entités musicales plus complexes qui incluent différentes directions, harmonies, activités, polarités, etc. Chaque

¹⁶ terme de Pierre Schaeffer. Schaeffer, Pierre. *Traité Des Objets Musicaux*. Éditions du Seuil. Paris, 1966.

¹⁷ *idem*, en italique dans le texte.

¹⁸ En anglais "rate of change", c'est-à-dire une combinaison entre la fréquence et la quantité de différence des changements

¹⁹ Bueno J., Firmino E. & Engelman A. (2002). *Influence of generalized complexity of a musical event on subjective time estimation*. *Perceptual and Motor Skills*, 94, 541-547, 2002.

²⁰ Kohl, Jerome. *Into the Middleground: Formula Syntax in Stockhausen's Licht*. *Perspectives of New Music* 28, no. 2 (1990): 262-91.

mouvement est ainsi l'agrandissement du matériau qui lui correspond, mais tous les autres matériaux y sont aussi présents, intégrés d'une manière ou d'une autre. Ils empruntent certaines particularités du mouvement dans lequel ils sont incorporés. De plus, la manière par laquelle les matériaux sont assimilés dans les différents mouvements évolue au fil de la pièce. Il y a une progressive intégration des matériaux les uns dans les autres qui trouve son apogée dans le dernier mouvement. Cela participe ainsi au rôle symboliquement résilient de *Silences*.

Comme décrit précédemment (cf. 1.2), le deuil n'est pas un processus en ligne droite, mais plutôt en spirale. La forme en poupée russe permet une évolution globale de la pièce tout en continuellement reprenant l'intégralité des matériaux, joignant ainsi le mouvement centripète (directionnel vers un point central, la résolution du deuil) et cyclique (répétitif) de la spirale.

La figure 10 illustre la distribution des matériaux dans chaque mouvement :

- 1) développement de *Un cri*. Celui-ci est interrompu par de courtes parenthèses²¹ qui sont l'insertion successive des quatre autres matériaux. Leur intégration à *Un Cri* est ainsi minimale.
- 2) phrases successives qui commencent toutes par *Un paysage*. Le reste de la phrase est composé d'articulations entre les autres matériaux dont les proportions et les hiérarchies changent au cours du mouvement.
- 3) *Les oiseaux* est successivement superposé aux autres matériaux.
- 4) série de fondus enchaînés entre *La pluie* et les autres matériaux.
- 5) fusion successive de *Silences* et des autres matériaux. Le niveau d'intégration est maximal.

²¹ selon l'analyse fonctionnelle de Stefan Roy (2003) : « unité [...] dont le rôle est de rompre provisoirement les progressions sans toutefois proposer de progressions alternatives ».

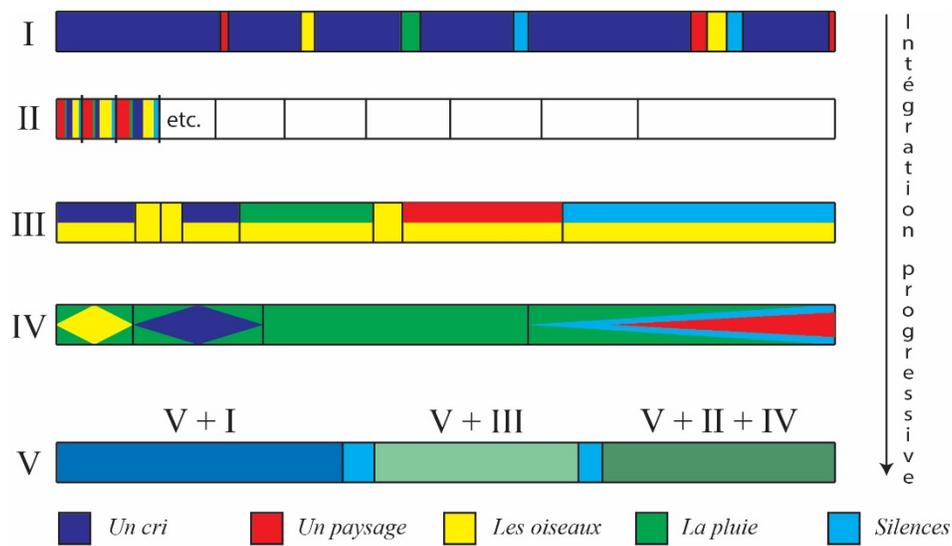


Figure 10 : intégration des différents matériaux dans chaque mouvement

3.5 Les calques formels

La forme en poupées russes permet des rappels au niveau motivique, mais je trouvais important d'intégrer aussi des retours d'un point de vue structurel. Il s'agit de répéter les différents matériaux mais aussi leur organisation séquentielle à l'intérieur de mouvements aux formes contrastantes. Pour parvenir à cela, les événements saillants de chaque mouvement resurgissent dans le mouvement suivant quasiment tels quels, puis dans le mouvement encore après en filigrane, comme effacés. Ils ne sont pas présents dans le mouvement qui suit (cf. figure 11). Ils correspondent essentiellement aux articulations entre les sous-parties. La subdivision des mouvements diminuant au fil de la pièce, le nombre de rappels décline aussi.

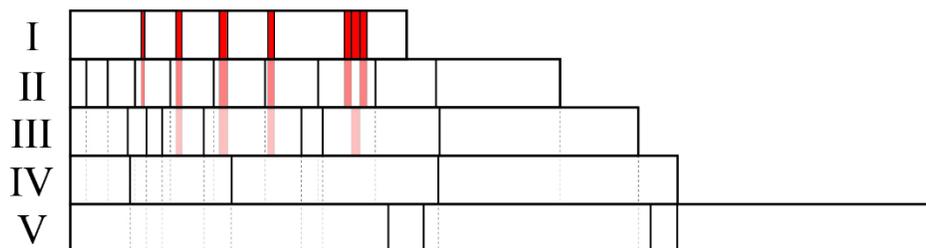


Figure 11 : les calques formels

3.6 Les deux brins

Les cinq mouvements sont séparés par de courts interludes qui sont un brin²² secondaire de l'œuvre. Il s'agit d'une sorte de deuxième pièce qui interrompt le brin principal (les cinq mouvements présentés précédemment). La fin de chaque mouvement est continue avec le début du prochain, mais les interludes suspendent leur enchaînement. Les deux brins s'opposent par une relation contrastante de plein (les cinq mouvements) et de vide (les interludes). En effet, les configurations sonores dans les interludes sont souvent isolées, séparées par des silences et dans les nuances *piano*. Elles sont répétées, rarement transformées, sans réel développement. Inversement, les configurations sonores au sein des cinq mouvements sont toujours articulées, développées et transformées, formant un flot continu d'information. Cette opposition illustre les deux processus opposés qui composent le deuil (cf. 1.2). Les interludes sont caractérisés du point de vue sonore par quelques sons absents des cinq mouvements : sons cannelés²³, bruits de respiration, sons doux avec beaucoup de grain et sons *en delta*²⁴. Le premier interlude forme l'introduction de la pièce. Il est la juxtaposition dans l'ordre chronologique des cinq matériaux, qui sont précédés de sons de respirations et d'un glissando convergent. Si l'on compte les composantes de *Silences* séparément, nous obtenons huit éléments distincts. Ceux-ci sont repris et ont été redistribués de façon aléatoire dans le second interlude. Les prochains interludes correspondent à leur réorganisation progressive jusqu'à l'état initial de l'introduction (cf. figure 12). En outre, un élément globalement ascendant (le plus souvent un glissando) vient progressivement remplacer les matériaux à la fin des interludes.

Contrairement aux cinq mouvements, la durée des interludes diminue au fil de la pièce : 1 minute et 34 secondes, 1 minute et 19 secondes, 1 minute et 6 secondes, puis 50 secondes. Le premier est à part, plus court que celui qui suit (36 secondes, contrariant ainsi le processus global d'accélération des interludes), et est très actif. L'organisation de ce brin secondaire est donc symétriquement opposée au brin

²² Métaphore de la tresse empruntée à Philippe Leroux, dans laquelle la forme est à l'image d'une tresse dont nous pouvons percevoir parfois simultanément, parfois seulement juxtaposés, différents brins s'entremêlant.

²³ Terme de Pierre Schaeffer (1966) pour définir les sons dont la *masse* (le contenu harmonique) est un juste milieu entre la note (ou le degré) et la couleur. Des exemples de sons cannelés sont : gongs, cloches, tôles, etc.

