

Serge Arcuri : territoires *Serge Arcuri: Territories*

Estelle Lemire

Volume 27, numéro 1, 2017

Réflexions sur le métier de compositeur : identité et singularités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1039669ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1039669ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lemire, E. (2017). Serge Arcuri : territoires. *Circuit*, 27(1), 13–24.
<https://doi.org/10.7202/1039669ar>

Résumé de l'article

C'est sur le thème pluriel de territoire que j'ai esquissé un bref portrait du compositeur québécois Serge Arcuri. L'idée du territoire est prise ici au sens propre comme au sens figuré. Je parle de celui défriché par son mentor, Gilles Tremblay, un territoire partagé par tant de compositeurs du Québec. De celui aussi qui forge l'identité personnelle, créatrice et poétique. Ce texte se veut le compte rendu d'une rencontre cordiale, sans formalités, qui a eu lieu à l'automne 2016 et au cours de laquelle nous avons discuté à bâtons rompus du métier d'Arcuri, du milieu musical dans lequel il évolue, de son parcours hors normes, de ses études au Conservatoire de musique de Montréal, des influences qui ont pu façonner sa personnalité, des éléments qui constituent son langage, en plus de jeter un oeil à l'intérieur de quelques-unes de ses oeuvres pivots. En somme, un tour d'horizon du territoire Arcuri.

Serge Arcuri : territoires

Estelle Lemire

Serge Arcuri est né à Beauharnois en 1954. Il vit à Montréal, à l'ombre du marché Atwater où il fait quotidiennement les cent pas jusqu'aux abords du canal Lachine, histoire de prendre la mesure du temps, jamais tout à fait au même rythme. C'est là qu'il décide de ses trames, définit ses palettes, conçoit sa gestualité. Mélodiste sans paroles, maître-artisan remettant cent fois sur le métier la partition en cours, sa poésie impose la consonance, emprunte sans ambages des résonances d'outre-mer et se laisse porter par son esprit nomade. Il ne se rattache à aucun courant, se dit plutôt de sa génération en même temps qu'il ressent l'appartenance au territoire Tremblay¹. Je suis allée à sa rencontre le 1^{er} novembre 2016 pour effectuer un survol de son parcours. Homme de peu de mots, me dira-t-il d'emblée, à l'image de sa musique, modeste, sans artifices, ficelée de traditions assumées, portée par l'errance de ses intuitions. Nous nous sommes laissés sur le thème pluriel de territoire en évoquant l'incidence de ce dernier sur le compositeur et sur son œuvre; sur ce même thème, je reconstruis ici ma rencontre amicale, chaleureuse et généreuse avec ce promeneur solitaire.

Le compositeur et l'idée de la marge

Depuis sa sortie du Conservatoire de musique de Montréal, près de 35 ans ont passé. Autant d'années qui s'égrainent en pratiquement autant d'œuvres de musique de concert. C'est beaucoup et peu à la fois, ces commandes attestant de la reconnaissance du milieu musical², sans pourtant lui permettre de vivre décemment de sa plume. Serge Arcuri est l'un des rares compositeurs à se consacrer entièrement à son métier marginal, du moins ici au Québec. Un métier de solitude obligée mettant déjà naturellement le compositeur à l'écart d'une société de surcroît peu ouverte à la création musicale.

1. Gilles Tremblay compositeur, professeur d'analyse et de composition au Conservatoire de musique de Montréal pendant plus de trois décennies, également pianiste et ondiste.

2. Les œuvres de Serge Arcuri ont notamment été commandées par l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM), l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+), la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), I Musici de Montréal, le Quatuor Molinari, le Toronto Philharmonia, l'Ensemble Musica Camerata de Montréal, le Vancouver New Music, CBC et Radio-Canada, et par des interprètes comme Louise Bessette, Angèle Dubeau, Marie-Josée Simard, Silvia Mandolini, Catherine Perrin, Robert Cram et Lawrence Cherney pour n'en nommer que quelques-uns.

