

## Portrait de Michel Longtin À propos de *Quaternions*

Olivier Girouard

Volume 14, Number 2, 2004

Montréal/Nouvelles Musiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902318ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902318ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this document

Girouard, O. (2004). Portrait de Michel Longtin : à propos de *Quaternions*.  
*Circuit*, 14(2), 93–112. <https://doi.org/10.7202/902318ar>



# Portrait de Michel Longtin

## À propos de *Quaternions*

Olivier Girouard

---

11 mars 2003, nous entendons pour la première fois la version intégrale de *Quaternions*, œuvre monumentale de cinquante minutes pour orchestre. Par un tour de force incroyable, un travail d'orfèvre, 204 pages grand format, 23 portraits, 23 genres musicaux différents cohabitent au sein d'une seule et même œuvre. Dans un réseau de relations multiples, subtilement, nous pénétrons l'univers de Michel Longtin.

*Mais comment résumer et communiquer en 50 minutes l'empreinte laissée en soi par des expériences et des humains qui vous ont marqué? Tant d'événements reviennent en mémoire, tant de gens qu'on admire. On voudrait que tout trouve sa place! J'ai dû choisir<sup>1</sup>.*

Pourquoi Michel Longtin aujourd'hui? En quoi une analyse nous permettrait de mieux comprendre l'immensité de son œuvre? La proposition d'une analyse de *Quaternions* s'est même vue mise en doute par le compositeur lui-même. Pourquoi hésiter devant une telle proposition? Comment se fait-il qu'on ait si peu parlé de ce personnage haut en couleur du milieu de la musique québécoise? En marge peut-être, mais en marge de qui? Des « chapelles de la musique contemporaine », comme il s'amuse lui-même à le constater? Asocial ou simplement incompris, au sens le plus romantique du terme? À la suite de négociations, le compositeur a finalement accepté de livrer son œuvre à un parcours analytique dont l'originalité s'inspire de celle qui a mené à la création de l'œuvre.

*Quaternions* : œuvre postmoderne, ouverte, témoignage d'un esprit libre doté de la curiosité du touche-à-tout. Nul besoin de protéger Michel Longtin et son œuvre derrière un paravent d'analyses, de définitions et de formules mathématiques abstraites. Par un parcours de *Quaternions*, je vous présente l'homme, le créateur et sa part de doutes, ses phrases inachevées ou simplement lancées dans l'in audible. *Quaternions* est non seulement autobiographique mais elle reflète l'ensemble de l'œuvre de Longtin.

Malgré une apparente construction systématique, le discours musical de *Quaternions* est développé de façon libre et poétique. Une analyse détaillée nous donnerait une vision dont l'étroitesse ne conviendrait pas au propos même de l'œuvre. À la suite d'un entretien avec le compositeur, j'ai conclu qu'il serait plus intéressant de réaliser un parcours à travers l'œuvre et de révéler ainsi quelques-unes

1. Programme Montréal/Nouvelles Musiques, 2003, p. 99.

de ses caractéristiques, et ce, pour permettre une plus grande compréhension de l'œuvre. J'espère que celui-ci vous dévoilera la possibilité d'un monde où les limites de l'esprit chantent et embrassent l'horizon.

## Quaternions

---

$$Q = R + iX + jY + kZ \text{ où } i^2 = j^2 = k^2 = -1$$

(où  $i$  représente la valeur de l'abscisse,  $j$  la valeur de l'ordonnée et  $k$  la valeur de l'élévation dans un temps donné  $R$  et où  $i^2 = j^2 = k^2 = -1$  est une impossibilité ou un univers irréel)

23 visions définies par le calcul suivant :

$$Q(n+1) = Q(n) \times Q(n-1)$$

Dans un document annexé à la partition de *Quaternions*, le « livre rouge » (nom donné par le compositeur), Longtin explique et fournit des indications sur les différentes influences qui sont à l'origine de l'œuvre. Il présente 23 portraits aux horizons diversifiés qui ont influencé la composition, voire la vie du compositeur. Brossés en sept mouvements, les portraits sont élaborés par divers moyens structurels et régis par l'équation des quaternions. Sorte de parcours initiatique de l'œuvre, le texte annexé présente les portraits par des dessins, des calculs, des réflexions, de la science-fiction, des récits scouts et de la poésie. Ce livre rouge permet au musicien et à l'analyste, sans aucun doute, de mieux saisir les données du récit et son contenu expressif.

## Survol de l'œuvre et de ses différentes particularités

---

*Ayant habité mes « rêves » un très grand nombre de fois, je pouvais quelque peu comprendre cet étrange discours. François m'offrit de revivre avec moi ces « voyages » en les commentant, en me parlant du lieu même de mes « rêves ».*

*Des billes se mirent à tourner autour des quatre dimensions du Quaternion.*

*J'acceptai de glisser dans la transe...*

Père Marco<sup>2</sup>

| 2. Extrait du Livre rouge.

Voici, en quelques explications simples, en quoi consistent ces « voyages » et le lieu de ces rêves décrits par le compositeur.

## Mouvement I

---

Page 1

I – « Foyer I »

*Accords symétriques et asymétriques*

Tout débute par un portrait libre et mouvementé. Les cordes sont très lumineuses. Les instruments de percussion et à vent ont un caractère distinct, ponctué et très présent. Frémissement de l'être.

Page 4

II – « Cauchemar I »

*Transposition atomique*

À la mesure 32, les cuivres sont percussifs et violents. À la mesure 61, on entend un thème aux cordes. À la mesure 90, un bruit de souffle. Il s'en dégage une sensation très organique.