²⁴ Terme de Pierre Schaeffer (1966) pour définir les sons dont le profil dynamique est un *crescendo* suivi d'un *decrescendo* d'une durée similaire.

principal : processus global d'accélération, mouvement d'ascension dans tous les interludes sauf le premier ; contrairement à un processus global de ralentissement, et des profils descendants à l'exception du dernier mouvement.

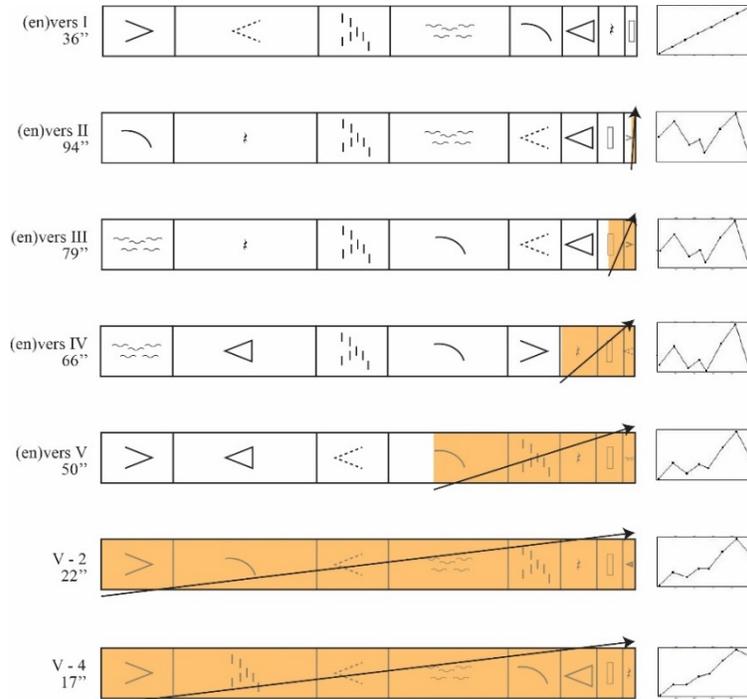


Figure 12 : organisation des matériaux au sein des interludes

Par ailleurs, des fragments des interludes sont progressivement insérés entre les sous-parties qui constituent les cinq différents mouvements. Celles-ci sont d'abord simplement juxtaposées dans *Un cri*, puis de courts silences les séparent dans *Un paysage*. De brefs fragments des interludes sont intercalés entre les sous-parties de *Les oiseaux*. Ils deviennent plus longs dans *La pluie*, et constituent des phrases complètes dans *Silences*. Il y a ainsi une assimilation progressive des interludes dans les cinq mouvements, participant au processus global d'intégration dont l'apothéose est *Silences*.

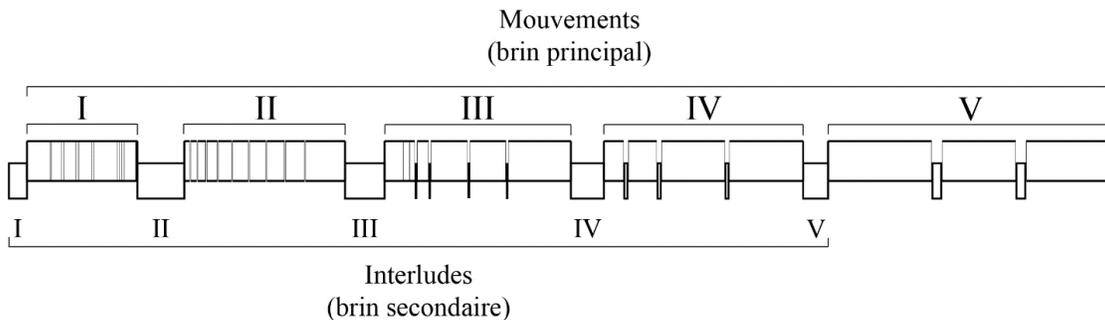


Figure 13 : intercalation des deux brins et leur intégration progressive

3.7 L'évolution de l'organisation harmonique

Similairement aux matériaux au sein de chaque mouvement, l'organisation harmonique évolue au fil de l'œuvre vers une intégration qui trouve sa culmination dans le dernier mouvement.

- 1) premier mouvement : rondo harmonique. Des transformations de l'harmonie mère (cf. figure 6) de *Un cri* (*a* dans la figure 14) sont intercalées avec les quatre autres harmonies mères.
- 2) second mouvement : rondo harmonique avec interpolations²⁵. Des variations de l'harmonie de *Un paysage* (*b* dans la figure 14) est alternée avec des accords issus de l'interpolation progressive entre le sol 4 et l'harmonie de *Les oiseaux* (*c* dans la figure 14).
- 3) troisième mouvement : interpolations irrégulières avec insertions aperiodiques. Différentes déclinaisons de l'accord de *Les oiseaux* sont connectées par des interpolations plus ou moins rapides et continues. Une déclinaison différente de l'accord revient irrégulièrement au cours du mouvement.
- 4) quatrième mouvement : interpolations harmoniques avec soudaines interpolations en insertion. Le mouvement est constitué d'interpolations entre différentes transformations de l'accord de *La pluie* (*d* dans la figure 14) qui sont parfois détournées par une rapide interpolation vers les autres accords mères, avant de revenir au processus d'interpolation principal.
- 5) cinquième mouvement : convergence harmonique. Différentes transformations de l'accord de *Silences* (*e* dans la figure 14), ainsi que les autres accords mères subissent un processus d'interpolation les transformant tous progressivement en une même déclinaison de *Silences*.

La nature exacte des déclinaisons des harmonies sera présentée lors de l'analyse de chaque mouvement individuellement (cf. chapitre IV).

²⁵ Terme utilisé ici dans son sens mathématique : « intercaler des valeurs ou des termes intermédiaires dans une série de valeurs ou de termes connus » (CNRTL, 2012). Dans un cadre musical, il s'agit de recréer les étapes intermédiaires d'une possible transformation continue entre deux éléments de même nature (deux harmonies, deux mélodies, deux phrases rythmiques, deux contours, etc.) (cf. Fineberg, 2000).

I - *Un cri*

rondo harmonique

a **b** **a** **c** **a** **d** **a** **e** **a** **b**

II - *Un paysage*

alternance harmonique avec interpolations

[**b**¹ **g**¹] [**b**² **b**²] [**b**³ **b**³] [**b**⁴ **b**⁴] etc. until c

III - *Les oiseaux*

interpolations harmoniques irrégulières avec insertion apériodique

c² **c**¹ **c**² **c**¹ **c**² **c**³ **c**³ **c**² **c**¹ **c**² **c**² **c**¹ **c**²

IV - *La pluie*

interpolations harmoniques avec soudaines interpolations en insertion

[**d**¹ **b** **d**²] [**d**¹ **a** **d**³] [**d**¹ **c** **d**⁴] [**d**¹ **e** **d**⁵]

V - *Silences*

stabilisation harmonique

[**d**⁵ **e**² **e**³ **e**⁴] **e**¹ [**a** **b** **c** **d** **e**⁵]

Figure 14 : l'organisation harmonique dans chaque mouvement.

Les crochets indiquent les harmonies qui coexistent dans une même phrase.

4.1 Analyse de *Un cri*

Le premier mouvement est constitué de treize phrases alternant le développement de *Un cri* et l'insertion des autres matériaux. Celles-ci sont presque complètement identiques à leur présentation dans l'introduction. Le matériau *Un cri* ayant une très forte polarité, l'insertion d'autres matériaux contraste par une polarité soudainement différente ou absente. De plus, la polarité de *Un cri* évolue au fil du mouvement, d'abord en un mouvement descendant, puis par un mouvement final ascendant à l'image de l'organisation des cinq matériaux.

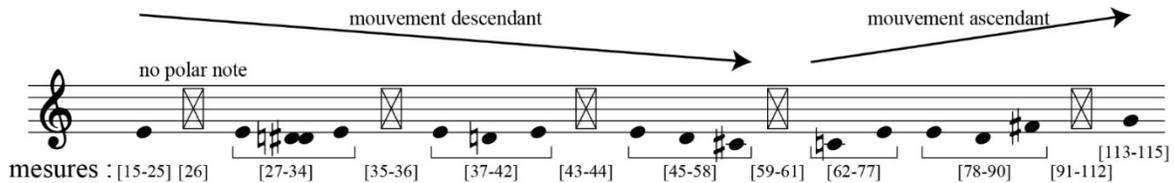


Figure 15 : évolution des notes pôles

Les phrases correspondant au développement de *Un cri* ont toutes une construction similaire :

- la tête de phrase contient deux éléments qui se complexifient. De plus en plus de temps séparent les deux éléments qui sont toujours joués au piano, préparant ainsi la double attaque de *Un paysage* (cf. 4.2). Le second élément est d'abord dans le registre suraigu et se déplace vers le médium, s'intégrant progressivement au registre occupé par le reste de la phrase.

