

François Morel

Robert Richard

Volume 22, Number 89, Winter 1977–1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54870ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richard, R. (1977). François Morel. *Vie des arts*, 22(89), 64–65.

François Morel

Robert Richard



François MOREL.
(Phot. Sylvain Morel)

Récemment, surtout dans les œuvres depuis 1969, la musique de François Morel peut être conçue en tant que miroir qui se veut reflet pur, qui refuse de reconstituer l'image de l'objet qui s'arrête devant lui. Faire sourdre notre double à la surface lisse de ce miroir est impossible car sa superficie immobile, inerte, ne cherche aucunement à saisir les traces du monde au devant d'elle. Cette superficie ne réfléchit rien de l'espace que nous habitons, rien des objets familiers qui nous entourent et, encore moins, verrait-on affleurer à la surface de cette vitre neutre une seule de nos préoccupations, de nos réflexions. Les humanismes, les éthiques, les idéologies s'essouffent, ils s'épuisent à sa surface. Mais juste au moment où tout semble voué à une luisance froide, désincarnée, dépeuplée, au moment où cette glace semble vouloir se rabattre sur une opacité totale, le crissement pur de son reflet nous renvoie, comme sur la pente imprévue d'une visibilité autre, le signe d'une activité pleinement consciente et créatrice. Si l'œuvre de Morel récuse toute métaphysique, une visibilité de principe se détache néanmoins du sonore ou s'y confond selon l'angle de vision, témoignant de l'acte du faire. François Morel est un artisan, et sa musique laisse luire une matérialité assignable, acquise, du geste. Interroger le geste de cet artisan au ras de sa visibilité émergente, c'est aussi et paradoxalement l'interroger au moment où, se refermant sur l'objet travaillé, il lui confère dans une ombre croissante son retentissement sonore.

Entre 1969 et 1976 des œuvres telles que *Départs*, *Rythmologue*, *Ikii (Froidure)*, *Radiance*, *Me duele Espana* et *Jeux*, première tranche du tryptique projeté intitulé *Formes et couleurs*, sont des œuvres capitales à cet égard. Précisément, une pensée strictement musicale façonne le mince miroir où l'*homo faber* élonge son geste à même le glacis dépoli de l'œuvre pour en fonder une limite fonctionnelle sans en deçà ni au delà. C'est fonder la maigreur essentielle d'un acte où un sable, coulé à chaude blanche, durcit en vitre selon un procédé objectivable, d'ordre technique, et qu'il serait mal à propos de voir disparaître sous une sédimentation philosophique, anthropomorphisante.

Surface qui ne s'imbibe pas d'espace extérieur, la démarche de Morel nous propose des plans de parcours purement sonores. Tout ce qui, dans le cas de Morel, constituerait déformation étrangère, interférence seconde, se trouve décalé, éliminé d'entrée de jeu afin de primer une résistance toute sonore, une sorte de solidité non imprégnable du matériau qui, ainsi, ferme le champ

François Morel, né à Montréal en 1926, fait partie de la première génération de compositeurs québécois formés au Conservatoire de musique du Québec. 1954 marque le début d'une longue collaboration avec Radio-Canada, collaboration qui l'a amené à écrire la musique de plusieurs séries d'émissions. Parallèlement à cette activité, il poursuit sa carrière de compositeur, se distinguant en tant que maître de l'orchestration. Ainsi, en 1953, a lieu la création d'*Antiphonie* à Carnegie Hall. En 1958, il fonde, avec Otto Joachim, Serge Garant et Jeanne Landry, Musique de notre temps, organisme voué à la diffusion de la musique actuelle. Trois de ses œuvres ont été présentées à la Tribune internationale des compositeurs: *Prismes-Anamorphoses* (1969), *Rythmologue* (1971) et *Radiance* (1973).

et y enserme le geste entier, constitutif sous l'égide du langage sériel de base qu'est celui de François Morel. Il en résulte une mobilité sonore dont l'être propre veut être une évidence contournée et contournable, où l'acte reste visible sans le moindre dérapage, sans la moindre dérive vers une invisibilité idéalisante, soit-elle partielle.

Le schéma que nous dessinons existait déjà dans les premières œuvres de Morel. Mais, au début, la désignation ne comportait pas la même netteté. La fonction strictement et clairement énonciative que le compositeur accordera plus tard au matériau est le terme d'une évolution, d'un épurement qui voit le compositeur devenir de plus en plus fidèle aux limites effectives du sonore. Disons, en passant, que nous ne plaquons pas sur la continuité interne de l'œuvre une série d'ismes censés avoir influencé le compositeur à tel ou tel point de son cheminement; sans nier leur présence, le prélèvement de ceux-ci nous situerait dans une région mi-toyenne entre l'incantation et la rigueur.

