Document generated on 05/09/2025 7:36 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Michel Longtin : éclaircies à l'aube du XXIe siècle
Michel Longtin: Light at the dawn of the 21st century

François-Hugues Leclair

Volume 22, Number 1, 2012

Arts de la synchronisation

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1008970ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1008970ar

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 article

Leclair, F.-H. (2012). Michel Longtin : éclaircies à l'aube du XXIe siècle. *Circuit*, *22*(1), 67–90. https://doi.org/10.7202/1008970ar

Article abstract

A pioneer in the transition to post-modernism, Michel Longtin integrates musical languages from various sources (modal music, folklore, 'film') into his composer's palette. His rupture from the avant-garde milieu of the 1980s seems a fundamental gesture in many ways akin to Gustav Mahler's efforts in the early 20th century to introduce into 'grand' symphonic music elements borrowed from 'popular' music. An analysis of three major symphonic works by the Québec composer: *La route des pèlerins reclus* (1984), *Quaternions* (1997), *... et j'ai repris la route* (2006) support this hypothesis. Taking Jean Molino's tripartite perspective (poetic, neutral and aesthetic levels), this analysis compares Longtin's symphonic work with that of Mahler, in light of Theodor Adorno's remarkable work on the Viennese composer

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Michel Longtin : Éclaircies à l'aube du XXIe siècle

François-Hugues Leclair

Pluralité et coexistence des domaines[1] musicaux

Il n'y a donc plus *une* musique, mais *des* musiques, pas *la* musique, mais un fait musical total[2]. La multiplicité des cultures n'est jamais apparue de manière plus évidente qu'à notre époque ; des musiques d'origines multiples – géographiquement, historiquement, stylistiquement, socialement, culturellement, fonctionnellement – coexistent aujourd'hui et tissent entre elles de nouveaux espaces dans une construction en perpétuelle évolution.

C'est dans ce contexte planétaire que plusieurs compositeurs à l'aube du XXIe siècle font de plus en plus interagir entre eux des univers musicaux parfois très éloignés sur le plan du langage. Une dimension incontournable apparaît ainsi dans le travail de composition : quelle importance accorder à la présence de *passerelles* entre ces différentes musiques et à quels niveaux spécifiques de la composition tracer ces lignes de passage ? Si, à nouveau pour Jean Molino, « tout élément appartenant au fait musical total peut être séparé et pris comme variable stratégique de la production musicale[3] », n'y a-t-il pas un risque d'hétéroclisme, de disparate, dans la rencontre d'éléments de natures trop lointaines ?

Afin d'obtenir une vision d'ensemble de la multiplicité des passerelles possibles, il sera pertinent de mettre en série[4] les parcours de plusieurs compositeurs contemporains au regard de cet axe de recherche, chacun trouvant une manière personnelle de vivre cette problématique.

Ciblant particulièrement cette recherche sur les compositeurs québécois, le choix du premier article se porte naturellement sur Michel Longtin[5], qui occupe à ce titre une place de pionnier dans l'irruption de passages de musique tonale et modale dans une œuvre généralement d'esthétique avant-gardiste, phénomène qui s'est depuis largement répandu, en particulier chez les compositeurs de la génération suivante.

1. Selon le *Petit Robert*, le mot *domaine* signifie, au sens figuré, « Ce qu'embrasse un art, une science, un sujet, une idée » (Le Robert, Paris, 1981).

2. Molino, 2009, p. 76.

3. *Ibid.*, p. 83.

4. Au sujet du concept de *mise en série*, voir l'introduction de Jean-Jacques Nattiez au livre de Molino, *op. cit.*, p. 36-37

5. Pour la biographie et la liste des œuvres de Michel Longtin, voir Couture, 2004, p. 83-91.

Les trois pièces orchestrales[6] de Longtin présentées ici jalonnent une période importante de son travail créateur :

- *La route des pèlerins reclus* (1984), 16 minutes, pour orchestre symphonique (34*33 / 4331 / timb., 3 percus. / harpe / cordes)[7], texte de Diane-Ischa Ross. Inspiré du roman de Virgil Gheorghiu, *Le meurtre de Kyralessa*. Commande de l'Orchestre symphonique de Montréal, création le 15 mai 1985. Œuvre en six parties ininterrompues : I- Les grands sapins des Carpathes sont témoins de Kyralessa ; II- Dracopol cravache le Maître Apostol ; III- Irina et l'ours ; IV- La route de Kyralessa ; V- Le calvaire de Maître Apostol Icare ; et VI- Séraphin Toit-de-chaume rencontre un ange.
- *Quaternions* (1997), 50 minutes, pour orchestre symphonique (3333 / 4331 / timb., 3 percus. / harpe /cordes) ; avec annexe (*Livre rouge*, 21 p.). Création par l'Orchestre symphonique de Montréal le 11 mars 2003 Œuvre en sept mouvements ; en tout, vingt-trois tableaux : 1er mouvement : I- Foyer 1 ; II- Cauchemar 1 ; III- Labat ; IV- Cauchemar 2. 2e mouvement : V- Sion / Banff. 3e mouvement : VI- Jerry Goldsmith ; VII- Carl Sagan ; VIII- Bornstein. IX- Valère ; X- Miro. 4e mouvement : XI- Foyer 2 ; XII- Alex Janvier ; XIII- Toru Takemitsu. 5e mouvement : XIV- Émilie. 6e mouvement : XV- Wim Wenders ; XVI- C. V. Ghiorghiu ; XVII- Cauchy. 7e mouvement : XVIII- Foyer 3 ; XIX- Dumais ; XX- Bulgarie ; XXI- Cauchemar 3 ; XXII- Hamilton ; XXIII- Foyer 4.
- *… et j'ai repris la route* (2006), 29 minutes, pour orchestre symphonique (3333 / 4331 / timb., 4 percus. / harpe /cordes), commande de l'Orchestre symphonique de Montréal, création le 21 novembre 2006. Œuvre en quatorze parties ininterrompues, introduction et coda (sans sous-titres)

Afin d'embrasser l'ensemble des phénomènes artistiques en jeu selon l'approche de la tripartition[8], l'analyse portera sur les trois dimensions de l'œuvre musicale en tant que forme symbolique.

L'expérience de Mahler

> En arrivant à la musique, j'avais vraiment beaucoup de choses à exprimer, largement axées sur la souffrance, et Mahler est un être qui a souffert énormément […]. Dans *La route des pèlerins reclus*, par exemple, je parle de souffrance ; alors c'est l'aura[9] de Mahler qui m'inspire sa façon d'être[10].

La figure de Mahler fut très présente dans nos entretiens avec Michel Longtin de juin à septembre 2011 et se retrouve également dans ceux publiés précédemment[11] ; toutes ses biographies témoignent de la place importante du

6. Les trois partitions sont disponibles au Centre de musique canadienne de Montréal ; il en est de même pour les enregistrements en ligne des deux premières œuvres (pistes en son continu) sur le site du CMC. Les trois partitions et les trois enregistrements sur disque sont disponibles à la bibliothèque de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

7. La notation abrégée des effectifs orchestraux représente le nombre d'instruments de chaque famille dans cet ordre : flûtes, hautbois, clarinettes, bassons / cors, trompettes, trombones, tubas. Dans *La route des pèlerins reclus*, le 4e hautboïste (*) tient le cor anglais solo.

8. À ce sujet, voir le livre de Molino déjà cité, p. 85-95. La tripartition distingue ainsi: a) en aval, le niveau *poïétique*, concernant le processus de construction de l'œuvre par le compositeur: inspiration extra-musicale, stratégies de composition, intentions, etc ; b) au centre, le niveau *neutre* de la partition musicale, objet immédiat sur lequel se porte le regard de l'analyste, constitué de signes objectifs: clés, notes, altérations, etc ; et c) en amont, le niveau *esthésique*, portant sur les multiples réceptions possibles de l'œuvre, par l'interprète, l'auditeur, l'analyste, le milieu musical, la société dans son ensemble, etc.

9. Selon le *Petit Robert*, le mot *aura* signifie, au sens figuré, une « atmosphère qui entoure ou semble entourer un être » (Le Robert, Paris, 1981).

10. Extrait d'un entretien d'Yves-G. Préfontaine avec Michel Longtin dans la revue *Sonances* (1985, p. 15-17). Lors de nos entretiens en septembre 2011, le compositeur a tenu à préciser cette phrase ainsi : « L'aura de Mahler m'inspirait la façon d'être *de la souffrance.* »

11. Voir notes nº 10, 12 et 33.

compositeur viennois au début de sa démarche créatrice, puis de la figure de Sibelius lui succédant dans la quête d'une musique pouvant tendre vers le bonheur[12]. L'influence de ces deux compositeurs est en fait très subtile, car, en aucune manière, la musique de Longtin ne « sonne » comme du Mahler ou du Sibelius. Le présent article veut mettre en valeur tout particulièrement la profondeur de la filiation mahlérienne tout au long du cheminement de Longtin, dans une *attitude* particulière face à l'hétérogénéité des langages.

12. Tannenbaum, 1986, p. 4-6.

Par rapport au compositeur viennois, un parallèle rayonne clairement dans l'ensemble de l'œuvre de Longtin : si le geste de rupture de Mahler par rapport à la tradition se manifeste dans l'irruption de musiques populaires, de fanfares militaires, de sons de la nature, du kitsch, du vulgaire, bref, de la musique dite « inférieure » dans la « grande » musique symphonique, le geste de Longtin est fondamentalement de nature similaire. Trois quarts de siècle plus tard, le compositeur québécois rompt de manière analogue avec un nouvel académisme qui, en Europe, s'est substitué à l'ancien après deux guerres mondiales, cette fois, par l'irruption de mélodies et d'harmonies modales – en particulier du genre « musique de film » – dans la musique d'avant-garde structuraliste et formaliste.

Comme le souligne fort justement à ce sujet Sylvain Caron :

> J'émets ici une hypothèse plus audacieuse : on sait que, traditionnellement, l'artiste est celui qui conteste un ordre établi au nom d'une vision plus élevée de la réalité. Or, il est habituel qu'un artiste devienne lui-même contestataire vis-à-vis des autres artistes afin de rétablir un art selon lui plus authentique. L'art évolue en réaction à lui-même, en plus de le faire en réaction à une société. Peut-on alors penser que la position marginale de Michel Longtin relève de cette forme de contestation ? Certains éléments le laissent croire. Consciemment ou non, en adhérant à une forme d'art épiphanique, Michel Longtin oppose une fin de non-recevoir à la pensée formaliste[13].

13. Caron, 2002, p. 43-51.

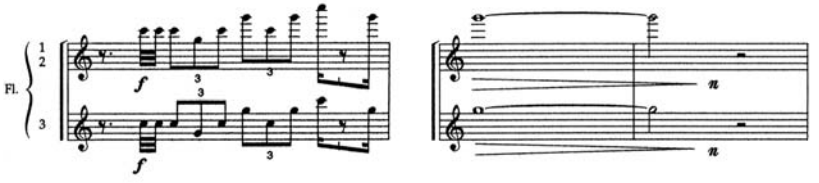
Rideau et fanfare[14]

> Si toute musique, dès sa première note, promet ce qui serait *autre*, le déchirement du voile, [les] symphonies [de Mahler] voudraient enfin ne plus le refuser, mais le mettre littéralement devant nos yeux[15].