Nous avons commencé l'entretien en posant la question de la marginalité. Qu'a-t-il à dire de sa situation, de la place qu'occupe la musique contemporaine dans notre société? Le compositeur n'est pas revendicateur; il remarque simplement le grand décalage du travail par rapport à la compensation financière attribuée et l'incertitude dans laquelle les systèmes de subvention placent les compositeurs. Il constate également que notre milieu est bien petit pour former et accueillir un si grand nombre d'entre eux. En formons-nous trop? Y a-t-il de la place pour tous? Les œuvres commandées ne devraient-elles pas être mieux rémunérées? Il pose les questions, sans offrir de réponses sinon peut-être un état de fait: la diffusion demeure sans doute le plus grand problème, les œuvres sont peu jouées et peu diffusées, surtout depuis la disparition des émissions spécialisées à Radio-Canada.

Et que dire du refus à peu près généralisé d'intégrer de nouvelles œuvres aux programmes d'orchestres et d'ensembles de traditions classiques? Il ajoute qu'une création comporte en soi une prise de risque, que les organismes musicaux ont peu de marge de manœuvre, peu de marge d'erreur. Il semble impossible de développer un public sans diffusion, le corollaire étant que sans diffusion, comment est-il possible de bâtir et de fidéliser un public? Par ailleurs, comment peut-on développer un sentiment d'appartenance à une société qui ne nous fait pas de place, qui n'en a que pour la culture de masse? Le mot artiste n'a-t-il pas perdu son sens premier maintenant qu'on le jette à tout vent? Et qu'en est-il de sa (non)-reconnaissance? Pourquoi continuer alors? Sa démarche artistique émane d'une nécessité, elle est à la fois motrice et génératrice de son action créatrice. Serge Arcuri précise que c'est aussi parce qu'il y a les rencontres avec les interprètes, le travail avec les ensembles, les chefs. C'est là, dans ce contact direct qu'il trouve peut-être le plus de satisfaction et de plaisir, avant même le rendez-vous de l'œuvre avec son public, alors qu'on en est encore à l'échafaudage de l'édifice, qu'on est encore dans le processus. D'ailleurs, une fois ses pièces terminées, montées, jouées, il n'y retouche plus. La suivante l'occupe déjà, malgré l'attente.

L'apprentissage du métier

Influencé d'abord par le jazz, la musique de sa jeunesse – Miles Davis, Joni Mitchell –, mais également marqué par les grands classiques dont certains maîtres du passé en particulier – Monteverdi, Mozart, Beethoven, Debussy –, Arcuri se révèle admiratif des Varèse, Boulez, Stockhausen et Xenakis, sans toutefois se sentir d'affiliation avec leurs langages. Il prendra ce qu'il appelle « l'esprit volage » de Ligeti. De Messiaen, il retiendra les modes à transpositions limitées qu'il remaniera à sa main, en créant ses propres modes. Ses

modèles viennent notamment de la musique américaine, principalement Steve Reich et Terry Riley. Il utilise par moments le style minimaliste de ces derniers, mais ce sont surtout l'expression directe, la simplicité et l'intelligibilité du discours que le compositeur retient.

Le compositeur me raconte qu'enfant, le fonctionnement du cerveau et de l'esprit humain le fascinait. Il aspirait à se consacrer à des études en neurochirurgie, ou peut-être à ce qu'on nomme aujourd'hui la neuroscience. Ce rêve d'enfance, ce désir d'exploration de la boîte de contrôle de l'humain aura sur son œuvre une incidence sous-jacente constante, à la fois sur sa façon de travailler et sur sa production³. Comme plusieurs adolescents de sa génération, il joue dans l'harmonie de l'école, d'abord de la clarinette, l'instrument de son père qu'il troquera éventuellement pour le saxophone. Il se met alors à l'écriture d'une pièce de piano avec l'aide du professeur de musique de son ami d'enfance ; c'est à lui qu'il doit la base de solfège nécessaire pour transcrire ses idées musicales. Après une année de tâtonnement en psychologie au Cégep Saint-Laurent, son petit bagage musical en main et cette première pièce de piano en banque, il décide, à 19 ans, de s'inscrire au Conservatoire pour y être admis en composition avec Gilles Tremblay et Micheline Coulombe Saint-Marcoux. Il sera accepté et mis en « probation », afin d'acquérir des bases plus solides, de se mettre à niveau en quelque sorte. Un an plus tard, il est admis officiellement et devient élève en bonne et due forme. Arcuri me fait rire en me rappelant la question de la probation. Il fallait impressionner Gilles Tremblay pour qu'il décide de nous admettre réellement. Il se souvient que dans son cas, c'est au courant de la première année, quand il souleva, dans le cours d'analyse, le rapport d'un thème de la *Symphonie fantastique* de Berlioz avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy que le point tournant fut atteint.