Dans les œuvres composées avant 1960, telles que *Esquisse* (1947), *Antiphonie*, *Deux études de sonorité*, *Cassation*, *Rituel de l'espace* et *Boréal* (1959), l'objet musical n'apparaît pas dans son essence visible mais sous une accumulation d'attributs. Les relais d'une même cellule mélodique d'un instrument à l'autre affinent la cellule, ils la qualifient, ils en vouent l'essence à une invisibilité ou du moins à une dispersion systématique au-delà du dicible. Une profondeur se trouve postulée par ces renvois de fragments musicaux, une profondeur qui n'est tout de même jamais extramusicale. Il s'agit d'un son originel solide mais toujours en retrait, toujours hors d'atteinte, qui ne nous est jamais livré mais plutôt suggéré. Musique, donc, qui nous rapporte à un son premier, sous-jacent, jamais entendu, un son plus muet que le silence car le silence est un creux audible; alors que ce son se dérobe, s'esquive sans cesse. C'est ce qui fonde la valeur expressive de ces œuvres. Celles-ci nous poussent vers un au-delà strictement musical mais tout de même un au-delà que la maîtrise orchestrale de Morel nous livre à travers une puissance attributive.

Peu à peu, depuis *l'Étoile noire* (1961-1962) jusqu'à *Départs* (1969), Morel soustrait le matériau sonore à ces renvois, à cette oscillation en large, à l'intérieur de laquelle ce matériau s'interqualifiait et développait des stratégies allusives. Dans l'arrêt progressif de ce balancement est née une neutralité féconde, un épurement sur les assises du langage sériel, une technique propre à substantiver le sonore, technique qui est en surface un jeu de proportions mais qui est au fond, et en contraste avec les approches du début, une stratégie de nominalisation. À partir de 1969, avec *Départs*, la visibilité essentielle, substantifique, s'articulera avec une netteté croissante.

Il ne s'agit pas de chercher un dénominateur commun, d'arriver à une réduction ni de l'esthétique ni de la recherche formelle de Morel. Décrire l'œuvre en tant que nominalisant, ce n'est pas mettre au jour le but, la cible que vise le compositeur, ni le ressort premier de son œuvre mais plutôt de constater un point de disper-

sion, un réseau de possibilités au demeurant inactualisable dans une totalité immédiate, vu l'aspect illimité de l'acte de faire. Prenons un exemple: la permutation des possibilités inhérentes à un instrument sans que celui-ci perde son identité propre. Dans le *Quintette pour cuivres* (1962), des instructions très précises d'ordre technique concernant les instruments foisonnent. De même, dans le *Quatuor No 2* (1963), les instruments sont toujours articulés à l'intérieur de leur propre champ; tous les faces à faces, tous les énoncés techniques dont les instruments sont capables engendrent des transformations sans jamais obnubiler l'unité et l'identité évidentes des instruments. Avec un enchevêtrement d'indications (bouché, flutter, ouvert, etc.) un véritable contrepoint de techniques que Morel nous donne dans une épaisseur toujours claire, l'être de l'instrument, son écorce sonore identifiable, objectifie la musique; il en fait un objet auquel on peut se référer par l'écoute et par l'analyse mais qui est en lui-même non-référentiel, qui garde sa consistance dure.

Ce point de dispersion que nous avons dégagé comme en sous-sol a des répercussions en hauteur qui ne sont ni d'ordre causal ni d'ordre analogique. Il s'agit d'une réactivité, d'une translation en vertical. Regarder de profil une œuvre récente de Morel, c'est constater que la considération première n'est plus celle de timbres ou d'alliage de timbres. Bien que toujours présente, elle s'est gissée sous une autre exigence qui a pris le dessus. Dans *Départs*, les véritables rapports sonores se font en termes d'exclusion ou d'inclusion, de seuils clairement énoncés. Chaque sonorité définit ses propres limites extérieures, ses propres extrémités tant verticales qu'horizontales. Des axes de délimitation s'érigent comme d'eux-mêmes. Certes, le geste de Morel est toujours à l'œuvre mais dans une essentialité croissante. La distance d'un timbre à l'autre, les rencontres, les coupures, les césures prennent de plus en plus d'importance. Un exemple clé, *Me duele Espana* (1974-1976), est une série de ruptures réglées.

Dans les œuvres du début, les sonorités étaient travaillées de l'extérieur, à distance d'un son originel, afin de constituer des champs de rémanence sonore. Maintenant, la sonorité est découpée, distribuée, diffractée de l'intérieur selon les textures et les dynamiques propres au son. Tout est ramené à une maigreur essentielle et normative qui provoque cet inattendu: l'inversion des rapports du compositeur à son œuvre. Là où il s'exprimait à travers l'œuvre, maintenant son geste éveille dans l'œuvre une lumière rasante qui délimite, resserre, retasse l'objet musical à partir d'une stricte nécessité interne.

Le croisement de ces deux temps de création dans l'œuvre de Morel se situe à *l'Étoile noire*. Comme une bande mœbius, l'œuvre est torsadé à ce point précis, l'extérieur se trouvant à l'intérieur: celui qui fait cède le pas à l'objet qui se fait. À partir de là et malgré quelques retours en arrière, le miroir devient de plus en plus inerte, s'objectivant dans le temps obscur du geste. Celui-ci le traverse de part en part, révélant l'acte pur de l'artisan: penser et construire ce qui n'existait pas.