14. Titre du premier chapitre de Theodor Adorno, *Mahler / Une physionomie musicale* ([1960] 1976). L'expression reste toujours actuelle, en témoigne l'œuvre éponyme du compositeur québécois Simon Bertrand, lauréat du concours de composition de l'Orchestre de l'Université de Montréal (2004).

15. Adorno, 1960, *in* trad. fr. p. 16.

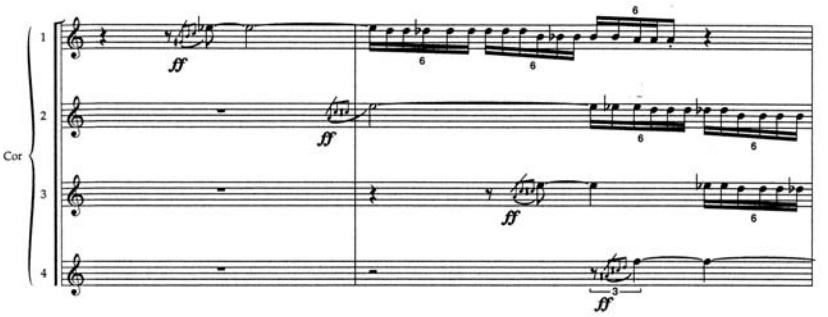
FIGURE 1 *Quaternions*, 3e mouvement, Tableau IX : Valère[16], p. 76, mes. 219-221 (flûtes)



16. Au sujet du père Valère, un des personnages marquants dans la vie du compositeur et pièce cruciale de cette grande fresque qu'est *Quaternions*, voir l'entretien *in* Girouard, 2004, p. 110-111. L'article de Girouard, « Portrait de Michel Longtin », comprend également une analyse de *Quaternions* aux p. 93-112.

Il est ainsi particulièrement significatif que Longtin cite textuellement dans son œuvre *Quaternions*[17] cette *percée* progressive du rideau d'harmoniques de cordes par une fanfare qui constitue le geste initial de la première symphonie de Mahler, et qui traversera par la suite l'œuvre symphonique de ce dernier[18]. Un autre élément très significatif, tant sur le plan poïétique qu'esthésique – et qui revient fréquemment dans l'œuvre de Longtin –, succède à cette citation : ces *ricanements*[19] sinistres des cors qui viennent interrompre violemment un passage trop consonant, exprimant le regard plein de sarcasme que le compositeur ressent – ou croit ressentir – de la part du milieu musical d'avant-garde, qu'il a intériorisé en quelque sorte.

FIGURE 2 *Quaternions*, 3e mouvement, Tableau IX : Valère, p. 77, mes. 222-223 (cors)



On retrouvera ainsi chez Longtin de nombreux gestes de cynisme, tout particulièrement en réaction à des passages modaux ; parmi eux, on reconnaîtra une figure typique d'accompagnement de *Ländler*[20] dans *… et j'ai repris la route*[21], lorsque les flûtes, moqueuses, tentent de couvrir le retour d'un thème de cornemuse écossaise aux clarinettes.

Malgré ces railleries, ce geste d'une fanfare de cuivres perçant un voile de cordes apparaîtra fréquemment dans les œuvres de Longtin[22], témoignant d'un désir irrépressible de libération d'un carcan à la fois extérieur et intérieur. Fort heureusement, le compositeur a su trouver la force de livrer toutes les musiques qui l'habitaient ; comme il le dit simplement : « Je voulais écrire toute la musique que je désirais écrire[23]. »

Avant d'entrer plus en profondeur dans ces éclaircies que nous a généreusement ouvertes Michel Longtin, la figure suivante témoignera d'une tout autre percée, cette fois d'un rideau en lent déploiement aux cordes, par un intime quatuor de cors à deux voix empreint de douceur :

17. L'article d'Olivier Girouard cité comporte par ailleurs un exposé intéressant du concept mathématique de quaternion, introduit en 1843 par le mathématicien irlandais Sir William Rowan Hamilton, concept qui a inspiré profondément Michel Longtin dans la composition de son œuvre. Voir *Circuit,* vol. 14, nº 2, p. 99-101 et en.wikipedia.org/wiki/Quaternion.

18. Gustav Mahler, *Symphonie nº 1 :* 1er mvt. (mes. 9-10, 36-37, 44-46, 323-324, 352-353) ; 4e mvt. (mes. 430-433, 592-594, 623-627) / *Symphonie nº 9 :* 1er mvt. (mes. 168-169), Philarmonia Partituren, Vienne-Londres, Universal Editions.

19. Le terme est celui employé par le compositeur lors de nos entretiens de juin à septembre 2011. Voir d'autres exemples (toujours aux cors !) dans : *La route des pèlerins reclus* (p. 24-25, 34-35) / *Quater-nions* (p. 77-78, 90-91, 164-165, 192-193, 197) / *… et j'ai repris la route* (p. 43, 46).

20. Gustav Mahler, *Symphonie nº 9 :* 2e mvt. (*i. e. :* mes. 165-166, Hautbois et Clarinettes).

21. *… et j'ai repris la route* (p. 70, Bois). Voir également la figure 7 du présent article pour la première apparition du passage de la cornemuse (hautbois et bassons).

22. *La route des pèlerins reclus* (p. 1, 36) / *… et j'ai repris la route* (p. 11, 81).

23. Entretiens avec le compositeur de juin à septembre 2011.

FIGURES 3 *Quaternions*, 2e mouvement, Tableau V : Sion / Banff, p. 23, mes. 1-11.

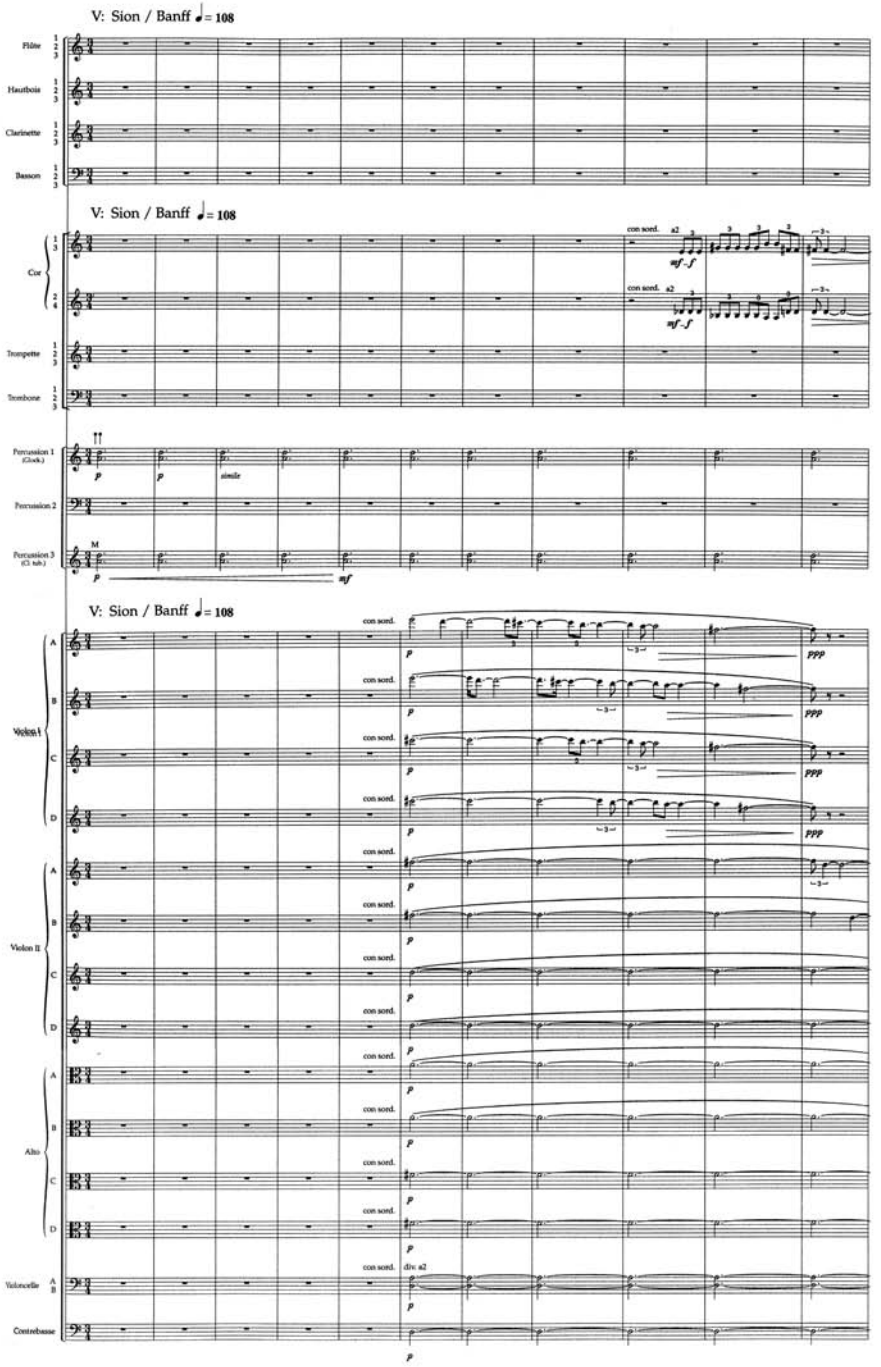
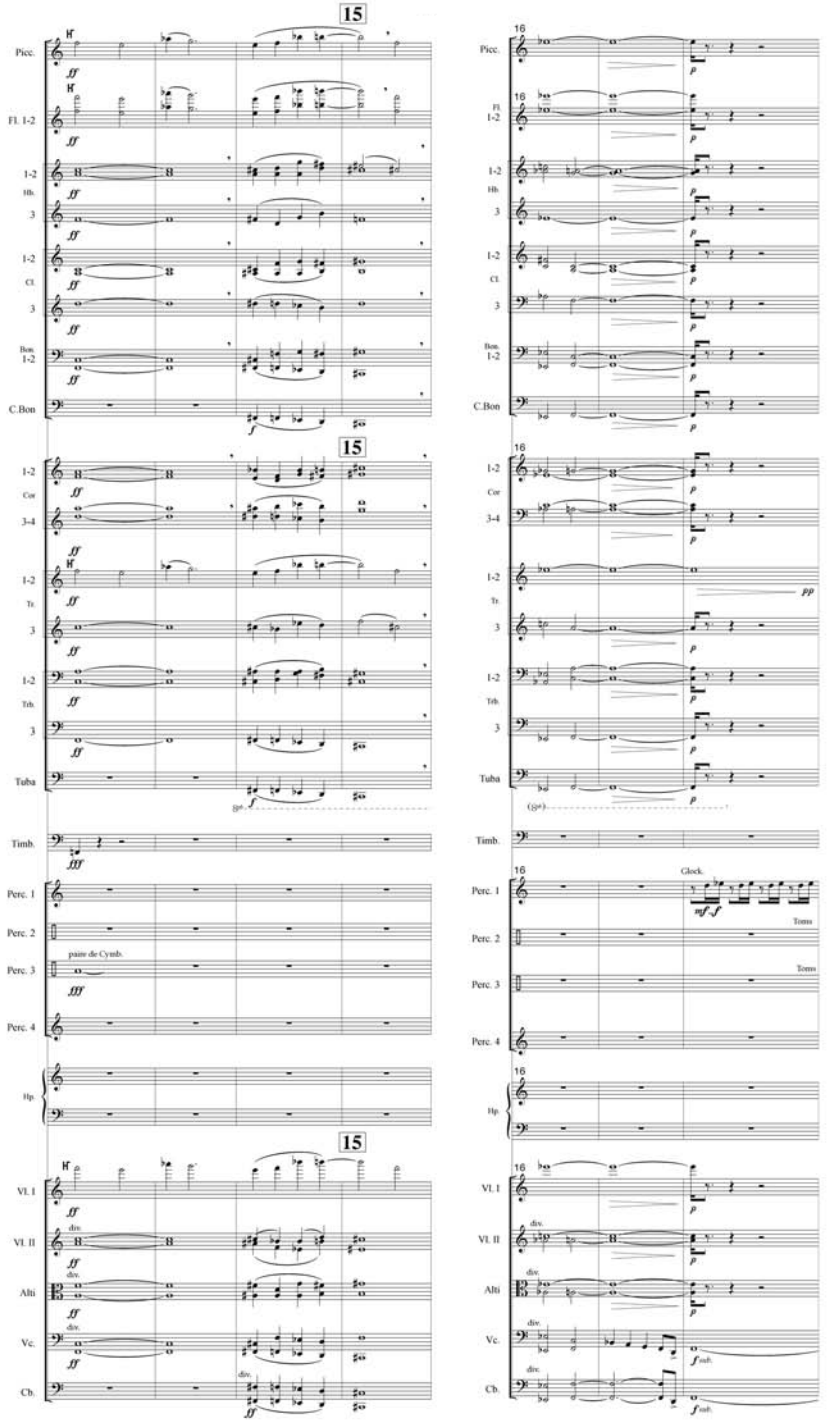