Page 12

III – « Hommage à Pierre Labat »

*Amalgame de différents langages*

À la mesure 96, les cordes reprennent l'idée thématique du trait rapide et ascendant précédemment exploité aux cuivres. Le trait sera par la suite relayé aux bois.

À la mesure 106, on entend un battement de cœur à la percussion (bongos et toms) ainsi qu'aux cordes graves (violoncelles et contrebasses). Les battements sont entrecoupés d'événements ascendants orchestrés. Ils seront ensuite relayés à la caisse claire, ce qui donnera un aspect plus militaire au portrait.

Page 17

IV – « Cauchemar II »

*Transposition atomique*

À la mesure 147, le thème du début est entendu au basson soliste et il est transmis aux violoncelles à la mesure 148. À la mesure 153, la caisse claire reprend de plus belle et unifie la fin du portrait Labat et du portrait Cauchemar II.

## Mouvement II

---

Page 23

V – « Sion/Banff »

*Du modal à l'atonal par le spectre*

Des cloches itératives parsèment le portrait très pittoresque et imagé (typique de la musique modale de Sibelius). Seuls les cuivres contrastent avec l'effet paisible de ce mouvement. La mélodie se développe en harmonies parallèles aux bois; elle est transférée aux trompettes à la mesure 41, puis à tout l'orchestre à la mesure 50, c'est l'apogée du mouvement. Les glissandos aux cordes à la mesure 60 nous font tranquillement basculer vers un autre état, Il y a un retour des cloches à la fin du mouvement.

## Mouvement III

---

Page 33

VI – « Jerry Goldsmith »

*Expressionnisme*

Voici un portrait très dynamique, traversé par une pulsation aisément perceptible sur un tapis harmonique. L'atmosphère change à la mesure 33, alors que la pulsation arrête abruptement pour faire place à une transition vers « Sagan » par traits chromatiques ascendants aux cordes.

Page 43 – mesure 45

VII – « Carl Sagan »

*Effet Doppler (atonal)*

La pulsation est décalée par des strates de notes répétées, nécessaires pour faire sentir les progressions de fondus enchaînés qui apparaissent et disparaissent progressivement. Entrée progressive des xylophones et des marimbas qui permettront la transition vers le prochain portrait.

Page 52 – mesure 83

VIII – « Bidermann/Bornstein », IX – « Père Valère Dubé », X – « Miro/Kandinsky »

*Structuralisme – Modalité – Structuralisme*

Écriture par blocs. Notre perception est constamment attirée sur divers éléments ou famille d'instruments. D'abord les percussions à clavier, ensuite les cordes en pizzicatos et en trémolos, suivis par les cuivres qui ponctuent les discours par des crescendo rapides sur des notes tenues. Changements brusques de caractère à la mesure 106, et à la mesure 158.

## Mouvement IV

---

Page 93

XI – « Foyer II »

*Accords symétriques et asymétriques*

Des contrastes s'opèrent entre les textures de notes tenues et les textures de notes ponctuées. Un crescendo est obtenu par l'accumulation de dynamiques et de motifs, avec un effectif orchestral important.

Page 99 – mesure 40

XII – « Takemitsu », XIII – « Alex Janvier »

*Sérialisation de couleurs et accords de couleurs*

Il s'agit d'une écriture par cellules rythmiques et mélodiques. Le fond harmonique est toujours présent et est ponctué de motifs en accumulation. À la mesure 55, le passage aux bois de traits ascendants spatialisés est remarquable (les flûtes, haut-bois et clarinettes sont divisés par trois et s'échangent les lignes mélodiques entre eux). Les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> portraits sont fort intéressants pour leurs qualités timbrales.

## Mouvement V

---

Page 134

XIV – « Émilie »

*Cellulaire étendu*

Ce mouvement très court (à peine 25 mesures) exploite divers types de cellules : rythmiques, mélodiques, d'accords orchestraux, de type de jeu et d'attaque, etc. C'est un mouvement expressif, narratif et amoureux !

## Mouvement VI

---

Page 138

XV – « Wim Wenders »

*Thématique atonale et clusters*

Il s'agit d'un mouvement assez court et organique. Les différentes textures sont aisément perceptibles : decrescendos rapides des instruments de percussion à clavier et de la harpe, clusters des bois en trilles soutenus, motifs de *flutterzunge* et de glissandos

sporadiques aux cuivres, ascension de la mélodie à la fin du mouvement permettant la transition vers le prochain portrait.

Page 145 – mesure 51

XVI – « C. V. Gheorghiu »

*Lignes et rythmes*

L'effectif orchestral est ici moins imposant. Un long solo, confié d'abord au violoncelle, se poursuit ensuite au violon (mesure 78). Le solo est ponctué d'événements percussifs très forts (à la mesure 89, les cuivres font une attaque fortissimo avec l'apport de l'enclume, de la grosse caisse et des toms).

Page 151 – mesure 118

XVII – « Augustin Cauchy »

*Stochastique*

Le portrait commence par le même geste orchestral que les deux portraits précédents, soit un rapide decrescendo aux instruments de percussion à clavier (glockenspiel, vibraphone), aux cloches tubulaires et à la harpe (mesure 118 à 120). Cette fois, cependant, le geste sera présent tout au long du portrait.

## Mouvement VII

---

Ce mouvement synthétise les six précédents.

Page 157

XVIII – « Foyer III »

*Accords symétriques à asymétriques*

Page 161 – mesure 39

XIX – « Raymond Dumais »

*Fusion anarchique de langages*

Page 170 – mesure 107

XX – « Bulgarie »

*Grand mélange*

Page 177 – mesure 147

XXI – « Cauchemar III »

*Électroacoustique orchestrale*<sup>3</sup>

3. Terminologie employée par le compositeur.

L'écriture est ici beaucoup plus libre, notamment à partir de la mesure 171 où les instruments à vent font des sons sifflés et les cordes, des glissandos aléatoires. L'écriture fonctionne également par strates.