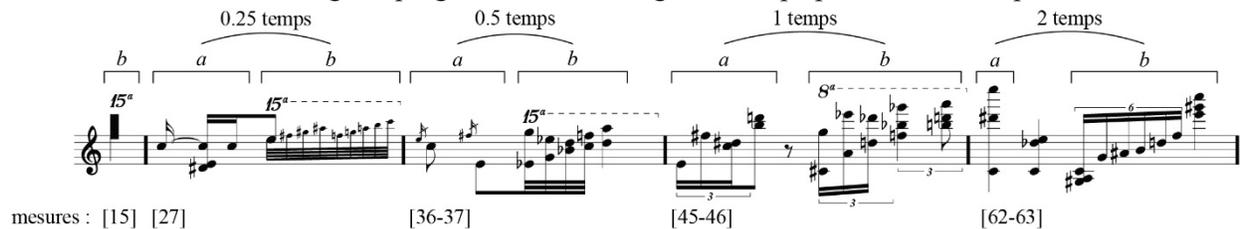


Figure 16 : les deux éléments de la tête des phrases et leur séparation progressive

- le registre occupé par le reste de la phrase évolue en vagues successives. Il est d'abord concentré autour de la note pôle, puis s'élargit avant de se refermer. Les pics s'éloignent de plus en plus de la note pôle.
- toutes les phrases convergent vers un élément répétitif. L'insertion d'un matériau contrastant est ce qui permet de sortir de la répétition ; réciproquement, celle-ci est ce qui permet de

justifier une telle rupture²⁶. Cela illustre l'obstination et la violence de la première étape du deuil. Les éléments répétitifs vers lesquels les phrases convergent sont ensuite repris et juxtaposés vers la fin du mouvement (mesures 78 à 91) avant d'être une fois encore interrompus par un grand cri instrumental (mesures 92 à 113).

Pour obtenir des variations harmoniques au sein de chaque phrase, j'ai appliqué une distorsion²⁷ du cluster central de *Un cri* entre le mi 3 central et les notes extrêmes de l'harmonie correspondante à *Un cri* (c'est-à-dire le do# 0 et le la 6). J'ai ensuite calculé des interpolations entre le cluster central et les accords obtenus, en cinq étapes vers l'accord grave et sept étapes vers l'accord aigu, pour un total de onze accords. Les harmonies des autres matériaux en insertion sont les harmonies mères leur correspondant.

Figure 17 : réservoir harmonique de "Un cri" résultant de l'interpolation du cluster central vers sa distorsion entre les notes extrêmes et le mi central

Le cri instrumental à la fin du mouvement illustre la rage et le désespoir de la première étape du deuil. De plus, il est interrompu (mesure 99), repris, compressé²⁸ (mesure 100 à 115), puis arrêté encore (mesure 117). Cela figure les émotions intenses qui n'ont pas de résolution immédiate (car elles ont comme objet la mort contre laquelle il n'y a pas de solution) et contre lesquelles l'individu traversant le deuil lutte.

²⁶ La répétition contenant beaucoup d'énergie, ce qui brise la répétition doit avoir un niveau d'énergie équivalent ; symétriquement, une telle rupture contient beaucoup d'énergie qui doit être préparée au préalable.

²⁷ Procédé par lequel les fréquences d'un accord gardent leurs distances relatives tout en changeant l'écart entre les fréquences minimale et maximale.

²⁸ C'est-à-dire que le même élément occupe un plus petit registre.

4.2 Analyse de *Un paysage*

Le second mouvement est subdivisé en dix phrases qui s'agrandissent au fil du mouvement. Elles durent respectivement 10.6, 13.8, 23.3, 22.8, 27.8, 31.7, 32.7, 40.5, 41 puis 71.4 secondes. Toutes commencent par le matériau *Un paysage* (qui s'étend progressivement jusqu'à couvrir l'intégralité de la phrase), suivi des quatre autres dans des proportions différentes qui évoluent au fil du mouvement :

- 1) *Un cri* : occupe initialement 41% de la phrase, diminue jusqu'à 14% (phrase 4), puis croît jusqu'à 100% (phrase 8) avant de disparaître soudainement (phrase 9).
- 2) *Les oiseaux* : de 31.6%, vers 100% (phrase 4) puis diminue jusqu'à 5% (phrase 8).
- 3) *La pluie* : de 5% jusqu'à 100%. Ce matériau a un développement parallèle à *Un paysage*, soulignant leur proximité de contour lors de la fragmentation de ce dernier.
- 4) *Silences* : de 10.5% jusqu'à 20%.

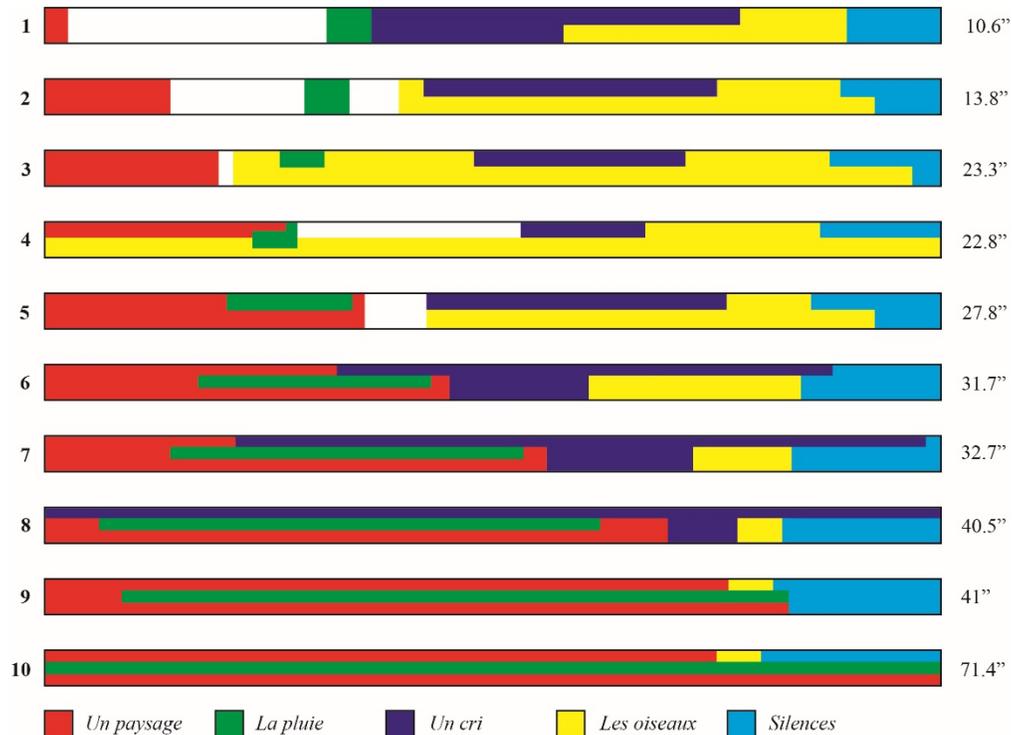


Figure 18 : distributions des différents matériaux à l'intérieur de chaque phrase (celles-ci ne sont pas représentées proportionnelles à leur durée)

Chaque début de phrase est signalé par *Un paysage* dont la double attaque se divise progressivement en deux : un accord suraigu au piano, parfois enrichi d'une harmonique au violon, et un arpège distribué entre les différents instruments dont le contour est une ligne brisée globalement

descendante. L'accord suraigu ne change pas, alors que l'arpège évolue au fil du temps. Les organisations rythmique et harmonique du matériau suivent un processus similaire, mais ont été traitées séparément :

- le nombre de valeurs rythmiques augmente à chaque phrase en suivant la série des nombres premiers. La première valeur, qui correspond à l'accord suraigu au piano, s'allonge. La double attaque caractéristique du matériau est ainsi transformée en une attaque isolée préparant l'arpège. Celui-ci est un *ralentando* écrit dont les valeurs extrêmes se différencient de plus en plus : la tête devient de plus en plus rapide, alors que la queue devient de plus en plus lente.