FIGURE 4 *… et j'ai repris la route*, p. 3-4, mes. 12-18 (cordes)



Éclaircies[24]

Les percées permettent ainsi l'ouverture périodique d'*éclaircies* au cours du déroulement généralement plus tumultueux du flot musical. Depuis le tout début de son activité de compositeur[25], Longtin semble ressentir par moments le besoin d'ouvrir des espaces plus consonants, créant un effet de repos, d'accalmie, où il s'exprime généralement dans un langage modal traditionnel de type mélodie / accompagnement. Sur le plan harmonique, une approche typique de notre époque s'y manifeste par la présence d'*objets* du vocabulaire modal (accords à 4, 5 ou 6 sons en général), en l'absence de sa *syntaxe* ; les accords sont ainsi enchaînés de manière non conventionnelle, afin d'éviter la dimension fonctionnelle traditionnelle des accords (figure 4).

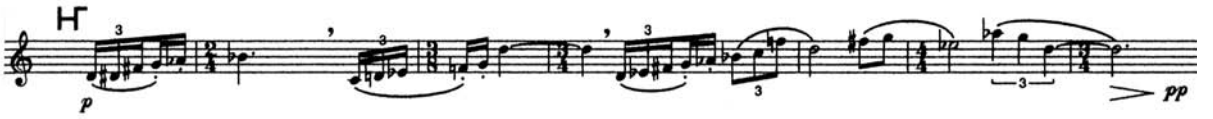
Sur le plan mélodique, une affection particulière est témoignée aux modes grégoriens, donnant aux lignes une saveur archaïque très particulière. Longtin affectionne particulièrement le mode locrien – le plus sombre, avec sa seconde mineure et sa quinte diminuée –, auquel il donne dans l'exemple suivant une lumière changeante par la présence d'un troisième degré parfois à la tierce majeure de la tonique *ré*. Il trace dans ce mode cette mélodie pleine de compassion, première manifestation du thème du père Valère, qui traversera tout *Quaternions* en se transformant dans des variantes[26] à l'orchestration toujours renouvelée :

24. Le terme est celui employé par le compositeur lors de nos entretiens.

25. Voir à ce sujet le 1er chapitre du mémoire de maîtrise de Michel Longtin, *Commentaires sur « Le pèlerin d'Alneoil »*, Faculté des études supérieures, Université de Montréal, 1975, p. 6.

26. Voir plus loin la section *Variantes* dans le présent article.

FIGURE 5 *Quaternions*, 3e mouvement, Tableau IX : Valère, p. 67, mes. 164-170 (trompette 1)



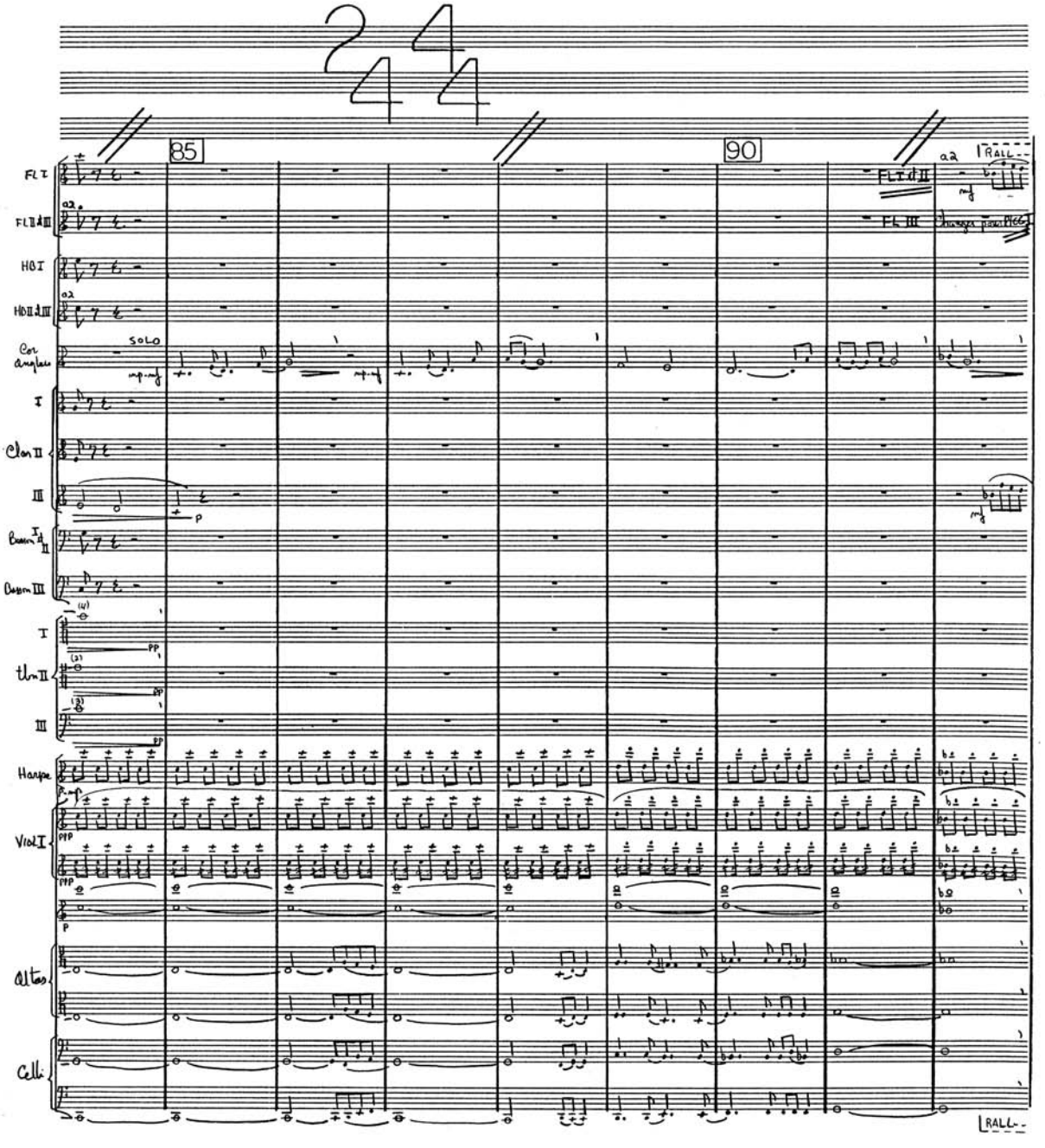
Les éclaircies prendront de plus en plus d'espace d'une œuvre à l'autre ; il est significatif que ce ne soit que dans la dernière pièce (2006) que Longtin ose commencer par un passage clairement modal (très proche de l'esthétique réitérative et des champs harmoniques d'un John Adams selon nous, mais, selon le compositeur[27], plus proche des ambiances sereines d'un Sibelius, qui demeure sa référence fondamentale dans la quête d'un apaisement intérieur).

Plus de vingt ans auparavant, dans *La route des pèlerins reclus*, le premier passage modal n'apparut en effet que dans la partie III, après de fugitives prémonitions d'un premier thème, là aussi sous forme de multiples variantes. Ce thème, proche stylistiquement du compositeur de musique de film John Barry[28], sera repris lors d'une expansion lyrique aux violons, pour être ensuite violemment liquidé – de même que le mode – par les percussions à la mesure 100, démarrant le tableau suivant.

27. Entretiens avec Michel Longtin de juin à septembre 2011.

28. John Barry, compositeur, entre autres, de la musique du film *James Bond : The Lion in Winter* (1968).

FIGURE 6 *La route des pèlerins reclus*, III, p. 12, mes. 84-92



Un passage modal apparaît également au centre du morceau dans la partie IV après un long solo de cor anglais lui servant de prélude ; le thème qui s'y déploie est un magnifique chant d'amour confié d'emblée aux violons[29]. Ce seront à nouveau les cors qui interrompront ce chant (mesures 203-204) avec leurs harmonies dissonantes, donnant le départ du tableau final.

29. *La route des pèlerins reclus*, IV : La route de Kyralessa, p. 23, mes. 196-203.

Le premier thème sera finalement entendu à nouveau à la fin de l'œuvre dans la partie VI, toujours en mode de *do* myxolydien mais dans une orchestration plus fournie, faux *happy end* puisqu'il sera interrompu encore sauvagement par l'ensemble des cuivres[30].

30. *La route des pèlerins reclus*, VI : SéraphinToit-de-chaume rencontre un ange, p. 32-34, mes. 271-278.

Dans *Quaternions*, les mouvements modaux (II et V) sont plus développés que les passages modaux dans l'œuvre précédente ; ceci dit, au regard de la durée globale de l'œuvre[31], ils se révèlent au final des éclaircies plutôt courtes :

31. Cinquante minutes pour souligner le 50e anniversaire du compositeur (Entretiens avec Michel Longtin, juin-sept. 2011).

FIGURE 7 Forme d'ensemble de *Quaternions*

I	II	III	IV	V	VI	VII
p. 1-22	p. 23-32	p. 33-92	p. 93-133	p. 134-137	p. 138-156	p. 157-204
6 min. 18	3 min. 45	12 min. 44	7 min. 18	1 min. 19	6 min. 42	11 min. 09

Les mouvements II et V déploient, malgré leur brièveté, des espaces véritablement apaisants au sein de cette vaste fresque souvent tourmentée qu'est *Quaternions*, dans laquelle s'enchevêtrent les évocations d'une foule de personnages ayant compté dans la vie du compositeur[32].

32. Voir l'annexe de la partition, le *Livre rouge*, dans lequel Longtin brosse ces portraits bigarrés par des textes, dessins et graphiques de son cru. Voir également à ce sujet l'article d'Olivier Girouard, *op. cit.*, p. 99-111.