Page 192 – mesure 213

XXII – « Hamilton »

*Résumé de toutes les techniques*

Page 201 – mesure 261

XXIII – « Foyer IV »

*Accords symétriques à asymétriques*

## Quelques paramètres généraux ou mise en contexte des éléments constitutifs de l'œuvre

---

*Quaternions* est d'abord une recherche élargie sur la formation de nouveaux langages musicaux utilisés simultanément dans une œuvre. Ces langages sont inspirés d'expériences scientifiques, musicales, visuelles, littéraires, fictives et cauchemardesques. Comme l'explique le compositeur, les quaternions déterminent l'ordre des portraits :

*J'ai pris les quaternions et j'ai décidé, d'une façon subjective, de prendre le plus petit nombre résultant et d'aller voir dans le tableau que j'avais fait à quoi cela correspondait. Le tableau ci-dessous !<sup>4</sup>*

4. Entrevue avec le compositeur, 4 septembre 2003.

	<b>+</b>	<b>-</b>	<b>0</b>
<b>R</b>	foyer interlude	musique	rêve
<b>i</b>	idéal de vie amitié	cinéma	rêve
<b>j</b>	science	cauchemar angoisse	rêve
<b>k</b>	art	idéal de vie amitié	rêve

Pour Longtin, l'utilisation du nombre imaginaire explique la pertinence du calcul des quaternions.

*Mais si nous pensons au « temps » comme quatrième dimension, nous pourrions imaginer une existence en X, Y et Z dans un moment R et passer sans transition aucune à -X, Y et -Z en un temps 2R ou -R, tout ça, sans trajet. Existence dans un espace-temps et, du coup, disparition et réexistence dans un autre espace-temps. Voyager dans le temps et dans l'espace... Hein! ? Cette équation pourrait nous situer en Irlande, aujourd'hui, et, par une multiplication, nous amener à Rome au temps de César...*

[...]

*... Bon, nous avons :  $R + iX + jY + kZ$ ; évidemment  $i = j = k = -1$  donc  $I^2 = J^2 = K^2 = -1$ .*

[...]

*Vous venez de me donner une idée fabuleuse. [i x j] n'est pas obligé de revenir dans le réel, il peut rester dans l'imaginaire ! Alors...<sup>5</sup>*

Quelle est la raison qui a conduit Longtin à se baser sur le calcul des quaternions ? La réponse est assez simple : parce qu'il permet de rendre réel l'imaginaire. Le nombre imaginaire doit « être » pour que l'équation des quaternions prenne sens. L'abstraction musicale peut être associée à la multitude de possibilités qu'ils offrent. Une conception réelle du nombre imaginaire (faisant partie des nombres complexes) peut être analogue au travail de l'artiste. Ainsi, la mémoire située sur un seul plan, il est possible de représenter par la musique la rencontre d'êtres chers, vivants ou décédés<sup>6</sup>, car nous sommes nous-mêmes constitués de ces rencontres, de la recherche d'intégrité et de la part de questionnements qu'elles nous ont apportés. Longtin en parle comme étant « la parfaite alliance; une possibilité de paradis : retrouver tous les êtres chéris, aimés et/ou admirés et s'imbibber de leur présence ». Le nombre imaginaire nous permet de rêver. C'est le nombre qui fait que tout est possible. Le rapport direct avec la réalité distingue l'imaginaire de la fable. Quand une impossibilité existe, tout est possible. Longtin explique :

*C'est-à-dire que les nombres imaginaires, « racine carrée de -1 que ça soit i, j ou k, parce que  $i = j = k =$  racine carrée de -1, lorsqu'on joue avec eux et qu'ils se rencontrent, ils s'en vont dans une autre dimension. C'est tout à fait en phase avec la théorie de Feynman<sup>7</sup> qui a prouvé que, lorsque deux électrons échangeaient un photon, ce photon s'en allait dans d'autres dimensions. C'est-à-dire qu'il s'en allait dans le passé, il s'en allait dans le futur et il revenait dans le présent. Moi, je n'y comprends rien. Ça me dépasse, mais alors là, complètement. Lui, ça ne le dépassait pas au point où il y croyait tellement qu'il pouvait se l'imaginer. C'était pour lui si évident qu'il l'a prouvé mathématiquement.*

*Tu vois, dans les quaternions, t'as les nombres imaginaires qui sont « I », « J » et « K ». La racine carrée de -1, c'est une impossibilité. Mais c'est pas parce que  $i = j = k$  que, lorsque tu vas multiplier « i » par « j » ou par « k », tu vas obtenir -1. Normalement, ça devrait être le cas... Mais ce n'est pas ce qui arrive dans les quaternions. Si tu multiplies par i, j ou k, c'est-à-dire que si sur ton axe, i multiplié par j te donne k, alors tu changes de dimension.*

5. Extrait du Livre rouge.

6. Dans le Livre rouge, Longtin énumères : Jaques Tati, François Truffaut, Mondrian, Xénakis, Delauney, Denis Béliveau, Gustav Mahler, Suzanne et Claude, Pierre Labat, Jaques Brel, l'éternel Bero, Hiroshige, Jean-Paul Ouellette, Euler, Sibelius, Claude Sautet, Malevitch, Emilie, Richard P. Feynman, Jean Vanier, John Cassavetes, Annie, Lawren Harris...

7. Feynman (Richard P.), physicien américain (New York 1918 – Los Angeles 1988). Prix Nobel en 1965 pour sa théorie des interactions entre électrons et photons (électrodynamique quantique).