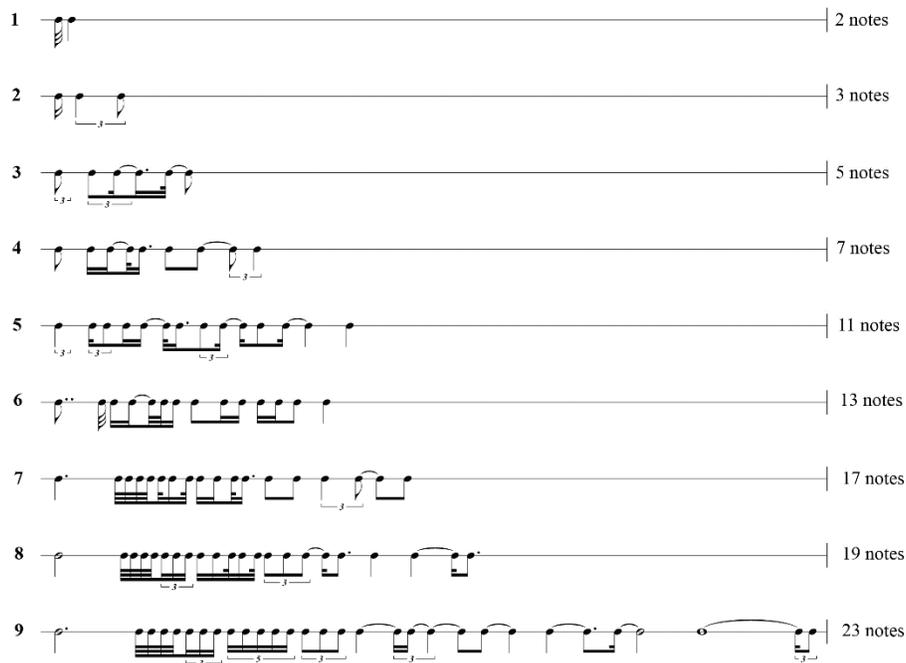


Figure 19 : organisation rythmique de "Un paysage"

- les hauteurs sont issues de la superposition de l'accord mère de *Un paysage* avec son décalage de fréquence²⁹ de +392Hz. J'ai choisi ce montant car il correspond à la fréquence d'un sol 4, note centrale de tous les accords mères. Un contour descendant en dent de scie est tracé par un nombre croissant de notes. Le nombre de hauteurs dans chaque phrase est cependant toujours supérieur au nombre de valeurs rythmiques. La phrase rythmique est répétée, incomplète,

²⁹ Procédé d'origine électronique par lequel à chaque fréquence constitutive d'un son est ajouté un certain montant de Hertz. Dans le cadre d'un accord, chaque note correspond à une fréquence. L'espace des fréquences n'étant pas un espace linéaire mais logarithmique, les relations intervalliques au sein de l'accord s'en retrouvent transformées.

évitant parfois certaines valeurs, comme une impulsion secondaire. Au fur et à mesure que les valeurs rythmiques s'allongent, des accords de plus en plus riches s'agglomèrent autour des notes de l'arpège.

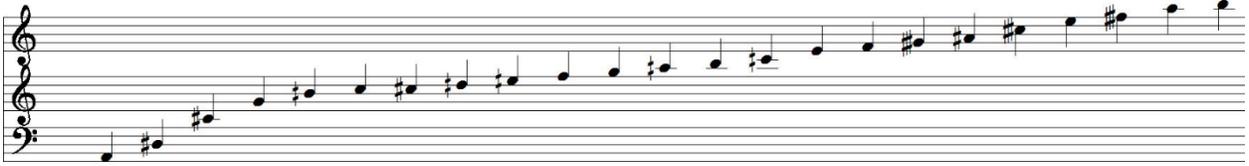


Figure 20 : réservoir harmonique de *Un paysage*, issu de la superposition de l'accord mère et de ce même accord décalé de 392 Hertz (le système supérieur sonne deux octaves au-dessus)

Les phrases 4, 6, 8, 9 et 10, c'est-à-dire toutes dont le nombre n'est pas premier, sont des variations du patron présenté ci-dessus : la phrase 4 (mesure 146) est jouée *staccato* et sans résonance ; la phrase 6 (mesure 159) est faite de sons inversés ; la phrase 8 (mesure 177) a un contour ascendant plutôt que descendant ; la phrase 9 (mesure 187) est trouée, c'est-à-dire que certaines notes et rythmes sont omis ; la dernière phrase (mesure 197) contient une réitération du cri instrumental de la fin du premier mouvement.

Harmoniquement, le début et la fin de chaque phrase correspondent au réservoir harmonique de la figure 20. L'intérieur de la phrase (qui sont donc les matériaux autres que *Un paysage*) utilise les accords issus de l'interpolation entre le sol 4 et l'accord mère de *Les oiseaux*. La couleur principale du troisième mouvement est donc lentement introduite. De plus, cela crée une polarité de type harmonique (cf. note de bas-de-page 13) mettant en tension une couleur stable (le réservoir harmonique de la figure 20) qui encadre une instable (car mouvante, cf. figure 21) dans chaque phrase.



Figure 21 : interpolation du sol 4 central vers l'accord de "Les oiseaux"
(les quarts de ton sont parfois arrondis au demi-ton dans la partition)

4.3 Analyse de *Les oiseaux*

Les cinq sous-parties du troisième mouvement sont des blocs quasi-indépendants ayant chacune leur propre direction. Le mouvement comme un tout n'a pas de direction claire, mais est globalement caractérisé par de courtes figurations, et des oscillations ou battements. Avant d'analyser ces blocs un par un, je présenterai les éléments qui les connectent.

Tout d'abord, l'intégralité du mouvement est harmoniquement constituée de déclinaisons de l'accord mère de *Les oiseaux* :

- 1) superposition de l'accord mère et de son décalage de fréquence par -392Hz.
- 2) distorsion de l'accord mère sans la basse sur ré dièse 4 et do dièse 6. J'ai ensuite simplifié et ajusté l'accord afin d'en obtenir une sonorité plus particularisée.
- 3) distorsion de l'accord mère sur si bémol 1 et mi 5.

Ces accords ne sont pas toujours joués dans leur intégralité : j'isole ou souligne parfois certaines combinaisons de notes afin d'extraire des contrastes au sein d'une même harmonie. De plus, je crée quelques fois des interpolations entre des combinaisons différentes, produisant ainsi des harmonies secondaires transitoires (cf. mesures 263 à 267 : interpolation entre l'accord c^3 complet et le mi 5, isolé de ce même accord).

The musical score illustrates the harmonic structure of "Les oiseaux". It consists of six measures, each showing a variation of the "accord mère".

- Measure 1:** "accord mère".
- Measure 2:** "décalage de fréquence de -392Hz".
- Measure 3:** "superposition des deux accords précédents".
- Measure 4:** "distorsion de l'accord mère sans la basse sur ré# 4 - do# 6".
- Measure 5:** "simplification et ajustement".
- Measure 6:** "distorsion de l'accord mère sur si♭ 1 - mi 5 arrondie au demi-ton près".

Figure 22 : harmonies constitutives de "Les oiseaux"

De plus, c'est dans ce troisième mouvement que commencent à apparaître des éléments clairement mélodiques, souvent joués au violon et à la clarinette. Ils ont comme source :

- 1) le ralentissement et la distorsion de la tête de *Un cri*. L'élément ainsi isolé perd son élan rythmique et sa claire accumulation. Il devient caractérisé par de courts motifs commençant presque tous sur une même note pôle.

Figure 23 : transformation de "Un cri" dans le troisième mouvement

- 2) une citation transformée de la mélodie du troisième mouvement de la *Turangalîla-Symphonie* de Olivier Messiaen. Il est le premier dans l'œuvre à porter le titre *Turangalîla*, néologisme issu de la combinaison de deux mots du Sanskrit : « *Turanga* qui veut dire temps, [...] et *Lîla*, qui veut dire jeu [ou théâtre], dans son sens divin et cosmique de création et de destruction, de vie et de mort. »³⁰ En plus de sa connexion aux réflexions qui accompagnent la pièce, la sensation de polarité de la mélodie est fortement connectée aux variations de *Un cri* et son

Figure 24 : réappropriation de la mélodie du 3^{ème} mouvement de la *Turangalîla-Symphonie* de Olivier Messiaen

³⁰ Barker, Thomas. *The Social and Aesthetic Situation of Olivier Messiaen's Religious Music: Turangalîla Symphonie*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 43, no. 1 (2012): 53-70

profil mélodique à la fragmentation de *Un paysage*. J'appellerai dorénavant cet élément le motif *Turangalila*.