Le besoin d'inclure ces moments d'accalmie est vraiment impérieux chez Longtin, car l'investissement affectif et émotionnel du compositeur en aval de l'œuvre – sur le plan poïétique – demande une réponse émotive et relationnelle de la part de l'auditeur – sur le plan esthésique : « Le sort du compositeur de musique contemporaine est bien étrange. Je préférerais rejoindre un public beaucoup plus vaste. Je n'écris pas juste pour moi ; j'écris pour que les gens puissent s'identifier à ce qui est joué[33]. »

33. Michel Longtin, dans un entretien avec Peter Tannenbaum, *op. cit.*, p. 6.

Malheureusement, sa musique et l'intention qui l'habite restent largement incomprises, comme en témoigne de manière désolante une posture intellectuelle très actuelle qui assimile tout art non commercial à un art subventionné non viable par lui-même, n'ayant aucun lien avec la société[34].

34. Voir par exemple l'article de Gilles Guénette, 2007.

Fort heureusement, Longtin a persisté et signé, en écrivant des pages d'une humanité et d'une sincérité émouvantes, malgré l'incompréhension des uns et des autres, des gardiens des chapelles d'avant-garde jusqu'aux militants de la culture populaire de masse. Mais la douleur intérieure qui résulte de cette coupure fait partie depuis toujours du *ton* que sa musique revêt :

> L'un des sens majeurs de la *blessure* mahlérienne est précisément d'exprimer l'impossibilité de toute réconciliation entre ce qui s'est mis un jour à diverger. Les emprunts faits par Mahler à la chanson et aux formes populaires, transportés dans le langage noble, se voient pourvus de guillemets invisibles et restent comme des grains de sable dans les rouages de la pure construction musicale. La pensée de l'injustice sociale que le langage noble commet inévitablement envers ceux qui ne jouissent pas du privilège de la culture dérange la logique musicale. Le combat de la musique noble et de la musique populaire […], combat qu'aucune volonté artistique n'avait apaisé, reprend dans la musique de Mahler. L'intégrité de ce dernier l'a fait trancher en faveur de l'art. Mais le divorce entre les deux sphères était devenu son ton propre, celui d'une musique *brisée*[35].

35. Adorno, 1960, *in* trad. fr., p. 53-54.

L'introduction de musique issue du folklore chez Longtin est ainsi révélatrice d'un combat d'essence semblable. L'exemple suivant montre comment il fait émerger une musique traditionnelle écossaise – en lien avec la figure de Terry Fox[36]– d'une masse orchestrale tumultueuse. La sonorité des cornemuses est brillamment orchestrée avec trois hautbois à l'unisson pour la mélodie originale de caractère celte, les bassons (avec trois violoncelles) donnant le bourdon de tonique et de dominante, tandis que quatre *side-drums*, qui s'étaient peu à peu installés dans la texture orchestrale précédente, appuient homorythmiquement avec vivacité le caractère folklorique (figure 8).

Il faut voir avec quelle maîtrise Longtin tend peu à peu dans les pages précédentes des passerelles qui feront émerger ce passage, au-delà de l'entrée progressive des *side-drums* juste auparavant[37] : par la présence prémonitoire de ce *si* bémol – qui deviendra la tonique – dans de lancinants appels de trompettes (mes. 30-39, 43-49, 93-98) ; par l'émergence progressive de traits de hautbois en *Hauptstimme*[38], préfigurant la couleur de la cornemuse (mes. 83-89, 116-117) ; enfin, par la répétition obstinée d'accords de septième diminuée serrés dans le grave – le fameux accord *rond-point* du langage tonal – chez les trombones et tuba (mes. 137, 140, 143-146). Cet accord[39], ouvrant la voie au passage folklorique, lui servira aussi de sortie, arpégé aux trompettes avec résonance aux cordes (mes. 163-173) sur le rythme de sicilienne omniprésent dans cette pièce.

Un autre passage de *… et j'ai repris la route* est bien sûr incontournable dans cette étude des passerelles entre musiques de domaines différents ; il trouve son origine dans les échanges du compositeur avec le chef de l'Orchestre symphonique de Montréal, Kent Nagano, au sujet du programme du concert où cette pièce fut créée, intercalée entre la *Primavera* et l'*Estate* des *Quattro Stagioni* de Vivaldi. Si le début de *… et j'ai repris la route* n'a aucun lien avec la *Primavera*, la fin de la pièce de Longtin s'enchaîne cependant *attaca* avec l'*Estate*. Il est fascinant à ce titre de déceler les passerelles

36. Terry Fox (1958-1981), figure canadienne emblématique du dépassement d'un handicap physique majeur, a traversé le pays d'est en ouest avec une prothèse à la jambe lors de son *Marathon de l'espoir*. Il fut une des images que le chef d'orchestre Kent Nagano évoqua avec Michel Longtin en amont de la commande de l'OSM à ce dernier ; les origines écossaises du coureur lui ont inspiré ce passage (Entretiens avec le compositeur, juin-sept. 2011).

37. Les mêmes *side-drums* réapparaîtront par la suite, cette fois en réminiscences de ce rythme (en solo ou par groupe de 2, 3 ou 4), entre les mesures 348-385.

38. Terme allemand signifiant « voix principale », utilisé par Schoenberg et ses disciples afin de préciser une voix à mettre à l'avant-plan ; le symbole **H** (avec crochets) est également utilisé par Michel Longtin.

39. Voir la section *Éclaircissement par l'harmonie* dans le présent article.

FIGURE 8 *… et j'ai repris la route*, p. 28, mes. 151-155.

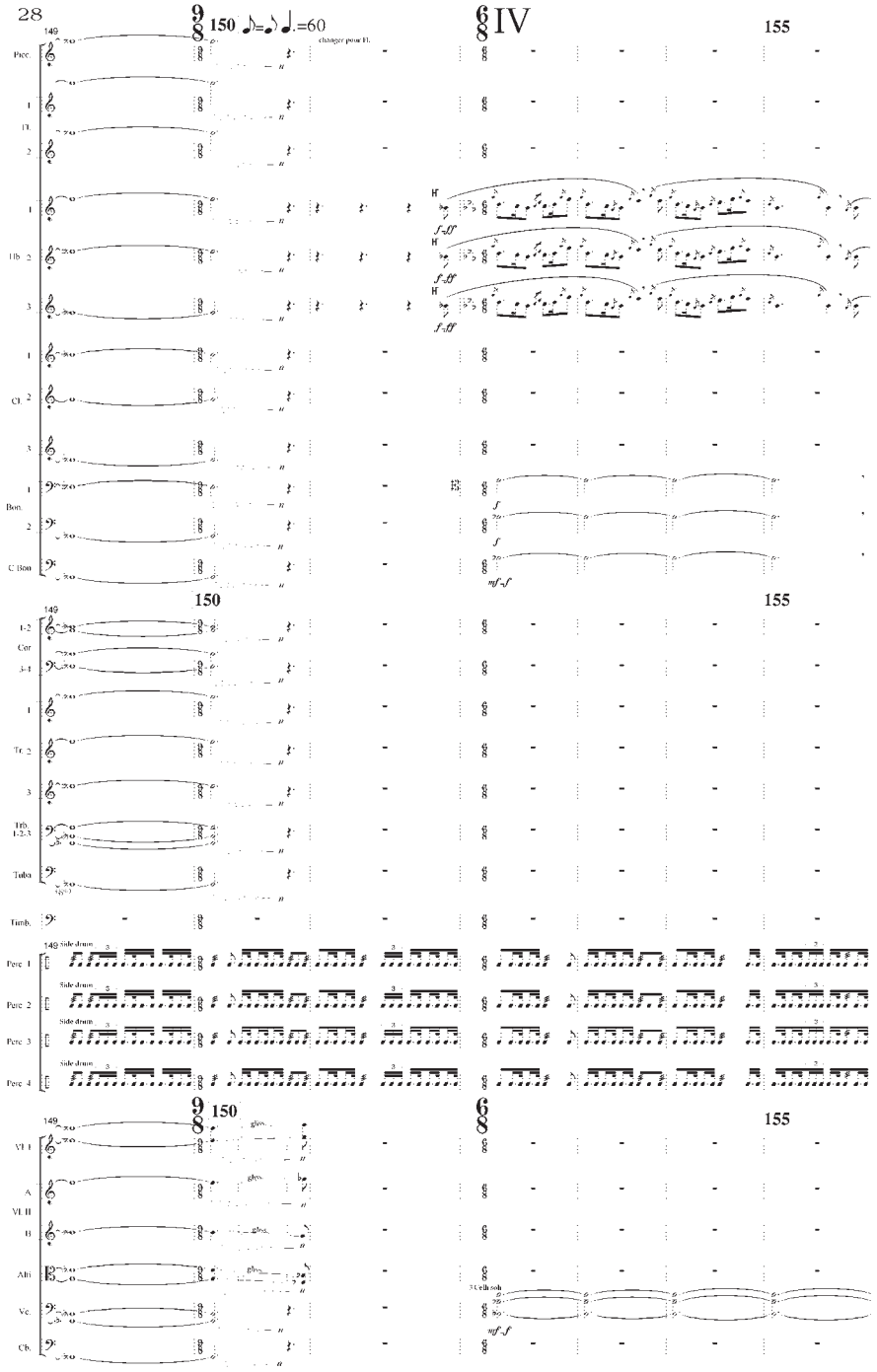
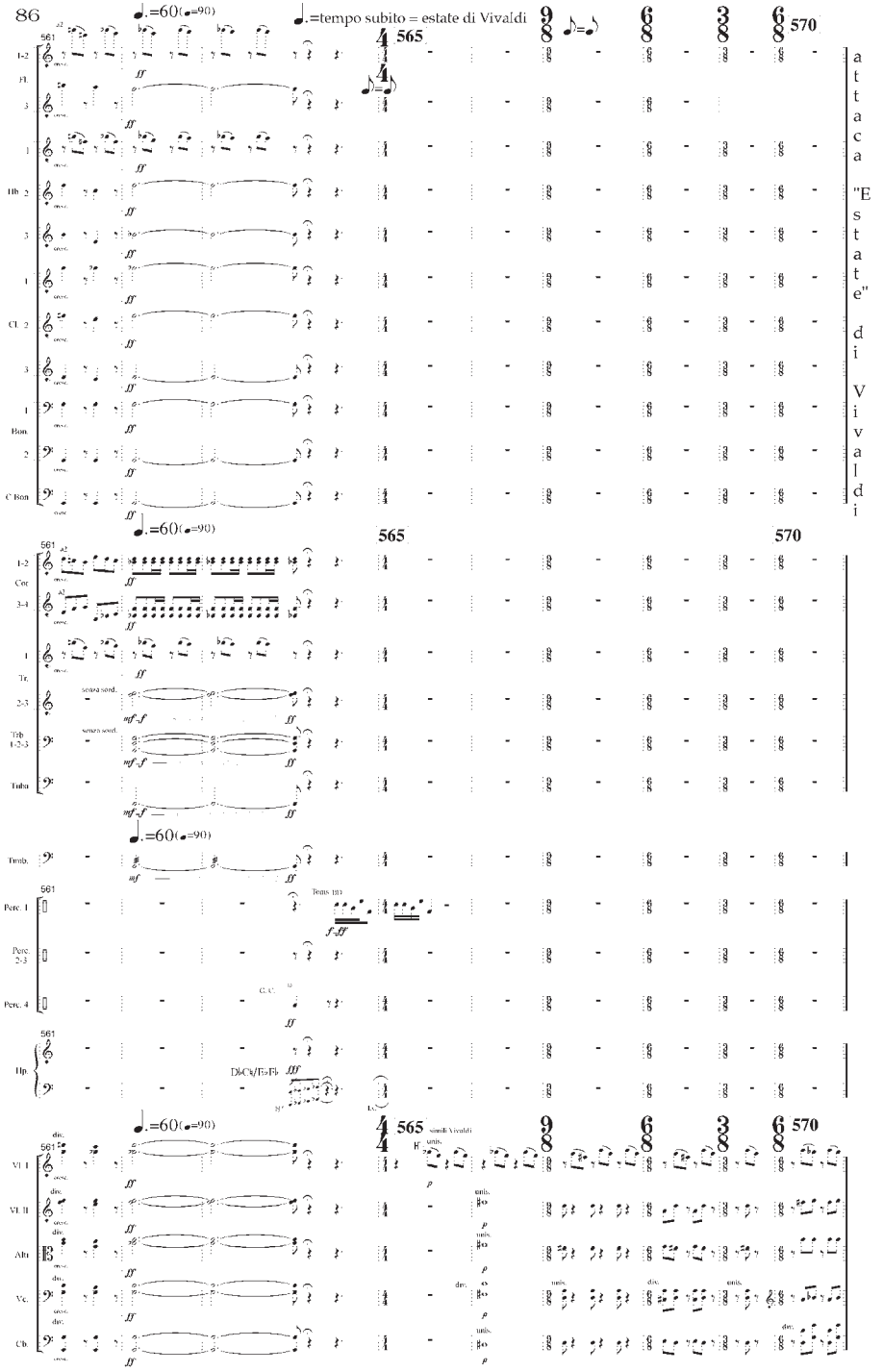