De cette façon,  $i$  multiplié par  $i$  donne  $-k$ . Et Hamilton<sup>8</sup> a inventé cette fameuse formule qui avait un sens incroyable pour lui en mathématique. Ce qui est étonnant chez l'être humain, c'est sa capacité à inventer des choses abstraites qui, quelques années plus tard, servent d'outils à d'autres pour pousser des recherches dans un tout autre ordre d'idées. Et les quaternions sont aujourd'hui utilisés dans plusieurs domaines, notamment en physique quantique. Niels Bohr<sup>9</sup>, par exemple, et Dirac<sup>10</sup> y ont travaillé. Ils faisaient des mathématiques pures. Ils n'imaginaient pas, ne mesuraient pas la portée de leur découverte. En fait, j'ai appelé mon œuvre *Quaternions*, parce que je les ai utilisés... Je les ai utilisés et je voulais que, quelque part, ils soient responsables pour gérer une liste de choses très humaine tout en restant de petits traits froids qui génèrent quelque chose de très magique<sup>11</sup>.

Tout cela aurait même pu être décidé arbitrairement, par un jet de dés. Les mathématiques modernes s'évertuent à faire des calculs d'improbabilités. Est-il possible de donner un sens, par la musique, à des thèmes aussi généraux que l'amitié ou le cinéma ? Les quaternions n'ont qu'une importance sommaire dans l'œuvre, mais ils ont tout au moins ceci d'intéressant : ils permettent l'impossible, tout prend sa place dans l'œuvre.

*Je me suis refermé dans mon monde et j'ai travaillé pendant des années, pour ne pas dire des décennies, à cultiver cet Art, pour pouvoir, en 23 portraits par exemple dans le cas de Quaternions, faire des musiques qui ont rapport à des sujets qui se suivent, mais qui n'ont pas de rapports entre eux<sup>12</sup>.*

Cette idée d'amalgame témoigne sans doute d'une admiration profonde que Longtin voue aux compositeurs de musique de film, qui ont cette habileté à mêler des idées musicales souvent très éloignées les unes des autres<sup>13</sup>. À l'instar de ceux-ci, Longtin a fait une musique différente pour chaque portrait musical. Une façon de se confronter, certes, mais aussi de se prouver qu'il était capable de changer d'univers en peu de temps tout en restant cohérent dans sa démarche.

*C'est vraiment moi, même si une section est dans un monde complètement différent de l'autre. Je suis très heureux de savoir que je peux écrire bien des choses en même temps, que je n'ai pas une seule route, dans une direction qui fonctionne toujours dans le même sens, qui compose toujours de la même manière. Je suis très heureux de voir que, mes états... je peux les exprimer d'une façon ou d'une autre<sup>14</sup>.*

8. Hamilton (sir William Rowan), astronome et mathématicien irlandais (Dublin 1805 – id. 1865) Il créa le calcul des quaternions.

9. Bohr (Niels), physicien danois (Copenhague 1885 – id. 1962). Il a élaboré une théorie de la structure de l'atome intégrant le modèle planétaire de Rutherford et le quantum d'action de Plank. Il a établi le « principe de complémentarité » selon lequel un objet quantique ne peut à la fois être décrit en terme d'ondes et de particules. (Prix Nobel 1922.)

10. Dirac (Paul), physicien britannique (Bristol 1902 – Tallhasse 1984). L'un des créateurs de la mécanique quantique, il introduisit un formalisme mathématique qui lui permit de prévoir l'existence de l'électron positif, ou positon. (Prix Nobel 1933.)

11. Entrevue avec le compositeur.

12. Idem.

13. Jerry Goldsmith, par exemple [à qui Longtin fait référence dans *Quaternions*], a composé la musique d'un film de science fiction horrifiant, *Alien*, puis, le mois suivant, la musique d'un film « western-comique », *Hour of the gun*.

14. Entrevue avec le compositeur.

## Démarche et influences

*J'ai composé cette pièce en 1995-1996 pour mes 50 ans. J'ai voulu y rendre hommage à plusieurs humains aimés ou admirés, et revisiter des événements qui m'ont beaucoup apporté. J'ai tenté, par la composition, de désamorcer les cauchemars et le rêve « Bulgarie »<sup>15</sup>.*

15. Programme Montréal/Nouvelles Musiques, 2003, p. 99.

Tout débute par une idée, n'importe laquelle, une substance chimique, un cauchemar, un film ou encore un moment vécu signifiant.

L'idée :



*All what he made, Alex Janvier*

De façon subjective, il trace un schéma global de ces idées. Cette façon de procéder rend la forme claire et les gestes musicaux bien définis. Le schéma permet donc de distinguer les éléments marquants et dominants de l'œuvre ou d'un passage travaillé dans celle-ci. Voici un exemple concret tiré des notes personnelles du compositeur pour la réalisation du portrait d'Alex Janvier.



## Transposition atomique

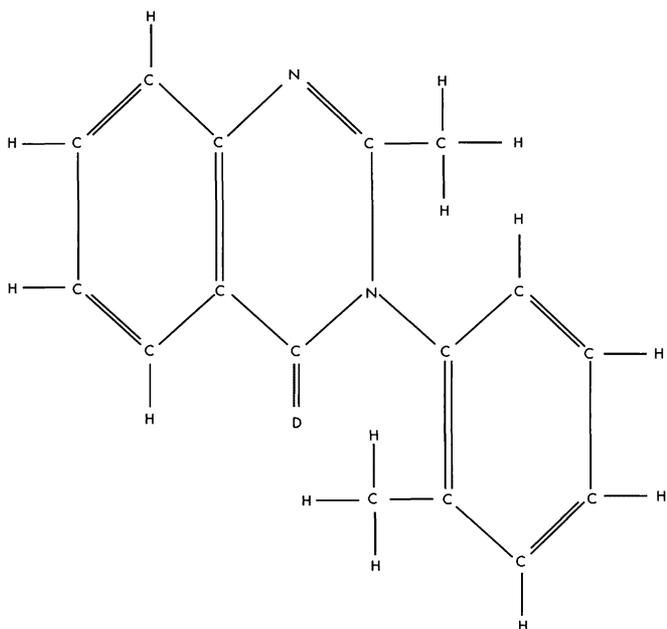
Sous une apparente complexité du langage, la musique de Longtin est d'une désarmante simplicité. Le cas des cauchemars en est un exemple particulièrement intéressant.