Jusqu'alors, les trois instruments étaient traités comme des acteurs indépendants, c'est-à-dire qu'ils participaient tous de manières diverses et complémentaires à la texture globale. Autrement dit, ils ne jouaient jamais exactement la même chose. Ces éléments mélodiques deviennent une opportunité pour les instruments de contribuer de la même manière à un seul élément. Cette intégration des différents instruments trouve sa première apogée aux mesures 312 et suivantes : tous en homorythmie, la main droite du piano double le violon qui est une coloration de la clarinette doublée par la main gauche. La fin du quatrième mouvement (mesures 365 et suivantes) en est l'écho. La seconde est à la toute fin de la pièce, lorsque les musiciens se rassemblent autour du piano pour jouer ensemble sur le même instrument.

4.3.1 mesures 234 à 258

En trois sous-parties :

- 1) mesures 234 à 249 : superposition de courts motifs au piano avec la transformation de *Un cri* sur ré# 6 à la clarinette et au violon. Les figurations au piano sont issues de la rotation du profil mélodique de *Un paysage* (identique au motif *Turangalila*). Je l'ai mis en boucle puis j'en ai extrait des groupes de trois, cinq, quatre et deux points (cf. figure 25) qui deviennent de nouveaux contours contenant deux, trois, quatre ou cinq notes (nombre qui n'est pas nécessairement égal au nombre de points du contour).

The figure consists of two main parts. The upper part is a sequence of eight rectangular boxes, each containing a line graph with a specific contour of notes. The contours vary in their starting and ending points and the direction of their lines. The lower part is a musical score for piano, with arrows pointing from the graphs to the corresponding musical notation. The score includes dynamic markings like 'mp', 'poco instabile', 'f', and 'ff mp'. A section of the score is labeled 'INVERSION' and 'rémminiscence de Un paysage'.

Figure 25 : rotation du contour des figurations de "Les oiseaux"

- 2) mesures 250 et 251 : cadence au piano accompagnée d'un cluster extrêmement serré autour du ré# 6 au violon et à la clarinette. La polarité autour du ré# est prolongée mais les motifs du piano deviennent le premier plan. Ceux-ci sont identiques à ceux du début du mouvement mais subissent une rapide interpolation vers un cluster dans le suraigu (sol# 7 - do 8).
- 3) mesures 252 à 258 : transition vers la seconde partie. Le ré# 6 glisse progressivement vers le ré 4. Le motif *Turangalila* est introduit à partir de la mesure 256.

4.3.2 mesures 260 à 281

En deux sous-parties :

- 1) transformation de *Un cri* sur ré 4 dont la seconde moitié subit une interpolation vers mi 5.
- 2) reprise du même matériau sur mi 5 dont l'accumulation finale est compressée dans l'espace des fréquences³¹ pour ne devenir qu'un mi répété.

4.3.3 mesures 283 à 310

Ralentissement progressif de la répétition du mi 5. Un glissando s'insère entre les répétitions, et le mi s'épaissit devenant des accords au piano. Cette texture est lentement transformée en motif *Turangalila*. De soudaines interruptions par des notes courtes perturbent le processus. La connexion à *Silence* est très lointaine, et se fait rétroactivement en entendant la fin du quatrième mouvement (cf. 4.4).

4.3.4 mesures 312 à 331

Répétition en homophonie du motif *Turangalila*. Après les trois premières itérations, il est étendu à chaque répétition. Progressivement, de plus en plus de notes sont transformées en appoggiatures. Le squelette rythmique et mélodique reste cependant le même. La texture converge donc vers une alternance entre de longues notes et de rapides groupes les reliant. Cela prépare la prochaine partie, et crée une connexion avec le troisième interlude (mesure 219) et les courtes figurations de *Les oiseaux*. De plus, du fait de son profil mélodique descendant en dents de scie et de sa fragmentation progressive, il est connecté à *Un paysage*. La résurgence de la mesure 146 à la mesure 313 renforce cette association.

³¹ Procédé identique à la distorsion, mais dont la variable est l'intervalle entre les notes extrêmes plutôt que les fréquences inférieure et supérieure.

4.3.5 mesures 333 à la fin du mouvement

La mélodie des mesures 239 et suivantes est reprise ralentie au piano, superposée à une harmonisation en trilles. Le violon et la clarinette joue des notes lentement répétées qui deviennent graduellement des traits se précipitant vers le grave, préparant *La pluie*. Des groupes de notes de rapides engendrent ou concluent les notes répétées. Cette texture est à la fois un rappel des fusées descendantes de la fin du second mouvement, et une préparation de la fin du quatrième mouvement.

4.4 Analyse de *La pluie*

Les quatre sous-parties du quatrième mouvement sont traversées par un grand processus qui a été calculé et réalisé en utilisant le logiciel *Open Music*, un outil de composition assistée par ordinateur développé par l'IRCAM. J'ai créé des déclinaisons de l'accord mère de *La pluie*, puis les ai séparées en cluster d'entre quatre et neuf notes. Je les ai ensuite organisés de telle manière que la séquence générée par leur fréquence centrale soit un arpège descendant. Des notes du premier cluster sont aléatoirement choisies et un profil rythmique en delta³² leur sont appliqué. Cela est répété deux fois. À chaque itération, le nombre de notes est divisé par 1,5 et les valeurs rythmiques minimales et maximales sont multipliées par deux. Un même procédé est appliqué à tous les clusters, chacun commençant après la première décélération du cluster précédant. Plus le cluster est grave plus son profil rythmique est lent. J'ai ainsi obtenu une série de fondus enchaînés harmoniques ralentissant progressivement. Ils sont à l'image de l'intégration des différents matériaux dans ce mouvement. En effet, la majorité du mouvement est le déroulement de ce processus, qui est parfois dévié³³ par les autres matériaux. Ceux-ci envahissent de plus en plus explicitement la texture : *Les oiseaux* ne sont que très subtilement intégrés ; *La pluie* reste la texture principale. *Un cri* est explicitement inséré, il est à égalité avec *La pluie*. *Silences* et *Un paysage* envahissent complètement la texture au point de complètement remplacer le processus principal, dont le début est rappelé à chaque début de phrase afin de permettre à l'auditeur d'identifier la structure du mouvement.

³² À l'image du profil dynamique en delta (crescendo-decrescendo), le profil rythmique en delta correspond à une accélération suivie d'une décélération d'une longueur équivalente.

³³ Roy (2003) définit la déviation comme étant « un processus qui interrompt [de façon momentanée] la poursuite d'autres processus en présentant une nouvelle direction de développement ».