FIGURE 9 *… et j'ai repris la route*, p. 86, mes. 561-570



que trace peu à peu Longtin vers Vivaldi. La toute première est motivique, apparaissant aux bassons et contrebassons (doublés au tuba et aux contrebasses) dès les mes. 417-419, puis reprise aux mes. 427-431. Cette furtive prémonition thématique en demi-teintes ne se manifestera à nouveau que bien plus tard, à l'approche de la coda, aux hautbois et clarinettes (mes. 552-557), cette fois dans le ton de *sol* mineur qui est celui de l'Introduction de l'*Estate*. La tonalité vivaldienne émergera progressivement à partir de la mesure 547 dans un contexte de riche polytonalité, où différents groupes d'instruments éclairent de lumières contrastantes les tons successifs et/ou simultanés de *si* mineur (bois, mes. 549 et cordes, mes. 553), *do* mineur (hautbois, mes. 550-551), *ré* bémol majeur (cordes, mes. 559), *mi* majeur (clarinettes, mes. 550-551 et cordes, mes. 558) et *mi* bémol majeur (cordes, mes. 555-557). Le ton de *sol* mineur ne s'affirmera qu'à la toute fin dans le tempo de *l'Estate*, après une dernière rafale de toms *f-ff* comme Longtin en a mitraillé à travers toute la pièce, sorte de marqueur formel créant l'unité dans les divers contextes où il se manifeste avec cette même volonté perturbatrice[40].

40. … *et j'ai repris la route* (mes. 19-25, 68-72, 84-85, 122-125, etc.) ; voir également la présence de rafales de percussions dans *La route des pèlerins reclus* (p. 13-14, mes. 99-101).

Accomplissement / Effondrement

> Transposé sur le plan des mouvements du corps, [l'*Abgesang*] trouve son modèle dans le geste de celui qui, après avoir marqué le pas, se met résolument en marche. L'énergie emmagasinée est libérée. Une telle libération d'énergie, image physique de la liberté, définit l'accomplissement. […] cette idée est à l'œuvre dans la structure symphonique tout entière. Jamais la musique ne manque à l'obligation créée par l'attente[41].

41. Adorno, 1960, *in* trad. fr., p. 68-69. L'*Abgesang* est, au sens propre, la partie finale d'une forme *Bar* (AAB) ; au sens figuré, il peut signifier l'aboutissement d'une forme.

Parfois, lors d'états de grâce sans doute inexplicables, l'éclaircie trouve chez Longtin la force d'accomplir pleinement le devenir d'un thème, à l'instar d'un Carl Nielsen qui, dans sa cinquième symphonie, fait émerger sur les ruines encore fumantes d'un champ de bataille son célèbre thème de l'accomplissement[42], victoire des forces de vie sur les forces de mort, à propos duquel le compositeur danois eut ces mots : « *Then* suddenly, *I become aware of myself as a musician : my thoughts take a definite form, impressions flood forth in me – and now everything is singing pleasantly*[43]. » En voici un exemple analogue dans *Quaternions* (figure 10).

42. Carl Nielsen, *Symphony nº 5*, 1er mvt., début de l'*Adagio non troppo*, mes. 268 et suivantes, Copenhague, Skandinavisk Musikforlag, 1950, p. 44.

43. Carl Nielsen (1865-1931), *Statement to Ludwig Dolleris,* cité par David Fanning, *Carl Nielsen : Symphony nº 5*, Cambridge Music Hanbooks, Cambridge University Press, 1997, p. 35, 99.

La majesté de l'orchestre est d'une souveraineté absolue ; écho[44] de *Daphnis et Chloé* dans la vaste respiration du *tutti* et ces appels lumineux de trompette solo, voilà une page d'orchestre réalisant le plein épanouissement du thème de Valère. Des pages telles que celle-ci sont – trop ? – rares dans l'œuvre de Longtin et, lorsqu'elles adviennent, connaissent souvent une fin abrupte, un effondrement. L'exemple précédent dans *Sion / Banff* est une

44. Entretiens avec le compositeur, juin-sept. 2011.

FIGURE 10 *Quaternions*, 2e mouvement, Tableau V : Sion / Banff, p. 28, mes. 50-55.

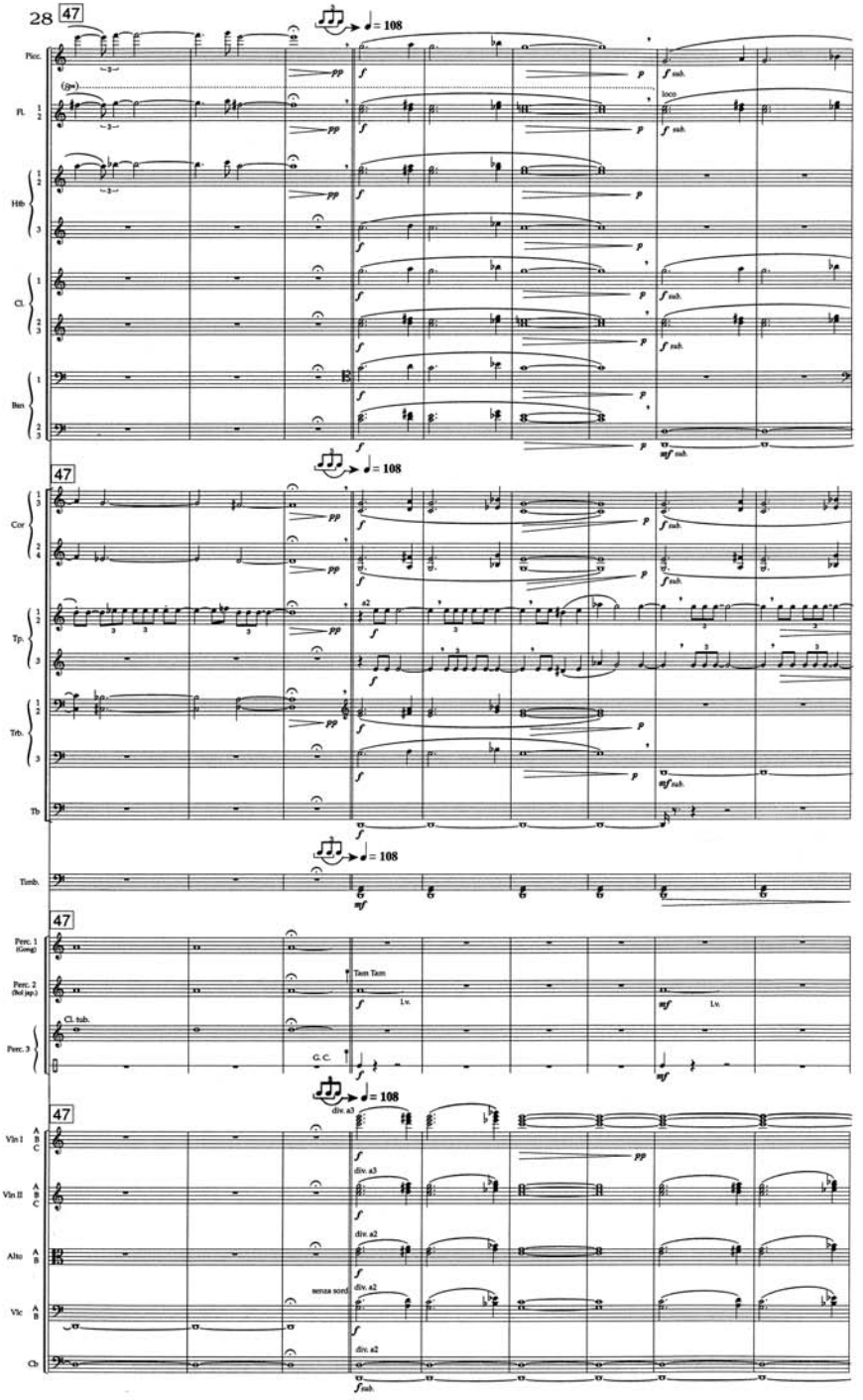
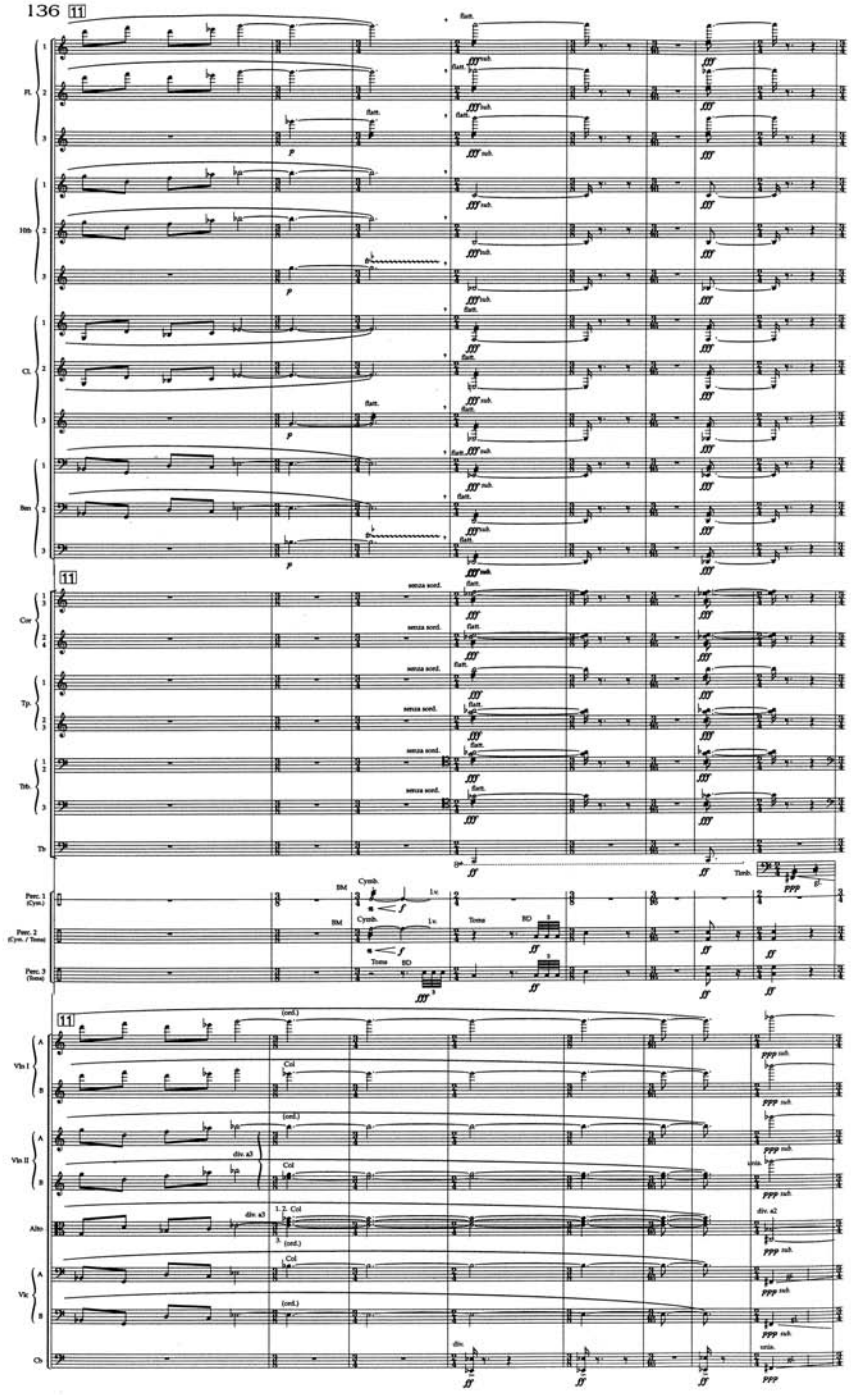