Les cauchemars sont une transposition d'événements pénibles et perturbants « kaléidoscopés » en un environnement généralisé à plus large échelle. Une projection d'éléments du présent dans un futur « transfiguré » et cauchemardesque. Pour Longtin, les médicaments contre l'angoisse que lui faisait prendre son père dans sa jeunesse sont rapidement devenus une source de cauchemar alors qu'il en est devenu dépendant. Transcendé, ce cauchemar donne racine à une peur plus grande qu'est la guerre nucléaire et ses radiations, les mutations génétiques, les armes bactériologiques et chimiques et la détérioration de notre environnement par la pollution et les gaz à effet de serre. La transposition de ces atomes est sans doute une façon d'exorciser cette peur en la transmutant musicalement. De façon très subjective, Longtin a donc inventé des accords pour représenter des atomes chimiques. Ces atomes regroupés en molécules peuvent créer des complexes harmoniques très denses. Il attribue donc, à la manière des symbolistes, une couleur orchestrale, une cellule mélodique ou un accord à des éléments extramusicaux, ici, des atomes. De cette façon, les atomes nécessaires à la vie, l'oxygène, l'hydrogène, sont beaucoup plus consonants que les atomes pouvant éventuellement être néfastes à celle-ci, le fluor par exemple.

The image shows a musical score for five chemical elements, each represented by a specific chord structure on a grand staff (treble and bass clefs). The elements are labeled above their respective chords: O, CH<sub>2</sub>, F, NH, and OH. The chords are written in a style that suggests a specific harmonic color for each element.

Element	Chord Structure (Approximate)
O	Major triad (e.g., C-E-G) with a flat in the bass line.
CH <sub>2</sub>	Major triad (e.g., C-E-G) with a sharp in the bass line.
F	Major triad (e.g., C-E-G) with a flat in the bass line.
NH	Major triad (e.g., C-E-G) with a flat in the bass line.
OH	Major triad (e.g., C-E-G) with a flat in the bass line.

Il s'agit de transformer un modèle moléculaire en trame musicale.



Dans « Cauchemar II », à la mesure 137, ces molécules sont utilisées de façon très harmonique : une banque de sons, ou plutôt une palette de couleurs dans laquelle Longtin va puiser. Le lien entre les différentes molécules est créé par une ligne mélodique jouée d'abord par les violoncelles (marquée par l'H — utilisé par Schönberg) et ensuite transférée dans un geste ascendant par accumulation aux cordes, aboutissant à l'harmonie moléculaire. Une réminiscence de ce geste sera par la suite entendue aux cuivres. La percussion quant à elle agira comme stimulant rythmique, donnant l'illusion d'avancer à l'intérieur d'un discours de plus en plus rapide et complexe.

## Accords de couleurs et théories structuralistes

*Aujourd'hui, le nouvel artiste reconnaît qu'avant tout, il cherche à créer ni les formes ni les couleurs de la nature. Il invente des rythmes couleur forme, un monde nouveau de musique visuelle, un monde particulier à l'homme, particulier à l'homme dans la nature, non pas en dépit de, mais à cause de la nature*<sup>17</sup>. Charles Biederman

*Quaternions* est fortement influencée par les théories constructivistes russes du début du siècle et par les structuralistes nord-américains de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Il y a deux noms à retenir : Charles Biederman et Eli Bornstein. Les débuts de l'art abstrait ont aussi beaucoup influencé le travail de Longtin. Citons Kandinsky et Miró.

17. « For now, the new artist recognizes first of all that he seeks to make neither the forms nor the colors of nature. He is an inventor of color-form rhythms, a new world of visual music, a world peculiar to man, peculiar to man in Nature, not in spite of, but because of Nature », traduction : Marie-Claire Forté.

De la même façon qu'ont été bâtis les atomes chimiques en accords, Michel Longtin a transcrit sa propre vision, de façon très subjective, des couleurs. Instinctivement, dans *Quaternions*, les couleurs ont été associées à l'harmonie. Les notions de spectre harmonique sont d'ailleurs facilement associables aux notions de spectre de couleurs. Ainsi, le blanc est représenté par l'octave (sans considération de registre) et le noir est représenté par un cluster dans le registre grave. Le bleu sera de cette façon une harmonie de quintes superposées qui seront assombries progressivement par un brouillage harmonique. Voici un exemple de l'assombrissement du blanc en parallèle au bleu.