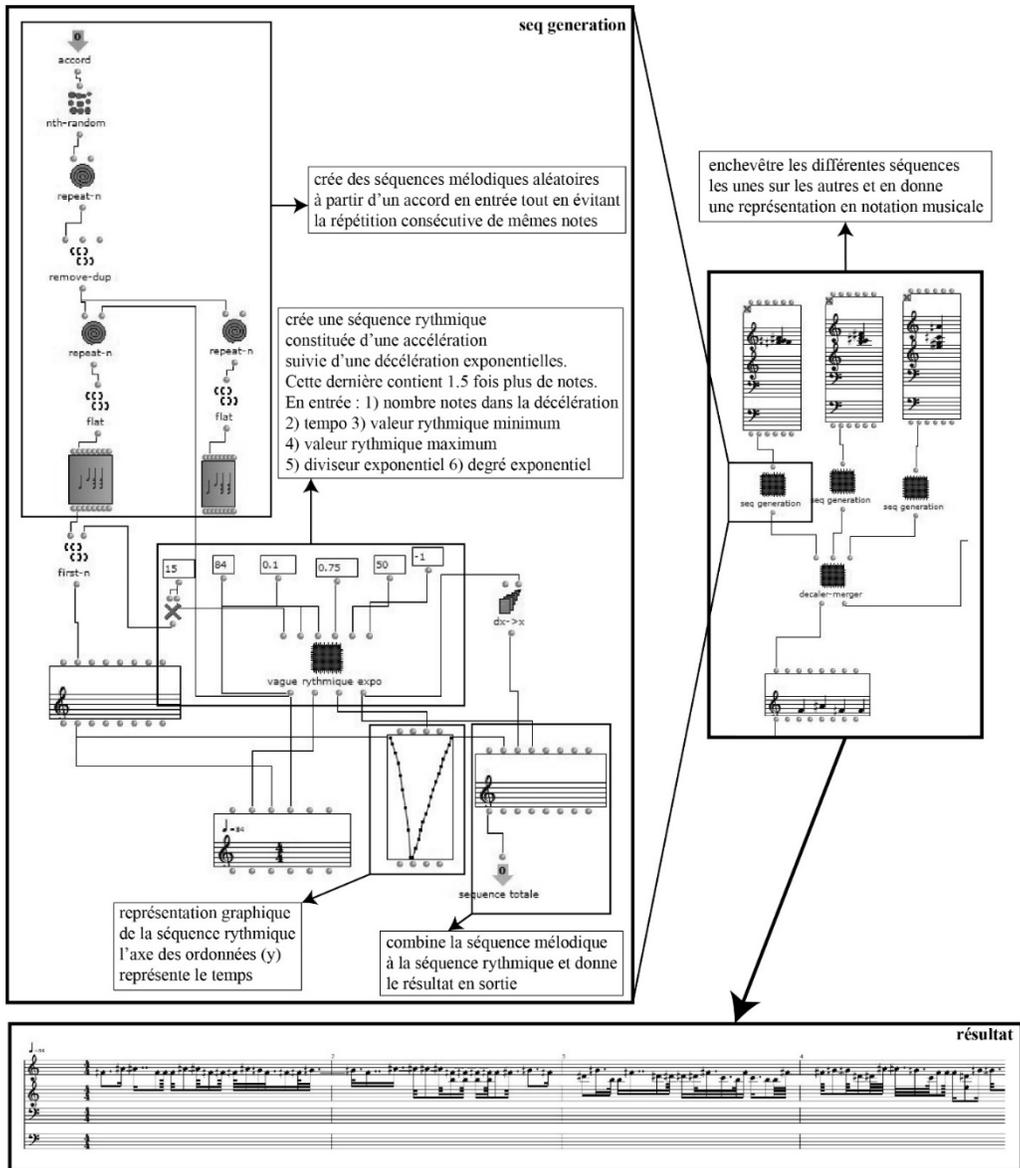


Figure 26 : patch Open Music à la base du processus traversant l'intégralité de "La pluie"

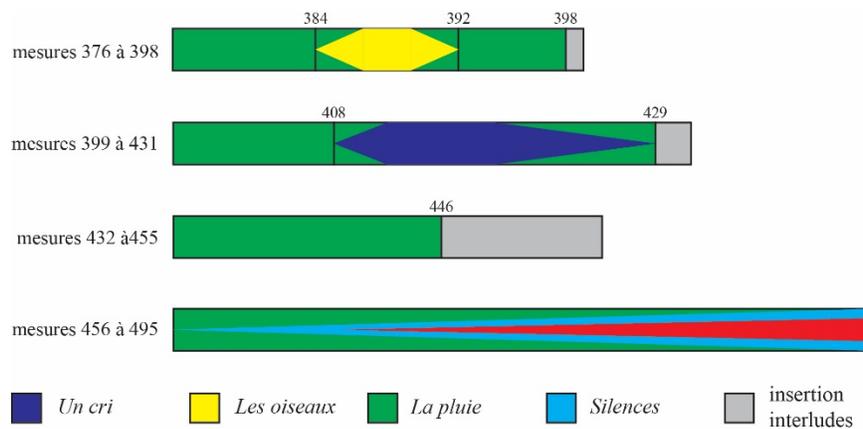


Figure 27 : organisation des quatre phrases de "La pluie"

4.4.1 mesures 376 à 397

Cette première partie ne fait que de vagues allusions à *Les oiseaux* :

- 1) le motif *Turangalila* est inséré mesure 384 à la clarinette. Le piano y fait écho.
- 2) une déclinaison de *Un cri* ralenti est jouée au piano et réharmonisée avec une couleur proche de c^3 (cf. figure 22).
- 3) la cadence de piano (mesures 250 et 251) est rappelée aux mesures 390 et 391.

4.4.2 mesures 399 à 428

Un cri est rappelé au piano en notes répétées, d'abord deux octaves plus aigu (de 412 à 417), puis distordu de telle manière que les notes correspondent à l'harmonie mère de *La pluie* (de 417 à 428). Des mesures 411 à 416, la clarinette reprend la cadence de piano (250 et 251) transposée qui se transforme en un *bisbigliando* autour du $\text{ré}\#$ 6. Le violon continue le processus principal de *La pluie*, mais en restant en homorythmie avec le piano. Les mélodies de 417 à 428 au violon et à la clarinette sont la continuité du processus jouée *legato* et non plus *staccato*.

4.4.3 mesures 432 à 446

Cette sous-partie est simplement la suite du processus principal de *La pluie*.

4.4.4 mesures 456 à la fin du mouvement

La dernière sous-partie est une grande interpolation en trois phases :

- 1) transformation d'un trille autour du sol 4 en un arpège descendant qui ralentit (faisant référence à *Un paysage*) et élargissement de la tessiture (sol 4 – sol# 4 vers mi 2 – sol# 5).
- 2) inversion progressive du profil rythmique de l'arpège (vers une accélération), élongation de la note supérieure jouée au violon, la rendant indépendante de l'arpège (référence à *Un paysage* par le démembrement de l'arpège et de son élément initial), élargissement de la tessiture (vers do 1 – mi 7).
- 3) élongation du mi 7 joué au violon, élimination et compression progressive de l'arpège vers le grave.

Simultanément, un accord correspondant au cluster du trille initial (sol 4 – la 4) est répété au piano, progressivement se déplaçant vers l'aigu, augmentant en dynamique et ralentissant. Couplés aux sons inversés ils sont une référence et une préparation à *Silences*.

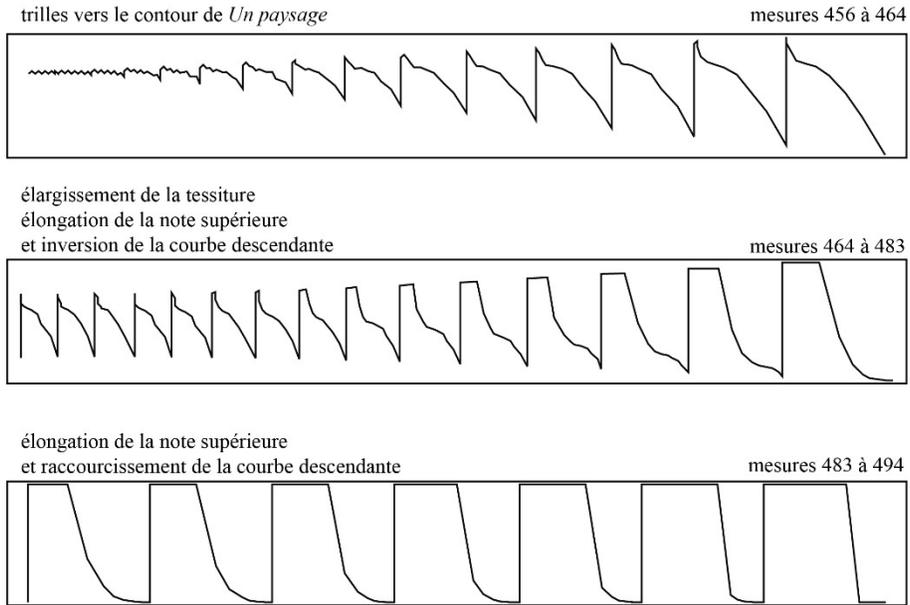


Figure 28 : interpolation en trois étapes de la dernière sous-partie du mouvement



Figure 29 : ralentissement et ascension des accords au piano

4.5 Analyse de *Silences d'...*

Ce dernier mouvement est séparé en trois grande sous-parties :

- 1) fusion de *Silences* et de *Un cri*.
- 2) fusion de *Silences* et de *Les oiseaux*.
- 3) fusion de *Silences*, de *Un paysage* et de *La pluie*.

L'harmonie est composée de déclinaisons de l'accord mère de *Silences* par des décalages de fréquence par 392Hz et -392Hz, ainsi qu'une distorsion en un cluster suraigu. La dernière sous-partie rappelle aussi les accords mères des autres matériaux.