De ses cours au Conservatoire, outre l'analyse et la composition chez Tremblay, il retient principalement le contrepoint de « mademoiselle » Martin. Des leçons qu'il fait siennes, qu'il applique transposées ; l'intérêt et la primauté de la conduite des voix, l'attention portée à la redondance, par exemple.

Avec Yves Daoust, en électroacoustique, il acquiert une bonne dose de technique, se mesure à l'esthétique française des Schaeffer et Savouret, à celle du son anecdotique, à sa poétique d'évocation. Après ses années au conservatoire, Serge Arcuri ira chercher chez Marcelle Deschênes le goût du son électronique et la liberté, surtout ce territoire-liberté qui le définit.

Tout cela s'additionne.

En analyse, il présentera une thèse de certificat⁴ portant sur la *Grande fugue* de Beethoven et, attiré par la force thématique de l'univers de Wagner,

3. À titre d'exemple, la série d'œuvres regroupées sous le titre *Les méandres du rêve*.

4. À l'époque, diplôme de fin de troisième cycle au Conservatoire.

il choisira de soumettre le troisième acte de *Tristan* au Concours de sortie. Peut-être le sens d'habiter l'espace sonore lui vient-il de là ?

Les sujets marquants dans le cours d'analyse de Tremblay comprenaient la rythmique grecque, le solfège des brèves et des longues ; le chant grégorien avec ses neumes, ses modes et l'idée de teneur feront empreinte chez le jeune compositeur. Arcuri note toute l'importance de la découverte de la musique de Monteverdi ; les *Vêpres de la vierge* constituent pour lui, en particulier, une source inépuisable d'inspiration. Il y prendra notamment comme modèle la diversité de ces moments musicaux. À cela s'ajoute l'analyse de l'accentuation et de l'agogique chez Mozart qui enseigne des principes essentiels à la conception de la ligne mélodique, prépondérante dans la musique d'Arcuri. Chez Louis Couperin, la liberté rythmique des *Préludes non mesurés* lui apporte une sorte d'affranchissement dans son rapport au rythme. Et il y a enfin tous les autres : Janequin, Bach, Beethoven, Berlioz, Debussy, Stravinsky, Varèse, Messiaen, que Tremblay privilégiait, ainsi que tous ceux que ce dernier omettait volontairement – ce qui nous confrontait d'autant plus –, et les innombrables sessions d'écoutes d'œuvres tout à fait contemporaines.

Arcuri m'explique qu'en dépit de l'importance primordiale de l'analyse dans la formation d'un compositeur, cet exercice de décomposition d'une œuvre ressemble davantage au geste qu'on pose quand on pratique une autopsie ; elle n'enseigne pas la création en soi. Certes, elle peut induire des moyens à adapter pour soi-même. Dans ce plateau de techniques, de procédés, de styles, il n'hésite pas à piger une panoplie d'éléments hétéroclites pour façonner son propre langage. Cependant, d'après le compositeur, le fait de connaître la recette n'aide pas nécessairement à concevoir l'œuvre à venir. Le fait de connaître la forme sonate ne fait pas une sonate. Composer, selon Arcuri, signifie porter, modeler, « faire vivre la musique ». L'exploration de la création à proprement parler trouve son terrain de jeu dans la classe de composition de celui qu'il désigne comme son mentor. Avec Arcuri comme avec ses autres élèves, Tremblay prenait le rôle d'un guide, d'un accompagnateur cherchant à nous indiquer le sentier à suivre : celui vers lequel notre regard semblait naturellement se diriger.

Le langage

Serge Arcuri a rapidement constitué ses éléments de langage, apportant une constance à la facture de l'ensemble de son œuvre. Sa palette d'objets et de couleurs se promène entre le son concret, la dominance mélodique, l'écriture modale et une harmonie errante, parfois aux frontières de celle de la

Renaissance jusqu'à celle de Varèse, dont il utilise par moments l'étalement dans la tessiture, créant un rapport au spectre des harmoniques naturelles dont il est plus proche.