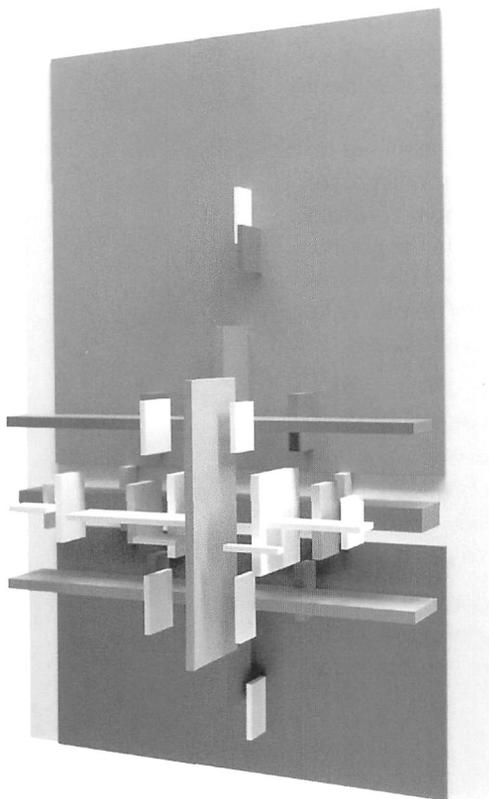
The image shows two musical staves, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first staff is labeled 'Blanc' and the second 'Bleu'. Both staves show a sequence of six chords. The 'Blanc' staff starts with a single note (C4) and progresses through chords that become increasingly complex and dissonant, ending with a cluster of notes. The 'Bleu' staff starts with a cluster of notes and progresses through chords that become increasingly complex and dissonant, ending with a cluster of notes. The chords are written in a way that suggests a progression of colors from white to blue.

Les arts visuels n'influenceront pas uniquement l'harmonie par leurs couleurs. Ils seront également source de structures rythmiques et formelles. À l'image des structuralistes, Longtin est porté à donner un sens fondamental aux calculs, ce qui dépasse largement la seule recherche d'une solution à une équation. La structure et les mathématiques seront source et/ou quête de vérité, d'absolu.

Les structuralistes européens d'après-guerre se sont beaucoup inspirés des mathématiques. Ils y cherchaient les lois fondamentales qui expliqueraient la Nature et la Vérité. Or, les structuralistes nord-américains, par conséquent Eli Bornstein et Charles Biedermann, objets de deux portraits réalisés dans *Quaternions*, puisent la source de leur art à même la nature.

De cette façon, la mesure des blocs les uns par rapport aux autres dans le *Relief n° 3* d'Eli Bornstein a permis de donner une première grande forme au portrait. Ensuite, en allant visiter des endroits particuliers suggérés par le tableau, le deuxième étage par exemple, Longtin a pu transcrire rythmiquement la distance entre les plaquettes en

*Structurist Relief No. 3 (Sea Series) 1965, d'Eli Bornstein*



calculant la proportion entre les différentes « barres ». Les couleurs quant à elles étaient régies par les constructions de couleurs.

Les bas-reliefs sont des œuvres à trois dimensions sur un plan quasi bidimensionnel. Le rapport des surfaces est plus important que la ligne. La profondeur du tableau pourra délimiter une section dans l'œuvre facilement traduisible rythmiquement. Donc, si les plaquettes sont plus rapprochées, le rythme sera subséquent plus rapide et vice-versa. La profondeur pourra aussi déterminer l'intensité d'un passage, d'une phrase ou d'un motif.

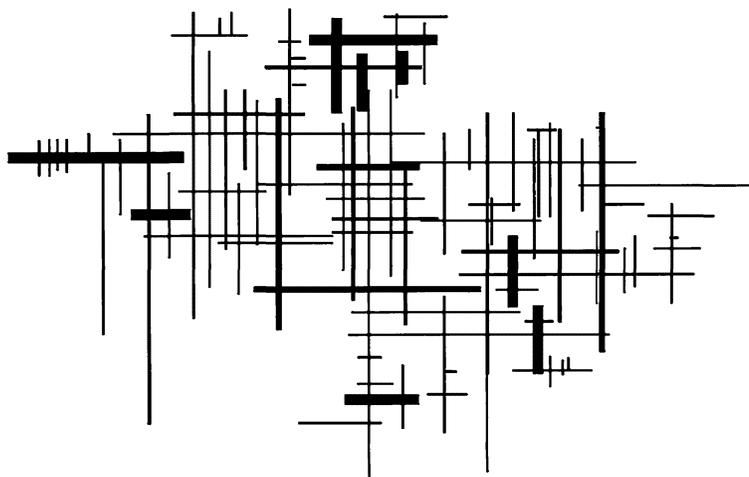
Par exemple, dans le VIII<sup>e</sup> portrait, à la mesure 83 du III<sup>e</sup> mouvement, les xylophones sont pratiquement seuls, colorés à la flûte et accompagnés par des pizzicatos aux cordes. De plus en plus marquées, (pizzicatos Bartók) les cordes vont prendre le relais des xylophones qui disparaîtront brusquement, à la mesure 90. Les cordes sont maintenant en trémolos et les instruments à vent font des apparitions marquées par des crescendos rapides et brutaux, des mesures 90 à 96. À la mesure 97, un autre changement brusque survient. Les cordes tiennent des valeurs longues *fortissimo* pendant que les

bois et les instruments de percussion à peau (bongos et toms) reprennent les idées thématiques du début du mouvement. Le discours s'active. Tout bouge très rapidement. Puis, à la mesure 106, un *pianississimo subito*. Une respiration intervient sur un accord constitué de quintes superposées sur *mi* bémol (accord couleur du bleu), très lumineux (les cordes jouent *sul tasto – senza vibrato*), assombri légèrement par les instrument à vent au deuxième temps. Ceux-ci font des trilles sur un accord bleu « foncé », transposé une tierce majeure ascendante (la tierce majeure étant la 4<sup>e</sup> harmonique du spectre harmonique, considérons cet ajout, dans le registre aigu de l'orchestre, comme une extension et une coloration du premier accord sur *mi* bémol). L'énergie n'est plus du tout la même. C'est un deuxième plan. Une autre plaquette fait son apparition au dernier temps de la mesure 107. Les cuivres font aussi un accord bleu, mais cette fois sur *la* bémol, soit une quinte inférieure au premier accord sur *mi* bémol. Cette fois, la palette de couleurs (la texture orchestrale) est étendue de tous les côtés.