Figure 11 *Quaternions*, 5e mouvement, Tableau XV : Émilie, p. 136, mes. 13-18 (vents, percussions)



exception à ce titre, car le mouvement se déploie sur près de quatre minutes sans grande perturbation d'éléments hostiles au lyrisme ; il y a bien une brève tentative de déstabilisation de l'harmonie modale des cordes par des *glissandi* faisant apparaître des accords à douze, puis onze sons (p. 29-30, mes. 60-67), puis de relativement timides coups de semonce des cuivres, qui ne semblent pas eux-mêmes se prendre au sérieux et disparaissent dans l'état de grâce ambiant par un écho dans les montagnes donné par les bois (mes. 68-71, puis 79-82). Mais la plénitude intérieure du compositeur reste là, inébranlable…

C'est un tout autre sort qui attend le lyrisme dans l'autre mouvement modal de *Quaternions*, le cinquième, formé d'un seul tableau (XV : Émilie), le plus court de l'œuvre (1 min 19).

Alors que ce mouvement semble promettre à nouveau un accomplissement comparable à celui de *Sion / Banff*, tandis que les cordes déploient doucement une harmonie en *do* mineur pleine de tendresse, que les bois et les violons tourbillonnent en essaims d'étoiles[45], un véritable cri d'horreur *fff* des percussions et de tous les vents en *cluster* chromatique va s'abattre à deux reprises sur la musique amoureuse (figure 11).

45. *Quaternions*, Tableau XV : Émilie, p. 134-135.

> Il arrive, quand la musique éclate brusquement, que ce caractère et celui d'une sombre mélancolie se confondent en un ton de sauvagerie panique […]. L'éclatement se présente avec violence du lieu même où il se produit : l'impulsion anticivilisatrice devient ici caractère musical. De tels éléments évoquent la doctrine de la mystique juive, qui interprète le mal et la destruction comme des manifestations éparses de la puissance divine morcelée […][46].

46. Theodor Adorno, 1960, *in* trad. fr. *op. cit.*, p. 82-83.

L'élan lyrique du début du tableau en sera irrémédiablement brisé ; déstabilisées, les cordes glisseront en se rendant tant bien que mal jusqu'au premier degré de *do* mineur de l'introduction, tandis que les cors et les trompettes, *knock-out*, semblent vouloir reprendre leur souffle dans l'incertitude tonale[47]. Mais le retour à la tonique est bousculé, et il ne reste plus qu'un hautbois, suivi furtivement d'une flûte, qui semblent se dépêcher de finir le mouvement avorté, de peur de se faire une nouvelle fois « rentrer dedans »… Comme le dit Erwin Ratz : « Nous sommes devant une alternance de situations positives et négatives[48] ». Et Adorno de poursuivre :

47. *Quaternions*, Tableau XV : Émilie, p. 137.

> La musique pure conquiert une dimension qui restait réservée à la littérature et à la peinture. L'irruption brutale qui se produit dans la coda du premier mouvement de la *Sixième Symphonie* [de Mahler][49], œuvre de la maturité, se perçoit immédiatement comme une agression de l'horrible. Au regard de la convention, cet effet paraîtra littéraire et extra-musical ; aucune musique ne doit pouvoir se dire non à elle-même. Mais la musique mahlérienne trouve précisément dans cette faculté aiguë de se nier, qu'on retrouve jusque dans la contingence calculée du matériau,

48. Erwin Ratz, *Zum Formproblemen bei Gustav Mahler. Eine Analyse des Finales der VI. Symphonie.* Repris dans Gustav Mahler, Tubingue, Rainer Wunderlich Verlag, 1966, p. 90-122. Traduction de J.-L. Leleu et T. Leydenbach dans le livre d'Adorno déjà cité (1960, *in* trad. fr).

49. Gustav Mahler, *Symphonie n° 6*, p. 39-47. Londres, Eulenburg Editions.

son contenu a-conceptuel et néanmoins parfaitement clair. La négativité s'est transformée chez lui en une pure catégorie musicale, grâce à une banalité qui se déclare comme telle, à une sentimentalité qui ne masque plus sa détresse, à une expression dont l'outrance dépasse tout ce que la musique peut tolérer ici et maintenant[50].

50. Theodor Adorno,1960, *in* trad. fr., p. 184.

À travers un combat titanesque du même ordre entre forces de *désintégration* et d'*affirmation*[51], la musique de Longtin cherche une unité à travers des éléments musicaux pouvant devenir facteurs de cohésion. Trois aspects particuliers seront retenus ici : la réitération de thèmes se manifestant sous forme de *variantes*, le déploiement d'une polyphonie conçue comme un *contrepoint du Monde*, et une pensée harmonique se révélant un *éclaircissement* du discours.

51. Titre du chapitre 7 du livre d'Adorno déjà cité (1960, *in* trad. fr).

Variantes

Jamais les thèmes ne sont là de façon positive et claire, jamais ils ne trouvent de forme définitive ; ils émergent et disparaissent dans le continuum temporel [...]. Les variantes, en ce sens, s'opposent à l'accomplissement. Elles dépossèdent le thème de son identité, tandis que l'accomplissement est l'apparence positive de ce que le thème n'était pas encore[52].

52. Adorno, 1960, *in* trad. fr., p. 133.

Dans les trois pièces de Longtin étudiées ici, un même principe organique de déploiement des thèmes sous forme de différentes variantes se manifeste, très proche également de la pensée debussyste :

C'est que la mélodie, mise en scène du temps qui passe, ne peut se répéter à l'identique puisque la durée est sa loi. Il en va pour elle comme des êtres vivants, comme de ce fleuve qu'évoquait le poète grec Héraclite, dans lequel on ne se baigne jamais deux fois puisqu'il est toujours autre par le flux de ses eaux, et cependant identique à la permanence de ses rives. Debussy, fils lointain d'Héraclite, donne pour la première fois une forme musicale à cette très ancienne sagesse qui dit, tout à la fois, l'essence de la musique et celle de l'existence même : rien n'aboutit, tout se recompose, se disperse, s'éloigne comme en suspens[53].

53. Gautier, 1997, p. 57-58.

Dans *La route des pèlerins reclus*, le thème qui traversera toute la pièce en de multiples métamorphoses apparaît peu à peu dans le premier tableau, tout d'abord esquissé de manière hésitante entre les pôles *do* et *do #*, puis se déploiera quelques mesures plus loin, toujours à partir de la note polaire *do*, mais encore de manière tonalement ambiguë[54]. À la fin d'une deuxième partie particulièrement violente, le thème renaîtra autour des mêmes notes polaires[55], toujours incertain du point de vue tonal, avant de se révéler sous la forme d'un premier épanouissement modal en *do* mixolydien[56], pour être finalement interrompu brutalement par de caractéristiques rafales de toms *ff*.

54. *La route des pèlerins reclus*, I : Les grands sapins des Carpathes sont témoins de Kyralessa, p. 4, mes. 26-27 (clarinette 1 et trompette 1) ; puis p. 5-6, mes. 36-38 (flûte 1 et trompette 1).

55. *La route des pèlerins reclus*, II : Dracopol cravache le maître Apostol, p. 10, mes. 65-68 (violon solo).

56. Voir la figure 6 du présent article.

L'accomplissement ultime n'aura lieu qu'à la fin de la pièce, lorsque le thème, désormais ancré dans ce mode et ce ton, s'épanouira aux violons et aux flûtes avec un accompagnement de presque tout l'orchestre, dans le style d'une musique de film de James Bond[57], lors d'un passage[58] qui a dû faire grincer bien des dents chez les *gourous* des chapelles d'avant-garde au milieu des années 1980.

57. Entretiens avec le compositeur, juin-sept. 2011.

58. *La route des pèlerins reclus*, VI : Séraphin Toît-de-chaume rencontre un ange, p. 33-34, mes. 65-68.

On retrouve un type de déploiement semblable dans *Quaternions* autour du thème de Valère. La tête du thème est dans un premier temps discrètement esquissée par un cor avec sourdine au début du tableau IX dédié au saint personnage, puis apparaîtra déjà de manière très nette peu de temps après à la trompette solo sur un fond statique de cordes (*Rideau et fanfare !…*)[59]. Les violons reprendront ensuite une variante par permutation de la queue du thème[60], puis le hautbois aura tout juste le temps d'en donner quelques notes avant d'être interrompu par le motif de la percée[61]…

59. *Quaternions,* 3e mvt., Tableau IX : Valère, p. 60, mes. 126-128 (cor 1) ; voir également la figure 5 et la section *Rideau et fanfare* du présent article.

60. *Quaternions,* 3e mvt., Tableau IX : Valère, p. 69, mes. 183-184 (violons I).

61. Voir la figure 1 du présent article.

Le thème apparaîtra encore en plusieurs métamorphoses dans ce tableau par bribes[62] de diverses longueurs, avant de conclure le troisième mouvement dans une magnifique et sereine cadence modale[63]. Cette cadence réapparaîtra beaucoup plus tard dans le sixième mouvement – inspiré par une autre figure spirituelle (Gheorghiu) – , cette fois non résolue, comme un souvenir inachevé[64]. Une ultime apparition à la trompette à la toute fin de l' œuvre fera s'éclipser le thème dans une forme épurée, à l'image de la fin d'une vie ayant traversé toutes les étapes de son parcours terrestre[65]. Toutes ces manifestations du thème tissent un fil d'Ariane à travers la vaste fresque de *Quaternions*, insufflant, à travers les différents tableaux où il apparaît sous différentes formes, une ligne conductrice reliant les multiples évènements dans leur succession.