L'hybridité esthétique du langage « Arcuri » s'articule autour du rêve, de la mémoire, du mythe et de la nature. Il est hybride à bien des égards, se déployant d'abord sur deux pôles : celui de la musique instrumentale et celui de la musique mixte. Non seulement intègre-t-il le solfège traditionnel pour écrire la tranche instrumentale de ses œuvres, mais il s'adjoint le solfège de la musique concrète et celui de la musique électronique. Il est l'un des rares compositeurs à avoir choisi délibérément le champ de la musique mixte et à voir comme complémentaires ses deux pôles. Arcuri recherche l'intégration, tend à naturaliser le son électronique ou le travail du son concret, et au contraire essaie parfois de rapprocher le son acoustique des sons enregistrés. Son langage purement électroacoustique comporte des éléments intrinsèques au médium, que l'on pense à l'utilisation de sons concrets et synthétiques, ou aux manipulations et aux traitements multiples ; mais il se rattache aussi en partie au monde des hauteurs, autre clé d'intégration des deux mondes. À titre d'exemple, son œuvre *Récifs* rend compte du travail d'influence et d'assimilation d'un monde par l'autre.

Il donne la primauté à la ligne mélodique, à l'ornementation de celle-ci. Comment explique-t-il l'accaparement de la ligne mélodique par l'imposant tissage ornemental ? Arcuri me répondra par un seul mot : pudeur. Sa réponse explique peut-être que la ligne soit souvent construite autour de notes polarisantes, de la simplicité de celle-ci une fois dépouillée de ses enjolivures. Il esquisse des gestes neumatiques et remplit l'espace entre l'une et l'autre note pôle, d'une manière grégorienne, pourrait-on dire. Rythmiquement, Arcuri fait généralement appel à une pulsation régulière, sans complexité ; même retirée, cette pulsation semble se poursuivre de manière souterraine. Le mouvement vient de l'organisation intérieure du temps, de sa subdivision, de l'utilisation d'anacrouses variées et d'une abondance de petites notes ajoutées.

La mixité de genres où l'ancien et le nouveau se côtoient discrètement est caractéristique. Des couleurs suggérant certains styles ou compositeurs se profilent furtivement sous la forme de l'évocation, jamais sous la forme de citations. Il n'hésite pas à emprunter des matériaux, des artefacts, une manière ou encore une technique. On pourrait parler ici d'un droit de mémoire doublé du devoir de liberté que le compositeur allie dans la création. Sa pièce *Soliloque n° 1* pour violon seul en donne un bon exemple en partant d'un matériau issu de la *Partita n° 2* pour violon de Jean-Sébastien Bach afin

d'élaborer ce chant intime qui porte pourtant une signature authentique. Il y a dans la musique d'Arcuri ce jeu d'aller-retour dans la mémoire musicale qui donne une tonalité de nostalgie en même temps qu'une impression d'enracinement dans la tradition tout en étant également solidement ancrée dans son époque.

La part harmonique de son langage, son « maillon faible » me confie-t-il, se veut plutôt simple, polarisante et fonctionnelle. Elle découle de l'écriture horizontale, le plus souvent modale. Des techniques de brouillage, de dualité de rapports et des procédés d'échafaudage reviennent souvent. Il prépare fréquemment des matrices harmoniques, utilise aussi des blocs harmoniques fixes, trames sur lesquelles la ligne mélodique peut se dessiner librement, s'en détacher pour développer une sorte d'univers harmonique parallèle.

Sa technique d'écriture instrumentale, avouera-t-il, demeure assez conventionnelle. Il utilise peu d'effets, emploie peu de nouvelles techniques ou de modes de jeu non traditionnels. Il ne les exclut pas pour autant, mais n'en fait pas non plus un élément de langage à proprement parler. Il les utilise librement, au besoin, les intègre au gré d'un discours qui a, somme toute, généralement recours à des exigences d'interprétation classique.