15^e

harmonie mère décalage de fréquence de -392Hz décalage de fréquence de 392Hz distorsion entre sol# et mi_b

Figure 30 : déclinaisons de l'harmonie mère de "Silences"

4.5.1 mesures 504 à 624

Cette première sous-partie est la rotation de six motifs. Pour contrôler leur ordre et leur durée, j'ai utilisé le matériau *Un cri* comme modèle. Je l'ai d'abord grandement dilaté temporellement, puis transformé progressivement en sa version initiale, résultant en une grande accélération. À chaque note de *Un cri* correspond un des six motifs. Il s'agit donc d'une grande accumulation motivique, chaque matériau ayant sa propre évolution :

- 1) impact grave au piano dont la résonance change, et la dynamique diminue à partir de la mesure 579. Il est la continuité de la fin du quatrième mouvement, et correspond au mi dans la figure 31.

interpolation du cluster suraigu vers l'harmonie mère de *Silences* :
cri instrumental (fa dans fig. 31)

élargissement du glissando
(ré dans fig. 31)

interpolation de la modulation en anneaux
de l'harmonie mère de *Silences*
vers l'harmonie mère de *Silences* : arabesques (do# dans fig. 31)

interpolation du faux unisson
en un empilement de septièmes
(ré dans fig. 31)

Figure 32 : interpolation harmonique des différents motifs

Tous les matériaux diminuent en intensité et convergent harmoniquement. Le cri instrumental, le glissando et les arabesques confluent ainsi en un même grand glissando ascendant irrégulier (cf. mesures 611 à 624). Il est la connexion entre *Silences* et les interludes qui sont maintenant intégrés au mouvement. En effet, à ce point ci, ceux-ci ne sont plus qu'un grand glissando vers l'aigu.

4.5.2 mesures 630 à 664

Après l'interlude inséré dans le mouvement, cette seconde sous-partie est le développement du motif *Turangalila* issu du troisième mouvement. Celui-ci est ici une mélodie accompagnée d'accords au piano, et d'une contre-mélodie au violon. Au fur et à mesure des répétitions, toutes deux convergent vers le sol 6 qui est l'élément principal de la prochaine sous-partie. Simultanément, les accords du piano sont le déroulement très progressif par clusters ascendants de la modulation en anneaux de l'harmonie mère de *Silences*. Ils sont organisés en sept phrases de plus en plus longues : 9, 12, 15.5, 18.5, 22.5, 26 puis 30.5 temps. Elles contiennent respectivement 5, 8, 12, 13, 17, 19 et 23 accords. J'ai calculé leur durée avec un patch *Open Music*. Celui-ci rééchantillonne le contour des fréquences centrales des cinq harmonies mères (cf. figure 7) par le nombre d'accords contenus dans la phrase et le transforme en une série de durées dont

la somme est la longueur de la phrase correspondante. Cela génère des valeurs rythmiques subtilement et continuellement en train d'osciller entre accélérations et ralentissements. Chaque phrase reprend le déroulement de l'accord issu de la modulation en anneaux du début, et l'amène plus loin. À l'image du contour rythmique, la régularité de l'ascension vers l'aigu est parfois brisée par un soudain retour en arrière. À partir de la quatrième phrase, ce sont les accords mères des cinq matériaux principaux qui les concluent.



Figure 35 : convergence progressive des mélodies vers le sol 6

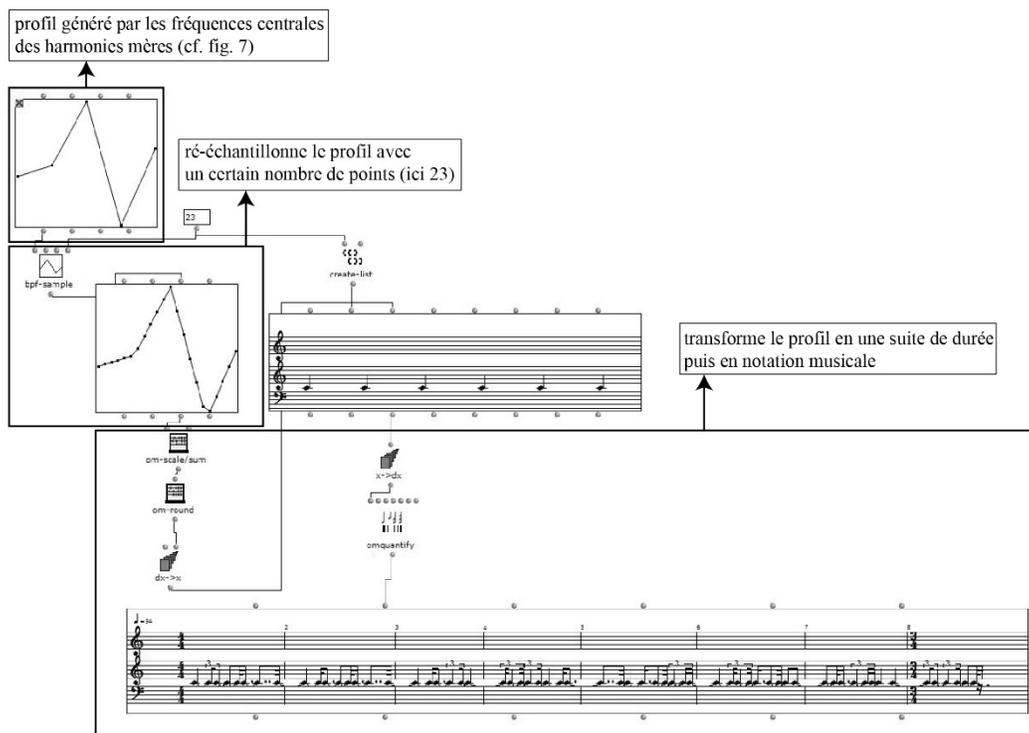


Figure 34 : patch Open Music à l'origine du rythme des accords au piano

4.5.3 mesures 668 à la fin de la pièce

Cette dernière sous-partie est d'une extrême lenteur et très dénudée : principalement un sol 6 répété au piano et au violon, quelques accords arpégés au piano, et des sons graves en delta à la clarinette basse. La répétition du *sol* est une référence au titre, ainsi qu'une vague allusion au premier mouvement des *Vingt*

Regards sur l'Enfant-Jésus de Olivier Messiaen. Celui-ci a comme sous-titre *Regard du Père* et est le déroulement des quatre accords du *Thème de Dieu* sur une lente pédale de la dièse. Parallèlement, dans cette dernière sous-partie, les quatre premiers accords mères sont joués dans leur ordre chronologique, égrainés en de rapides figurations au contour aléatoire. Ils convergent ensuite tous en peu d'étapes vers deux gammes ascendantes imbriquées dont est issu, après élimination de certaines notes, l'arpège polyrythmique de la mesure 688. Les notes graves de la clarinette basse sont les fondamentales virtuelles des accords issus de cette interpolation. Un nouvel accord remplace ce que devrait être l'harmonie mère de *Silences* après le déroulement des quatre autres accords mères. Il est essentiellement une superposition de quintes, ce qui le différencie de toutes les harmonies entendues jusque-là (cf. mesure 676). Il est l'illustration du changement de personnalité que la résilience du deuil opère en l'individu.³⁵ Il ne subit pas d'interpolation, mais diminue en intensité et les notes graves qui le constituent sont progressivement retirées.

Le multiphonique à la clarinette mesures 683 et suivantes a une sonorité proche du multiphonique que le clarinettiste joue sur le la grave du piano à la mesure 688. Les pizzicati aléatoires du violon préparent les cordes pincées dans le piano. Les musiciens imitent ainsi sur leur propre instrument ce qu'ils jouent tous ensuite sur et dans le piano. L'aspect théâtral de cette fin les rassemble musicalement, physiquement et spatialement, symbolisant l'intégration psychologique de l'individu après la guérison du deuil.³⁶

³⁵ Cf. pages 11 et 12.

³⁶ Idem.