62. *Quaternions,* 3e mvt., Tableau IX : Valère, p. 87-88, mes. 279-281 (violons II) ; puis p. 88-89, mes. 282-291 (hautbois).

63. *Quaternions,* 3e mvt., Tableau IX : Valère, p. 92, mes. 306-307 (cordes).

64. *Quaternions,* 6e mvt., Tableau XVI : Gheorghiu, p. 150, mes. 114-115 (cors et trompette 1).

65. *Quaternions,* 7e mvt., Tableau XXII : Hamilton, p. 195-196, mes. 228-231 (trompettes).

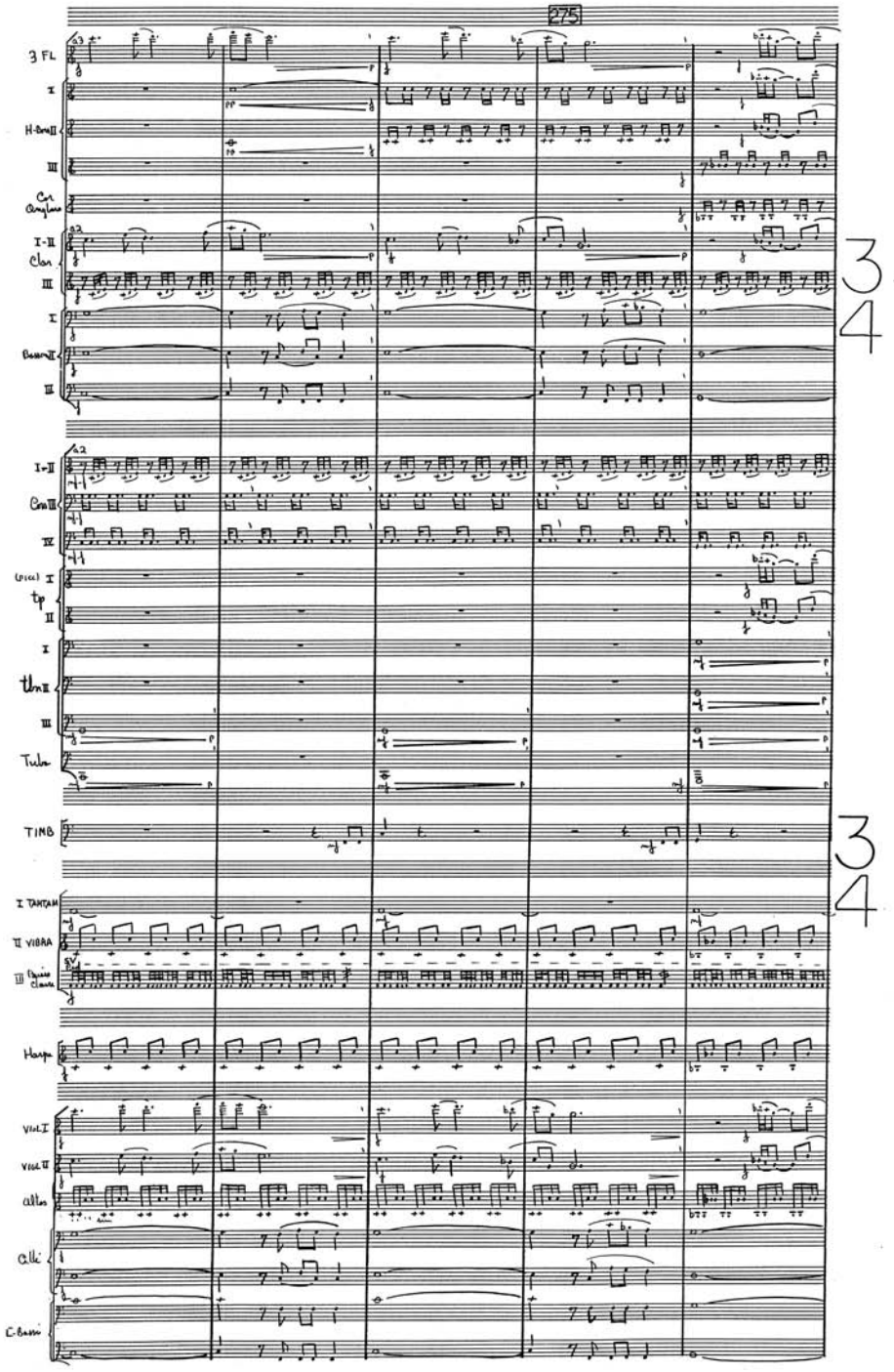
Contrepoint du monde

> Par polyphonie, il entendait manifestement cette tendance au chaos sonore inorganisé, à la simultanéité désordonnée et contingente du « monde » dont sa musique veut être l'écho au travers de son organisation artistique[66].

66. Adorno, 1960, *in* trad. fr., p. 166.

Il apparaît *a priori* étrange que la multiplicité puisse être un facteur d'unité, un principe d'organisation ; Longtin pratique lui aussi pourtant avec brio cet art de la superposition d'éléments de prime abord disparates, mais qui révèlent à l'analyse une anarchie *signifiante*, contenant en elle les germes des transformations ultérieures du flot musical. Un excellent exemple nous en est donné par le début de la septième partie de *La route des pèlerins reclus*, tout juste avant le passage à la James Bond discuté à la section précédente.

FIGURE 12 *La route des pèlerins reclus*, VII, p. 32, mes. 265-271



Le premier élément de cette texture aux multiples plans évoque les « perles des gommes de sapin[67] » présentes dans le premier poème de Diane-Isha Ross en page de garde de la partition.

Ce tissu aux cordes (mes. 265-271), d'une beauté toute nordique, est constitué d'une palette de sons harmoniques aux couleurs modales savamment bigarrées autour d'une tonique possible de *do*, tournant autour des modes phrygien (*do*, *ré* bémol, *mi* bémol, *fa*, *la* bémol, *si* bémol), éolien (*ré* bécarre), dorien (*la* bécarre) et lydien (*mi* bécarre, *fa* dièse, *si* bécarre) ; deux vibraphones viennent colorer ce plan des mêmes notes en y fondant leur timbre froid et métallique.

Aux mesures 266 puis 267 surgissent des *glissandi* de triton à trois trombones d'abord (*fa-si*, intervalle caractéristique d'une dominante de *do*), puis aux contrebasses (*si* bémol-*mi*, intervalle caractéristique d'une dominante de *fa*) ; ici aussi la percussion – cette fois un lent roulement de timbale en *glissando* du *do* au *la* – enrichit la couleur de ce plan dans la tessiture grave.

Ces tons – suggérant un IVe degré de *do* – sont tenus par ailleurs dans un troisième plan, cette fois dans le médium-aigu, aux hautbois et cor anglais, teintés eux aussi par un instrument de percussion métallique, les froides cloches tubulaires, renforçant la teinte hivernale du passage.

C'est ainsi de ce paysage de forêt boréale, préparé par ces multiples passerelles et subtilement teinté d'une couleur de sous-dominante, que va émerger soudainement le passage en *do* mixolydien à la mesure 271.

C'est également la présence du monde dans le déroulement musical qui donne sa force au vingtième tableau de *Quaternions* (Bulgarie)[68] ; cette fois, c'est le rythme d'un train « menant probablement en enfer[69] » qui commence doucement aux bongos et à la caisse claire, cette dernière ajoutant évidemment à la scène une couleur militaire. L'impression cinématographique d'un train qui s'approche puis s'éloigne est simplement donnée par un *crescendo-climax-diminuendo* de tout l'orchestre. Le deuxième plan du passage suggère le mouvement du paysage, par un *ostinato* mélodique aux premiers violons doublés par la première flûte et deux clarinettes, harmonisé aux autres cordes et piccolos par de plus lents mouvements essentiellement en chromatisme retourné. On y entend même la sirène du train accompagner le mouvement aux cors, de la mesure 130 à 134.

Dans le même ordre d'idées, les nombreux carillons métalliques (*glockenspiel*, vibraphone, bols japonais, *lokolé*, gongs, cloches tubulaires) qui traversent *Quaternions* du début à la fin relèvent de ce même contrepoint du monde qui construit l'unité de cette grande mosaïque[70].

67. Entretiens avec le compositeur, juin-sept. 2011.

68. *Quaternions,* 7e mvt., Tableau XX : Bulgarie, p. 173-175, mes. 128-135.

69. *Livre rouge* de *Quaternions,* Vision XX.

70. *Quaternions,* p. 14-15, mes. 113-118 ; p. 23-25, mes. 1-33 ; p. 27-28, mes. 41-47 ; p. 32, mes. 83-87 ; p. 66-67, mes. 154-164 ; p. 68, mes. 173-176 ; p. 76-80, mes. 218-240 ; p. 91-92, mes. 298-303 ; p. 109-110, mes. 99-104 ; p. 117, mes. 134-135 ; p. 146, mes. 63 ; p. 147, mes. 72 ; p. 148, mes. 94.

Gustav Mahler, dans une conversation avec Natalie Bauer-Lechner lors d'une promenade dans le tapage d'une fête foraine, résumait ainsi l'essence de cette vision de la multiplicité :

> Vous entendez ? Voilà la vraie polyphonie, et c'est de là que je la tiens ! […] Il faut que les thèmes viennent ainsi de tous les côtés et soient ainsi tout à fait différents dans leur rythme et leur mélodie (tout le reste n'est que combinaison de voix et homophonie déguisée) : il faut seulement que l'artiste les ordonne et les unisse en un tout harmonieux[71].

71. Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig / Vienne / Zurich, 1923, p. 154. Traduction de J.-L. Leleu et T. Leydenbach dans Adorno (1960, trad. fr., 1976).

Éclaircissement par l'harmonie

La fonction que remplit l'harmonie dans la musique de Longtin est intimement reliée à la dimension poïétique de l'œuvre. Trois étapes jalonnent presque systématiquement son processus de composition[72] : tout d'abord, dans un petit carnet qui ne le quitte jamais, des croquis de masses sonores possédant déjà des timbres instrumentaux, une texture, un emplacement dans la tessiture de l'orchestre, des rapports (fondu, opposition, dialogue, etc.) ; ensuite, la notation des rythmes, des tempi, des mesures, bref, la dimension temporelle de la musique, qui se met en place sur un papier de plus grandes dimensions ; enfin, la dimension des intonations qui se précise, mélodiquement et harmoniquement, cette fois sur le papier à portées. C'est ainsi que l'harmonie, apparaissant en fin de parcours, éclaire véritablement le discours, comme le fait l'orchestration dans le cas d'un compositeur comme Ravel chez qui le choix des instruments vient mettre en relief un discours musical déjà noté sur *particella*[73] ou provenant d'une pièce de piano préalable.

72. Entretiens avec le compositeur, juin-sept. 2011.

La démarche orchestrale de Longtin renvoie à nouveau à son expérience de l'électroacoustique ; le timbre et les textures précédant l'harmonie, cette dernière vient en quelque sorte parachever le discours et lui donner une *direction*, particulièrement dans la grande forme et dans les enchaînements entre sections.

73. D'après l'ouvrage *Science de la musique* de Marc Honegger, la *particella* (de l'italien : « petite partie ») est la « disposition que prend une œuvre d'orchestre lorsque en cours d'élaboration le compositeur l'inscrit sur un système à 2, 3 ou 4 portées, permettant de contrôler plus aisément l'écriture harmonique de l'ensemble ».