Arcuri me dit entreprendre une œuvre d'abord en la nommant. Elle s'élabore autour du titre et de la poétique qu'il génère ou de l'idée qu'il sous-tend. L'approche est intuitive; il cherche ses matériaux et avance segment par segment. La séquence et le geste remplacent la phrase. Le déterminisme d'une forme préalable ne l'intéresse pas, « il ne construit pas *a priori* ». Il se fie au fil de la plume, au métier acquis, à la révision ascétique. Il utilise une palette d'éléments plutôt limitée, sa musique suit une évolution organique, découle de ce qui précède, annonce ou fait le pont avec ce qui suivra. La mise en espace du son, son caractère impressionniste, le symbolisme du mythe fondu au pouvoir d'évocation de la musique ainsi que le déroulement temporel demeurent au cœur de ses préoccupations et forment, je dirais, les fondements de son territoire esthétique.

La production

Quand on regarde le catalogue du compositeur, on réalise que la musique de chambre occupe la plus grande partie de son corpus d'œuvres. Environ le tiers de ses titres se rapporte à une forme ou l'autre de l'électroacoustique (musique mixte, traitements en direct, utilisation du synthétiseur et de la percussion MIDI). Au passage, on retrouve quelques concertos et pièces d'orchestre. On reconnaît encore ici l'homme de peu de mots, aussi bien

dans la concision de ses idées musicales que dans les durées généralement courtes de ses pièces.

Je lui ai demandé de choisir cinq œuvres jalons et de nous dire en quoi elles marquent des points de repère dans sa production. Arcuri suggère tout d'abord *Récifs*⁵ pour cor anglais, 10 instruments et sons enregistrés, une pièce écrite en 1993. Il la sélectionne pour l'osmose de l'électroacoustique et des instruments acoustiques à laquelle il arrive tout en gardant l'intégrité de chacun des mondes. Cette pièce démontre l'interinfluence des deux médiums, le travail de contagion de l'un par l'autre afin de créer un habitat uniforme. La ligne mélodique du soliste s'y pose et prend une place expressive traditionnelle. Le déroulement formel est épisodique et la recherche de synthèse entre l'ensemble et les sons externes exige de composer par courtes sections, de faire un aller-retour constant d'ajustement des sons enregistrés et des sons écrits pour mieux répondre à son désir de synthèse. L'incorporation des harmoniques naturels et la programmation du DX7 générant des gammes non tempérées permettent de sortir du carcan harmonique habituel et contribuent également à l'amalgame.

*Les espaces infinis*⁶, œuvre pour orgue datant de 1994, fut une commande du regretté Raynald Arsenault. Arcuri exprime avec enthousiasme sa relation de travail et de découverte pratique de l'instrument avec Gisèle Guibord, qui créa l'œuvre. Il décrit les organistes comme étant généralement discrets, secrets même, souvent invisibles derrière leur console, et témoigne du grand respect qu'il a pour le géant des instruments, du fait que l'orgue vient avec une tradition difficile à contourner, de l'héritage qu'il véhicule et du potentiel qu'il porte. De plus, l'instrument lui-même et le lieu où il se trouve imposent une histoire, un carcan. L'idée d'une trajectoire unidirectionnelle du déroulement temporel est remise en question alors qu'on entre dans son lieu. Ici, l'œuvre s'élabore autour de l'idée de l'espace intérieur de l'église et du temps que les pierres semblent transporter et préserver en elles; elle évoque leur résonance. Les principes de variation et de transformation du matériau nous renvoient au concept de mémoire. Un peu comme le cinéma et ses « flash-backs », la musique nous permet des allers-retours temporels.

Un deuxième exemple de musique mixte, *Migrations*⁷ pour flûte et sons enregistrés, de 1995, est une commande du flûtiste Robert Cram. Le compositeur incorpore à sa bande des prises de son d'oies blanches qu'il est allé saisir à la suggestion de son père, à Cap-Tourmente au milieu d'octobre, alors que ces oies des neiges repartent. La partition, interface entre le compositeur et l'interprète, se doit de donner toutes les indications utiles, mais elle doit aussi préserver la liberté d'interprétation. Ici, la partie soliste de la partition

5. *Récifs* a été capté en concert par Laurent Major dans la salle Beverley Webster Hall du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). Elle n'est pas disponible commercialement.

6. *Les espaces infinis* ont été enregistrés sur le disque *Nouvelle musique montréalaise volume II*, Société nouvelle d'enregistrement SNE-639, 1999.

7. L'œuvre *Migrations* se retrouve sur le disque homonyme, Atma ACD2 2625, 2010.

FIGURE 1 Première page de la partition *Migrations* pour flûte et sons enregistrés.