*Il n'y a aucune construction systématique. Parce que le systématisme m'empêcherait de dire ce que j'ai besoin de dire. C'est d'une grande simplicité. Si on prend une structure, et qu'elle va nous aider à manifester quelque chose et qu'on la suit... bien, c'est cette expression, c'est toute cette foi en la structure qui va peut-être faire ce miracle, peut-être que ça va l'exprimer aussi. Ça dépend du compositeur, s'il est à l'aise avec tel matériau ou telle façon de procéder. Moi... je le brasse pour en faire ma méthode. Je touche un peu à tout<sup>18</sup>.*

18. Entrevue avec le compositeur.

Ici, un autre exemple nous permet de mettre plus en évidence le concept des proportions mathématiques qui régit les aspects formels et rythmiques du langage. Nous pouvons, par ce graphique en deux dimensions, mieux comprendre le rapport des distances entre les plaquettes et les différents plans du bas-relief.



## Humanité et humilité

---

Malgré un systématisme fondé sur des principes pragmatiques de mise en forme musicale d'éléments extra-musicaux, on prend rapidement conscience, à côtoyer Longtin, qu'au fond, c'est l'aspect humain qui transcende son œuvre.

Après avoir à peine effleuré  
les multiples facettes du cristal de l'être...  
Le sacrifice d'une vie.

En parlant des choix, des barbelés  
de ce petit appartement aux multiples années  
des enfants, de l'amour, de la musique.

Que reste-t-il de la nécessité ?

— De la poésie ? —

... amour sans avoirs tu disais...

## Virgil C. Gheorghiu

---

L'existence du « livre rouge » témoigne de l'importance qu'ont les mots pour le compositeur. Modalité de transmission d'une « alchimie nordique <sup>19</sup> » et de la réévaluation du réel que nous propose Longtin. Cette importance est telle que même la calligraphie servira le propos narratif du compositeur.

En ce qui concerne l'influence de la littérature dans *Quaternions, Le meurtre de Kyralessa* de Virgil Constantin Gheorghiu<sup>20</sup> est certainement l'un des principaux éléments qui a inspiré le compositeur. Le titre ne donne pas une bonne idée du contenu de l'ouvrage. *Le meurtre de Kyralessa* est un conte qui explore la notion d'absolu de la bonté, d'absolu de l'amour et d'absolu de ce que peut être la méchanceté. Longtin raconte son impression du roman :

*Imaginez-vous des barbelés... vous êtes d'un côté des barbelés... et ce qui est situé de l'autre côté c'est bien sûr, une prison... c'est une espèce de prison, une espèce de lieu. De l'autre côté des barbelés, il y a des champs, il y a une maison, puis, ce que vous voyez de l'autre côté des barbelés, c'est une jeune femme... oui... avec toute la tendresse et la bonté qu'elle peut avoir... malgré l'état de soumission dans laquelle elle est... malgré l'état de pauvreté émotive dans laquelle normalement elle devrait se trouver, puisqu'elle est prisonnière d'un*

19. Je fais ici référence à un texte de Marc Couroux, *Antennae of a new mythology, some reflections on Canadian music*, 1999, <http://pages.infinit.net/kore/antennae.html>

20. Auteur de plusieurs livres notamment *Le meurtre de Kyralessa* et *La vingt-cinquième heures*, transposée au cinéma.

*État totalitaire, qu'elle est prisonnière de... de mots qui la hantent. Ça ne l'empêche pas de vous sourire, ça ne l'empêche pas de lancer le meilleur d'elle-même, malgré tout ça*<sup>21</sup>.

Longtin regrette amèrement la disparition de Virgil Gheorghiu qui était pour lui comme un père<sup>22</sup>.

21. Entrevue avec le compositeur.

22. Longtin explique : « Mais on est tous dans cette situation-là... dans celle où on se doit d'être capable de traverser les deuils. Et, il y en a qui souffrent plus que d'autres.

## Le père Valère Dubé

La prochaine pièce de Longtin sera une pièce symphonique, dédiée à un homme d'exception : Jean Vanier, fondateur de L'Arche en France, l'équivalent de Mère Teresa, mais pour les déficients mentaux. Longtin raconte comment cette rencontre fut marquante dans sa vie.

*Ce bonhomme que j'ai rencontré en 1968 personnellement... parce qu'il était venu à l'hôpital où je faisais du bénévolat. Ce bonhomme-là est d'une simplicité et d'un amour qu'il est difficile de créer, qui est difficile même de pouvoir comprendre quand on regarde les gens dans la vie de tous les jours, on a de la difficulté à comprendre comment il a... cet extraordinaire... état... et cette énergie pour fabriquer des univers, pour aider les autres... Ça me dépasse complètement et ça m'a donné le goût de composer un hommage à Jean Vanier... qui est un grand homme, que j'estime et qui a la compassion et l'amour des autres sur le bout des doigts, au bout des cheveux, au bout de tout*<sup>23</sup>.