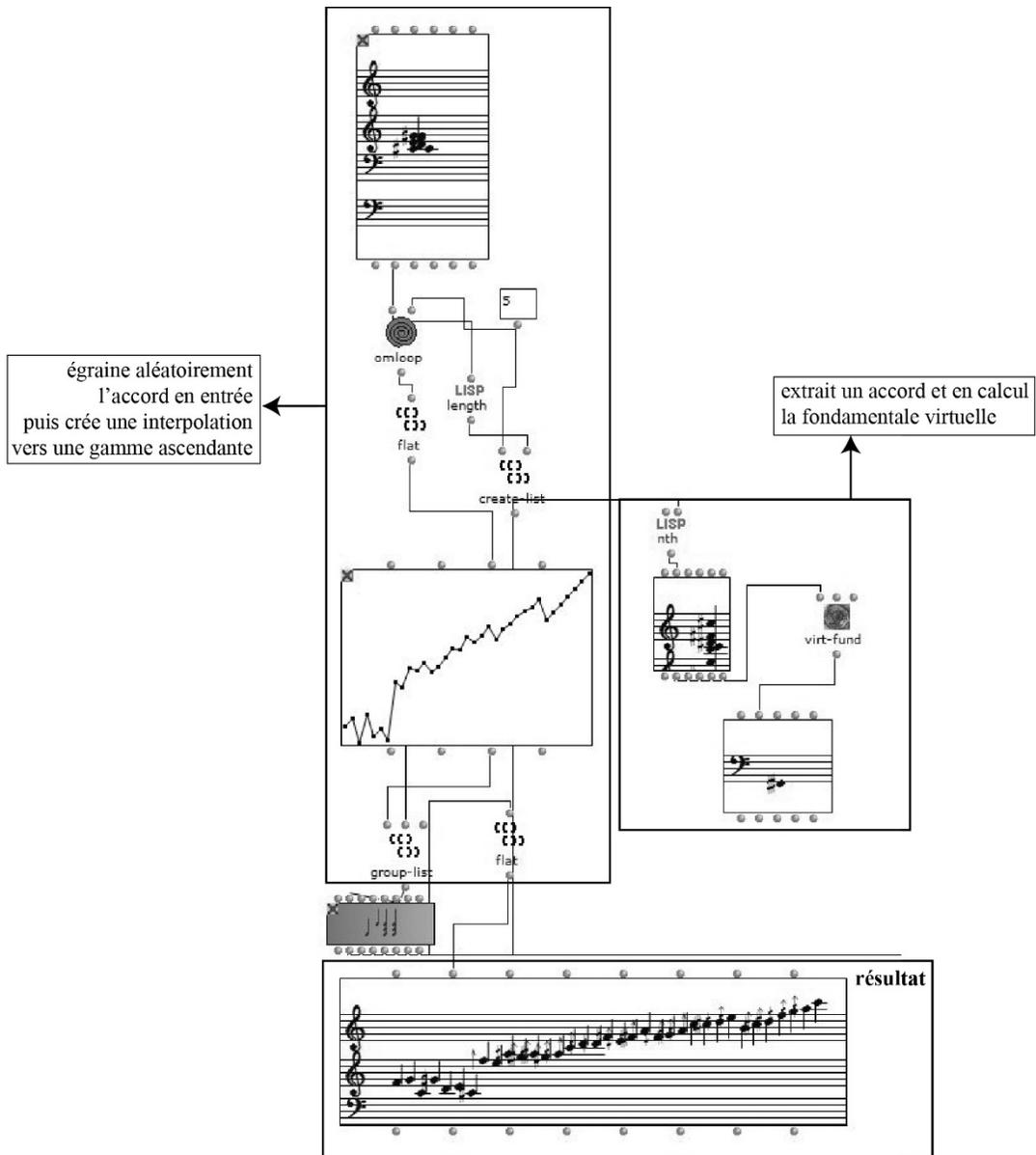


Figure 36 : patch Open Music à l'origine de la transformation progressive

des cinq accords mères en une gamme ascendante.

Certaines notes ont été éliminées afin d'obtenir l'arpège polyrythmique de la mesure 688

Conclusion

Les oiseaux cessèrent de crier pour écouter la pluie battre le sol est la plus longue pièce que je n'ai jamais écrite, ce qui m'a permis de faire face à une problématique certes présente dans les pièces plus courtes, mais qui a ici beaucoup plus d'envergure : comment garder une grande cohésion tout en constamment renouvelant l'intérêt de l'auditeur ? Et cela du point de vue des matériaux, de leur développement, de la forme des mouvements, de l'harmonie et de la relation entre les instruments ? La forme en poupées russes en a été une solution qui, avec le recul d'aujourd'hui, m'est satisfaisante. Elle m'a forcé à définir précisément l'identité de mes matériaux et à les explorer avec profondeur. Elle a néanmoins ses limites, car elle crée un univers sonore clos (puisque toujours constitué des mêmes éléments). Pour remédier à cela, j'ai premièrement dû introduire les interludes pour inclure une approche différente de l'écriture instrumentale. Deuxièmement, l'insertion du motif *Turangalila* après 18 minutes de musique m'a permis de renouveler le discours par un élément complètement nouveau.

Dans mes projets futurs, j'espère parvenir à garder une telle richesse structurelle et discursive tout en raffinant et clarifiant leur hiérarchie interne. Il s'agit donc de préciser quelles sont les forces principales qui guident le discours et de s'assurer de leur perceptibilité. C'est, il me semble, un des points faibles de cette pièce. Cela va de pair avec la nécessité d'une plus grande centralisation des problématiques que l'œuvre explore. En effet, même si le propos poétique de la pièce est clair (ici, le processus de deuil), la prolifération des manières par lesquelles il s'incarne est peut-être un obstacle à son intelligibilité. Je vais donc essayer de préserver cette abondance des développements qui est une des marques de ma musique, tout en resserrant le réseau symbolique et musical qui les connecte.

Par ailleurs, la composition de *Les oiseaux cessèrent de crier pour écouter la pluie battre le sol* a aussi étroitement suivi mon processus de deuil, il en est en quelque sorte l'incarnation sonore. Tout comme le cheminement individuel vers la résilience, la pièce est traversée par un grand processus d'intégration : d'abord des matériaux et de leur harmonie entre eux, puis des interludes aux mouvements. Enfin, les musiciens se réunissent progressivement : premièrement métaphoriquement pour jouer les mêmes éléments musicaux simultanément, puis, à la fin, littéralement, en agissant tous sur le même instrument. Il s'agit en

réalité d'un élan d'amour. En effet, « l'amour tend toujours vers deux termes : la chose bonne qu'il veut pour quelqu'un et celui pour qui il la veut. [...] C'est en ce sens qu'on appelle l'amour un principe de cohésion : parce que celui qui aime intègre l'autre à son moi, se comportant avec lui comme avec soi-même. »³⁷ Cette intégration (ou union) de l'autre (ici le défunt) à soi est la phase nécessaire pour atteindre la résilience du deuil.³⁸ Les musiciens, en jouant tous sur le même instrument à la fin de la pièce, participent corporellement à cette union. C'est ensemble, qu'après un dernier coup de glas (le la grave joué par la clarinettiste au piano), ils montent aux limites de la tessiture du piano.

Cette œuvre, avec son illustration des passions internes du deuil, s'écrit aux côtés de la Bien-Aimée du Cantique des Cantiques que « l'Amour est fort comme la Mort ».³⁹

³⁷ D'Aquin (Question 20 Article 1. 1273)

³⁸ Eliot (1932) cité par Archer (1999)

³⁹ Ct 8:6 (La Bible de Jérusalem, éditions du Cerf)

Bibliographie

Livres :

D'Aquin, Thomas. *Somme Théologique* Tome 1. 4 vols. Vol. 1, Paris: Éditions du Cerf (2000) 1273.

Archer, John. *The Nature of Grief: The Evolution and Psychology of Reactions to Loss*. London ; Routledge, 1999.

Cogan, Robert. *New Images of Musical Sound*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Fraisse Paul & Piaget Jean (1967) *Perception et estimation du temps*. Traité de psychologie expérimentale, IV, Presses Universitaires de France, 1967

Kandinsky, Vassily (1910). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Gallimard, 1988

Lewis, C.S. *A Grief Observed*. London: Faber and Faber, 1961

Roy, Stéphane. *L'analyse Des Musiques Électroacoustiques : Modèles Et Propositions*. Univers Musical. France: L'Harmattan, 2003.

Schaeffer, Pierre. *Traité Des Objets Musicaux*. Éditions du Seuil. Paris, 1966.

Articles :

Barker, Thomas. *The Social and Aesthetic Situation of Olivier Messiaen's Religious Music: Turangalîla Symphonie*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 43, no. 1 (2012): 53-70

Bueno J., Firmino E. & Engelman A. *Influence of generalized complexity of a musical event on subjective time estimation*. Perceptual and Motor Skills, 94, 541-547, 2002.

Fineberg, Joshua. *Guide to the basic concepts and techniques of spectral music*. Contemporary Music Review, 2000, 19:2, 81-113.

Kohl, Jerome. *Into the Middleground: Formula Syntax in Stockhausen's Licht*. Perspectives of New Music 28, no. 2 (1990): 262-91.

Smalley, Denis. *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes*. Organised Sound 2, no. 2 (1997): 107-26.

Sites web :

TLFi dans CNRTL, s.v. « interpoler », accessed July 26, 2021,

<https://www.cnrtl.fr/definition/interpoler>