POUR FLÛTE ET BANDE

MIGRATIONS
à mon père

S. ARCURI

FL. TR. SOL.

J=50

pp

QUASI LEGATO
(J=14-16)

p

MIGRATION I

(FONDU A LA BANDE ET PLYMPTUEUX)

36"

(J=22-24)

pp sempre

DÉPART DE LA BANDE

PETITS ACCENTS SUR TRILLES SUIVANT

SD.

ppp cresc. decresc.

À PARTIR DE CETTE ENTRÉE LA BANDE ATTENDRE 2 À 3 SECONDES ET JOUER LA SÉQUENCE DANS LE RYTHME EN DIVERNUANT SUR LE DERNIER TRILLE EN DEGRÉSCENDO JUSQU'À L'ACCENT.

est rigoureusement écrite. La souplesse d'interprétation est toutefois clé et le compositeur permet beaucoup d'élasticité, de mouvement. La barre de mesure extensible, parfois présente, parfois tout simplement éliminée, et l'écriture neumatique en petites notes, avec des durées tantôt fixes, tantôt indéterminées ou encore assouplies de points d'orgue, rendent bien compte de cette volonté. La notation graphique des sons enregistrés est beaucoup plus parcellaire, d'une graphie simple, sans chronométrie ; elle ne s'embourbe pas dans les détails, elle ne donne que les indications élémentaires nécessaires à l'exécution. Cette pièce est dédiée à son père mort en début octobre de la même année. Peut-être l'envolée finale fulgurante puis évanescence en est-elle le symbole et la rémanence ?

8. *Fragments*, pièce extraite du disque *Migrations*, Atma ACD2 2625, 2010.

*Fragments*⁸ pour piano est une œuvre avec laquelle Arcuri a vécu plusieurs années avant d'en entreprendre l'écriture, qui s'étalera finalement sur deux ans, en 1996-1997. Elle a été créée par Louise-Andrée Baril. Elle est pour ainsi dire sa première pièce de piano, le compositeur ne comptant plus celle qu'il avait présentée à son audition d'entrée au Conservatoire. Née d'un long processus de gestation et du hasard d'une commande transférée d'I Musici à la SMCQ, elle s'échafaude justement sur l'idée du souvenir à distance. Elle est

construite de fragments épars, de parcelles de mémoire, de gestes notés. Elle se fait l'écho des volées de cloches de l'église Saint-Jean-Baptiste imprimées dans sa mémoire depuis 1984, quand Serge Arcuri habitait tout près. Elle s'imprègne et s'élabore à partir de l'idée de transformation que provoque la perspective du temps. Elle est aussi faite de moments référentiels, d'emprunts stylistiques ou évocateurs, d'allusions debussystes, d'envolées à la Tremblay ou encore d'éventails et de grappes de sons à la Messiaen, tout en conservant la manière Arcuri.

*Les furieuses enluminures*⁹ pour flûte, clarinette, piano et quatuor à cordes est une œuvre qui date de 2000. Dédiée à la compositrice Marie Pelletier, elle a été commandée par Musica Camerata et porte en exergue une citation de Dante Alighieri : « ...les voix semblaient former toutes le même chant, si parfait était leur accord ». Une partie de cette pièce a été intégrée à la *Symphonie du millénaire* et se fonde notamment sur le thème grégorien imposé du *Veni Creator Spiritus*. Ce sont les fresques qui ornent les plafonds du baptistère de Florence qui ont influencé la musique. En effet, relate Arcuri, pour la première et seule fois, le lieu lui-même le traverse, l'impact qu'il a sur lui est si grand, ses pierres habitées par Dante, ses bronzes, mais surtout ses fresques au plafond décrivant la vision de la création au XIII^e siècle, la puissante impression du lieu même se transforme en musique. Il y entend là, sur place, le thème d'ouverture des *Furieuses enluminures*. La pièce est séquentielle comme le plus souvent chez lui, cependant on notera la récurrence du thème principal et sa connotation ouvertement à la Vivier. La forme se présente en segments simples et alternés. Ils sont faits de trois épisodes descriptifs en opposition qui comportent quelques éléments particuliers, soit l'utilisation de l'appogiature pour orner le thème principal épuré, l'harmonie fixe par moments qui permet l'écriture mélodique affranchie de cette contrainte (une technique dont le compositeur est fier pour la liberté qu'elle procure) et finalement, l'homorythmie doublement symboliste des fresques. Arcuri me dit des *Furieuses enluminures* qu'elle est une œuvre charnière dans son tracé ; elle ouvre une nouvelle période qui met à profit l'évolution de son approche. Lorsqu'il a abordé l'écriture de la pièce, il raconte avoir voulu équilibrer les notions tant contrapuntiques et mélodiques qu'harmoniques et modales de la pièce, dans une architecture tripartite. Le motif du *Veni Creator* devient un élément rythmique assez violent, plus près du Big Bang que de la colombe biblique. Il voulait créer des plages picturales comparables à des univers monochromes sur lesquels des lignes mélodiques pouvaient se développer librement, contrastant avec des motifs contrapuntiques beaucoup plus violents. Une technique d'écriture qu'il reprendra dans plusieurs autres