Jean Vanier connaissait le père Valère, un autre portrait dans *Quaternions*. Valère Dubé était l'aumônier des patients de l'hôpital Saint-Charles-Borromée. « L'alchimie des roses » habite la tête et le cœur de Valère. Il a le pouvoir de transformer les choses les plus mornes en objets de grande beauté!<sup>24</sup>

Le portrait est présenté en mode de *mi sur ré*, puis avec des accords de trois sons, des tierces, par contraste un ensemble tonal et consonant. Longtin raconte son admiration pour le père Valère :

*Le père Valère a fait dans cet enfer-là, parce que c'est un enfer ! [Silence] pour des patients qui ne pourraient plus jamais bouger de là, qui mourraient là... Il a réussi dans cet enfer-là, à faire le bien... Il est parvenu à subsister là-dedans, en prenant soin de ses patients, en les encourageant, en ne les abandonnant pas, en se levant la nuit pour aller voir certains patients qui n'en pouvaient plus. Le père Valère est un être supérieur dans sa bonté, c'est un homme de la taille de Jean Vanier. Malheureusement, le père Valère a été remercié de l'hôpital parce qu'il fallait qu'il prenne sa retraite. Donc, la famille qu'il s'était faite depuis 35 ans, les patients dont il a pris soin et pour qui il a fait une chapelle, du jour au lendemain, il ne les a plus revus. Et moi je suis allé voir des patients... voir leur état à cause du départ du père Valère. C'était dramatique... et beaucoup de patients venaient de perdre leur Virgil Gheorghiu, leur père. Et quant à Valère, il s'est réfugié, seul, dans un appartement et il a ouvert une petite communauté de prière*<sup>25</sup>.

Alors moi, qu'est-ce que je fais ? Je fais une cérémonie... je fais une pièce qui va m'aider à traverser le deuil... je compose sur ce qui me fait mal... ou sur ce qui, au contraire, me fait un plus grand bien. »

23. Entrevue avec le compositeur.

24. Extrait du Livre rouge.

25. Entrevue avec le compositeur.

Autobiographique, l'œuvre de Longtin est imprégnée d'expériences vécues. Les « foyers » dans le fameux livre rouge font allusion à ses expériences ainsi qu'à son engagement dans le mouvement scout. Le roman *Deux rubans noirs*<sup>26</sup> revient souvent comme matériau de structure dans plusieurs pièces. Il en parle beaucoup dans son univers immédiat et dans ses compositions.

*Je parle dans Quaternions des Deux rubans noirs, il y a une réédition et ce n'est pas pour rien. Ce n'est pas du scoutisme avec les oreilles écartées et les deux doigts dans le nez. C'est un scoutisme qui veut aller vers l'aide du prochain et de façon très active. Donc, le gars qui a les coudes jusqu'aux genoux, qui a l'air d'un dingo ne peut pas faire ça. Il faut que ce soit un bonhomme qui a une force, qui a du caractère. Il doit aussi avoir une personnalité pour accomplir ces gestes-là*<sup>27</sup>.

26. Livre de Pierre Labat expliquant les fondements du scoutisme.

27. Entrevue avec le compositeur.

## Wim Wenders

---

*Nous sommes toujours*

*en danger de magie*

Emily Dickinson<sup>28</sup>

Ici, la réflexion fera place au dialogue qui se suffit à lui-même.

**Olivier Girouard** – Parlant de magie, dans mes recherches sur les différentes influences intégrées à la pièce *Quaternions*, j'ai découvert un cinéaste dont la poésie sublime la couleur et la beauté. Je fais bien sûr référence au cinéaste allemand Wim Wenders et au film *Les ailes du désir*. Le choc que ça a été ! Ou plutôt, l'éclat de lumière...

**Michel Longtin** – Éclat d'espoir... Une euphorie, quoi !

**OG** – C'est ça... C'est un peu ce que je ressens en écoutant du Longtin. Ce même espoir, cette même solitude, cette même magie. Un côté vraiment humain, d'éloge de l'humanité, du bonheur et de la beauté. Comment mettre en mots cette sensation, cet état... sans limites et paradoxal ?

**ML** – C'est difficile les mots, c'est pour ça qu'on fait de la musique.

[Long silence... nous contempons la partition...]

*rendre le futur disponible à ceux qui n'ont pas d'histoire*

*et je ne sortirai pas vivant*

*de ce poème à outrance*

Pierre Perrault (1975, p.251)

28. Citation tirée d'un recueil de Jacques Brault (1972), *La poésie ce matin*, Collection « paroles » n° 30, Montréal, Parti pris, 117 p.

## Bibliographie

- BIEDERMANN, C. (1948), « From Art as the Evolution of Visual Knowledge », *The Tradition of Constructivism*, New York, The Viking Press, p. 223-234.
- BORNSTEIN, E. (1996), publié pour l'exposition : « *Eli Bornstein: Art Toward Nature* », Saskatoon, Mendel Art Gallery, 53 p.
- GHEORGHIU, C. V. (1966), *Le meurtre de Kyrlessa*, Paris, Librairie Plon, traduit du roumain par Livia Lamoure, 447 p.
- KANDINSKY, W. (1954), [1989 pour la traduction française et la préface de Philippe Sers], *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Denoël, traduit de l'allemand par Nicole Debrand et traduit du russe par Bernadette du Crest.
- LABAT, P. (1961), *Les deux rubans noirs*, Paris, Éditions Alsatia, 191 p.
- LONGTIN, M. (1996-1997), *Quaternions*, bibliothèque de musique de l'Université de Montréal, ISBN. M 1045 L58 Q38 1997 Grand format.
- LONGTIN, M. (1996-1997), *Quaternions*, bibliothèque de musique de l'Université de Montréal, ISBN. M 1045 L58 Q38 1997 Suppl. Grand format
- NASH, J.M. (1974), *Cubism, Futurism and Constructivism*, London, Thames and Hudson, 64 p.
- PERRAULT, P. (1975), *Chouennes*, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone.
- SJÖBERG, L. (1961-1963), « Interview with Charles Biederman », *The Structurist*, n° 3, p.62-71.
- TAKEMITSU, T. (1995), *Confronting Silence*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 155 p.
- Programme de Montréal/Nouvelles Musiques, 2003, 183 p.