L'introduction d'accords du langage modal sera l'un de ses gestes les plus en rupture avec l'esthétique d'avant-garde. Ils apparaissent bien entendu dans les passages modaux déjà discutés précédemment, mais interviennent aussi dans des passages non modaux, un peu comme des rayons de lumière se remémorant ou anticipant des éclaircies passées ou à venir.

Ainsi, dans *Quaternions*, l'accord final de *mi* bémol avec neuvième, qui se répand peu à peu dans tout l'orchestre (p. 195, à partir de la mes. 224 aux cordes), puis au trio d'anches (p. 198, mes. 246), en s'accumulant ainsi jusqu'à la fin, était apparu auparavant à de nombreuses reprises – dès le tout

premier accord de la partition – avec diverses notes parfois modifiées (tonique haussée, tierce minorisée, quinte augmentée, ajouts de sixte, de onzième, de treizième, de quinzième) et ce, tout au long de l'œuvre[74], comme des bouffées de lumière anticipant l'harmonie apaisante du final.

Le choix de terminer sur un accord consonant est révélateur d'une quête d'apaisement bien sûr, mais relie également cet accord de neuvième à de nombreux autres accords de quintes superposées qui parsèment l'œuvre de leur lumière si caractéristique[75]. Il est à noter d'autre part que le mouvement en *ré* locrien (2e mouvement : Sion/Banff) a ainsi pour tonique la sensible de cette harmonie de *mi* bémol, qui acquiert ainsi dans la grande forme une signification conclusive très signifiante ; cette harmonie de *ré* (dans tous les modes) se retrouvera de la même manière en réminiscences dans plusieurs passages[76].

L'utilisation de la polyharmonie est par ailleurs très répandue dans son écriture, généralement en faisant contraster des blocs sonores d'harmonies différentes répartis en groupes instrumentaux distincts. On en retrouve de nombreux exemples dans *Quaternions* avec de multiples combinaisons d'instruments[77], approche également très utilisée dans *…et j'ai repris la route*[78]. La présence de plusieurs accords appartenant à différentes tonalités participe de la même idée globale d'un contrepoint du monde étudiée à la section précédente, en particulier dans la transition vers Vivaldi à la fin de cette pièce.

Dans une optique semblable, l'utilisation fréquente d'accords de septième diminuée participe d'une même intention de poser des harmonies pouvant se diriger dans plusieurs directions et ouvrir vers différents espaces harmoniques[79]. C'est dans la dernière œuvre, *…et j'ai repris la route*, que cette technique est la plus fréquemment reprise, créant là aussi de nouvelles passerelles entre domaines musicaux différents, par exemple, à l'entrée puis à la sortie du passage de cornemuse[80]. On retrouvera également ces accords de septième diminuée, lors de la transition de la neuvième à la dixième partie (p. 65-66), puis aux mesures 461-463 (p. 73), dans un geste massif aux cuivres et percussions très proche de celui entendu dans le premier mouvement de la neuvième de Mahler (mes. 54-56).

Raconter

> Ce n'est pas la musique, il est vrai, qui veut raconter quelque chose, mais le compositeur qui veut faire de la musique comme on raconterait[81].

L'omniprésence de textes très variés à la source de l'inspiration musicale chez Longtin est à la fois un facteur d'unité essentiel dans l'ensemble de son œuvre

74. *Quaternions,* p. 1, mes. 1 ; p. 5, mes. 39 ; p. 93, mes. 5 ; p. 161, mes. 32-38.

75. *Quaternions,* p. 1, mes. 1 ; p. 7, mes. 51 ; p. 58, mes. 106 ; p. 160-161, mes. 30-36.

76. *Quaternions,* p. 67, mes. 167-171 ; p. 68-69, mes. 175-177 ; p. 90-92, mes. 292-307 ; p. 146, mes. 58.

77. *Quaternions,* p. 12, mes. 92 (violons I: *sol* maj. / violons II: *si* bémol maj. / alti: *ré* maj.) ; p. 149-150, mes. 103-105 (violons I: *ré* min. puis maj. / violons II: *fa* min. puis maj. / alti: *la* min. puis *la* bémol maj.) ; etc.

78 *…et j'ai repris la route*, p. 5, mes. 26 (bois: *do* dièse min. / cors + trompettes: *mi* bémol min. / trombones: mi maj. / cordes: do maj.) ; p. 11, mes. 65 (cors + trompettes: *mi* bémol min. / trombones: *mi* maj.) ; etc.

79. *…et j'ai repris la route*, p. 24, mes. 137 ; p. 25, mes. 140 ; p. 26-27, mes. 143-146 ; p. 30-31, mes. 163-173 (arpégé) ; p. 32, mes. 178.

80. Voir la figure 7 du présent article.

81. Adorno, 1960, *in* trad. fr, p. 96.

– sur le plan poïétique – et un vecteur de multiplicité dans la variété des réceptions possibles – sur le plan esthésique.

L'étude faite par Sylvain Caron des aspects narratifs dans *Lettre posthume de Conrad* est à ce titre particulièrement éclairante :

> […] une dimension plus riche de l'œuvre se révèle lorsqu'on établit des associations entre le texte et la musique. Bien entendu, nommer de telles associations dans le cadre d'une analyse qui prétend à une certaine objectivité comporte un risque puisque la musique porte en elle-même un sens potentiellement différent pour chacun des auditeurs. C'est d'ailleurs cette portée symbolique multiple qui assure la richesse de l'expression artistique et qui permet à une œuvre de transcender la singularité des individus, voire celle des époques et des cultures.[82]

82. Caron, *op. cit.*, p. 48.

La forme chez Longtin – qui ne s'appuie pas sur les formes symphoniques traditionnelles – cherche ainsi un sens dans ces associations extra-musicales qui abondent dans son œuvre, avec une candeur que plusieurs associeraient à une naïveté. Le processus de composition n'est pas initié *d'en haut*, c'est-à-dire de la pensée rationnelle, structurante, mais plutôt *d'en bas*, des expériences multiples de la vie : scoutisme, rencontres personnelles (Conrad Schleker, Virgil Gheorghiu,…), figures inspirantes (Leonard Bernstein, Richard Feynman, Terry Fox, Alex Janvier, père Valère…), théories mathématiques et physiques (fractals, nombres imaginaires, quaternions, …), combats politiques (mur de Berlin, Bulgarie…), etc.[83]

83. Voir à ce sujet le *Livre rouge* accompagnant la partition de *Quaternions* ainsi que le roman de Virgil Gheorghiu, *Le meurtre de Kyralessa*, à la source de l'inspiration de *La route des pèlerins reclus*.

La forme musicale de type romanesque – sinon épique – qui en résulte constitue essentiellement un rejet de l'approche structuraliste qui régnait en maître depuis 1945 et avait culminé dans le sérialisme généralisé. Longtin refuse une pensée musicale dans laquelle le développement de la musique veut être déduit rationnellement ; par ce geste, il se marginalise du courant dominant des décennies d'après-guerre, mais ouvre de manière consciente et assumée des voies qui se révéleront celles du début du XXIe siècle :

> Je crois qu'une certaine école est en train de naître et je crois que j'en fais partie. C'est fini, à mon avis, le sérialisme pur. Maintenant, je crois qu'il faut assumer toute la tradition musicale. On a eu le dodécaphonisme après Mahler, le sérialisme avec Boulez et toute une génération d'Européens. Maintenant, il est plus que temps qu'on trouve le moyen d'intégrer entièrement tout ce qui existe au point de vue sonore, d'en faire un tout cohérent. On peut tout utiliser. Une recherche va se faire, je vais la faire, d'autres la feront également[84].

84. Extrait d'un entretien avec Yves-G. Préfontaine, *op. cit.*, p. 15.

La question fondamentale est donc celle de la cohérence de l'amalgame de ces multiples éléments constitutifs. Longtin assume une vision selon laquelle l'unité peut espérer être atteinte par « les qualités propres, irremplaçables, des détails musicaux[85] ». On rejoint ici une attitude avant tout

85. Adorno, 1960, *in* trad. fr., p. 35.

spirituelle : l'unité n'est pas atteinte par une démarche d'abord intellectuelle, mais plutôt par l'intime sentiment que *Mille choses à la fin sont une*[86]…

86. *Koan* (sentence paradoxale dans la philosophie bouddhiste *zen*) ; également le titre d'une œuvre symphonique de l'auteur commandée par l'Orchestre XXI (2011).

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Teodor ([1960] 1976), *Mahler / Une physionomie musicale*, traduction et présentation de J.-L. Leleu et T. Leydenbach, Paris, Minuit.

Bauer-Lechner, Natalie (1923), *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig / Vienne / Zurich, E. P. Tal Verlag.

Caron, Sylvain (2002), « *Lettre posthume de Conrad* de Michel Longtin : aspects formels, narratifs et épiphaniques », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 6, p. 43-51.

Couture, Ariane (2004), « Portrait de Michel Longtin », *Circuit*, vol. 14, nº 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 83-91.

Fanning, David (1997), *Nielsen : Symphony* Nº 5, Cambridge Music Handbooks, Cambridge / New York / Melbourne, Cambridge University Press.

Gautier, Jean-François (1997), *Claude Debussy / La musique et le mouvant*, Arles, Actes Sud.

Gheorghiu, Virgil (1966), *Le meurtre de Kyralessa*, Traduction de L. Lamoure, Paris, Plon.

Girouard, Olivier (2004), « Portrait de Michel Longtin / À propos de *Quaternions* », *Circuit*, vol. 14, nº 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 93-112.

Guénette, Gilles (2007), « L'élite *vs* "la masse" », *Le Québécois Libre*, nº 214, www.quebecoislibre.org/07/0702arch.htm

Leclair, François-Hugues (2011), *Mille choses à la fin sont une*, Montréal, Centre de musique canadienne.

Longtin, Michel (1975), *Commentaires sur le pèlerin d'Alneoil*, Montréal, Faculté des études supérieures, Université de Montréal.

Longtin, Michel (1984), *La route des pèlerins reclus*, Montréal, Centre de musique canadienne.

Longtin, Michel (1997), *Quaternions*, Montréal, Centre de musique canadienne.

Longtin, Michel (2006), *… et j'ai repris la route*, Montréal, Centre de musique canadienne.

Mahler, Gustav (1896), *Symphonie nº 1*, Vienne / Londres, Philarmonia Partituren, Universal Editions.

Mahler, Gustav (1904), *Symphonie nº 6*, Londres, Éditions Eulenburg.

Mahler, Gustav (1910), *Symphonie nº 9*, Vienne / Londres, Philarmonia Partituren, Universal Editions.

Molino, Jean (2009), *Le singe musicien*, Arles, Actes Sud / INA.

Nielsen, Carl ([1922] 1950), 5e *symphonie*, Copenhague, Skandinavisk Musikforlag.

Préfontaine, Yves-G. (1985), « Rencontre avec Michel Longtin », *Sonances*, vol. 4, nº 3, Sainte-Foy, p. 13-18.

Ratz, Erwin (1966), *Zum Formproblemen bei Gustav Mahler. Eine Analyse des Finales der VI. Symphonie* (repris dans *Gustav Mahler*, Tubingue, Rainer Wunderlich Verlag, p. 90-122).

Ravel, Maurice (1913), *Daphnis et Chloé*, Paris, Durand.

Tannenbaum, Peter (1986), « La route de Michel Longtin / De Mahler à Sibelius en passant par Hollywood », *La scène musicale*, nº 351, p. 4-6.