9. *Les furieuses enluminures* font partie du disque *Migrations*, Atma ACD2 2625, 2010.

FIGURE 2 Première page de la partition *Les furieuses enluminures* pour flûte, clarinette, piano et quatuor à cordes.

Les furieuses enluminures
à Marie Pelletier
..les voix semblaient former toutes le même chant, si parfait était leur accord.
Dante Alighieri. Serge Arcuri

♩ = 60

The musical score is written for Flauto (Flute), Clarinetto (Clarinet), Piano, Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, and Violoncello (Cello). The tempo is marked as ♩ = 60. The score includes various musical notations such as triplets, sextuplets, and dynamic markings like *pp* and *p*. There are also performance instructions like 'SENZA VIB.' and 'Bva.'.

œuvres à partir de là. À la manière, dit-il encore, d'un écrivain qui découvre le style qui le distingue.

Arcuri a sélectionné ces cinq titres notamment parce que ces œuvres sont représentatives de son travail et qu'il les considère achevées, mais également parce qu'elles bénéficient d'enregistrements¹⁰. Ce qui n'est pas le cas de toutes ses œuvres. Arcuri insiste sur le fait qu'un compositeur ne peut pas toujours obtenir la trace que laisserait l'enregistrement en concert de ses œuvres, même pour une utilisation personnelle et ne serait-ce que pour des fins de demandes de subventions.

C'est donc au fil et au hasard des commandes que l'œuvre de Serge Arcuri s'élabore. Ses pièces mixtes de la même manière. À la question du silence de plus de dix ans depuis la dernière œuvre mixte, il me répond tout simplement que l'occasion ne s'est pas présentée. Du même souffle, il observe

10. Voir la discographie à la fin de cet article.

que le complexe et onéreux accès à un studio, à l'équipement de pointe, sa rapide obsolescence et l'adaptation qu'elle requiert sont des facteurs qui se conjuguent pour créer un certain désenchantement envers le médium. Il souligne la simplicité de la composition instrumentale qui ne requiert que papier et crayon ou son équivalence logicielle. Il ne renonce toutefois pas à la musique mixte, attend simplement que l'occasion se présente à nouveau.

Arcuri a pu, de manière passagère, toucher à la musique fonctionnelle, au théâtre, à la télévision et au cinéma. Ce sont des chasses gardées, note-t-il, difficiles à pénétrer et qui requièrent une certaine souplesse de caractère ; le compositeur doit obéir à d'autres critères que ceux de la musique de concert, par exemple au fait que le temps musical devient figé par celui de l'image, alors que le compositeur de concert travaille avec un son élastique. Il faut répondre à des attentes souvent complexes à cerner, accepter le droit de regard du réalisateur sur ce qu'on présente et travailler très rapidement. Le rythme de composition d'Arcuri est plutôt lent ; la musique de concert demeure celle où il concède aujourd'hui s'épanouir le mieux. Il prend ici en exemple ses récents concertos de violon. On en revient au facteur humain, au lien qu'il forge avec ses interprètes.

Son travail actuel le plonge dans un *Requiem*. Le compositeur intimiste et pourtant « pas très croyant » choisit d'écrire une gigantesque prière pour les morts. Ce compositeur libre de tout moulage s'astreint maintenant à une forme définie par le texte. Celui qui favorise les petites formations et la concision adopte aujourd'hui le vaste nombre et la durée imposante. Il y inclut également des sections électroacoustiques plus anecdotiques qu'à son habitude. Le côté humaniste de sa musique prendrait-il le dessus sur le coloriste, préparerait-il déjà son legs ? Il ne le dira pas. À l'horizon, une œuvre pour deux pianos.

Territoire Arcuri

La musique de Serge Arcuri s'inscrit dans le flux bien établi du milieu du xx^e siècle, où chaque compositeur se doit d'élaborer une esthétique unique, générer une expression individuelle et exclusive dont il lui faut généralement prouver la valeur par la maîtrise de sa dialectique. Elle est issue et elle évolue au cœur d'une nation jeune et métissée, dont les fondations culturelles sont encore frêles. Elle ressemble à un produit du terroir exceptionnel, prend racine à la fois dans sa nordicité, son habitat, son américanité, dans le terreau Tremblay aussi bien que dans son héritage européen. Elle voyage entre les états de conscience fugitifs et les diverses formes d'appréhension du réel. Elle se veut capteur et transmetteur de rêves, tableaux d'impressions mis en sons.

11. Titres d'œuvres de Serge Arcuri. *Des torrents d'étoiles* (2001) pour violon et piano, commande de Silvia Mandolini et Brigitte Poulain ; *Lueurs* (1987) pour cor, percussion et sons enregistrés, commande du corniste Francis Ouellet ; *Des jardins secrets* (2010-2012) pour piano, commande de la pianiste Louise Bessette ; *Au cœur du son* (2011), concerto pour violon et orchestre de chambre, commande de l'ECM+ ; *Les mouvements de l'âme* (2013), concerto pour violon et orchestre, commande de l'OSM.

La mixité de son langage s'ancre dans la mémoire, puise ses éléments, ses « pépites d'or » au fil du temps, des époques et des styles. Arcuri utilise une sorte de processus de sélection naturelle pour constituer sa propre matière identitaire afin de dépeindre *Des torrents d'étoiles*, donner corps aux *Lueurs* qui parcourent les *Jardins secrets*, ou encore chercher *Au cœur du son* l'expression des *Mouvements de l'âme*¹¹.

DISCOGRAPHIE

ARCURI, Serge (1993), *Les méandres du rêve*, empreintes DIGITALes IMED-9310-CD.

1. *Prélude aux méandres* (1985) (sons enregistrés)
2. *La porte des sables* (1989) (hautbois, cor anglais, percussions MIDI et sons enregistrés)
3. *Murmures* (1989) (sons enregistrés)
4. *Errances* (1992) (hautbois, harpe et sons enregistrés)
5. *Lueurs* (1987) (cor, percussion et sons enregistrés)
6. *Résurgence* (1982) (sons enregistrés)
7. *Chronaxie* (1984) (percussion et sons enregistrés)

ARCURI, Serge (1994), *Fresque* [1992], pour cor anglais, deux percussions et deux synthétiseurs, dans Ensemble contemporain de Montréal, ... *Fin de siècle (Nouvelle musique montréalaise)*, Société nouvelle d'enregistrement SNE-590-CD.

ARCURI, Serge (1998), *Sitio, prélude non mesuré* [1993], pour clavecin, dans Catherine Perrin, *24 Préludes*, ATMA Classique ACD2 2172.

ARCURI, Serge (1999), *Les espaces infinis* [1995], pour orgue, dans *Nouvelle musique montréalaise volume II*, Société nouvelle d'enregistrement SNE-639-CD.

ARCURI, Serge (2002), *Bandonéon* [1991], pour bandonéon et sons enregistrés, dans Joseph Petric, *Orbiting Garden*, Centredisques CMCCD 7802.

ARCURI, Serge (2011), *Migrations*, ATMA Classique ACD2 2625.

1. *Les furieuses enluminures* (2000) (flûte, clarinette, piano, quatuor à cordes)
2. *Fragments* (1997) (piano)
3. *Des torrents d'étoiles* (2001) (violon et piano)
4. *Migrations* (1995) (flûte et sons enregistrés)
5. *Les voix des hautes-gorges* (2007) (clarinette et sons enregistrés)
6. *Soliloque I* (1991) (violon)
7. *Soliloque II* (1994) (violon)
8. *Rémanences* (2005) (quatuor à cordes)