

Entendu dans *Cette ville étrange* **Le soixantième anniversaire du compositeur Serge Provost**

Julien Bilodeau

Volume 22, Number 3, 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014244ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014244ar>

[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 review

Bilodeau, J. (2012). Review of [Entendu dans *Cette ville étrange* : le soixantième anniversaire du compositeur Serge Provost]. *Circuit*, 22(3), 91–94.
<https://doi.org/10.7202/1014244ar>



Julien Bilodeau

Photo : David Champagne.

Dans le cadre de cette nouvelle collaboration entre la revue *Circuit* et *Cette ville étrange*, nous proposons à nos lecteurs de souligner le soixantième anniversaire du compositeur montréalais Serge Provost en lui rendant hommage par le biais d'articles originaux que *Cette ville étrange* publiera tout au long de l'année. L'occasion est belle de partager vos souvenirs, vos impressions et votre attachement à une des voix les plus originales, profondes, exigeantes et poétiques que la musique de création donne à entendre et qui se double d'une vocation pédagogique ayant laissé son empreinte sur plus d'une génération de jeunes compositeurs. Le compositeur Julien Bilodeau, lui-même élève de Provost entre 2000 et 2003, lance le bal en signant ce premier texte hommage.

La logique de l'indicible

Dans un des rares textes que le compositeur Serge Provost signe à propos de son travail, il écrit : « J'organise les sons selon une logique de l'indicible¹. »

1. Provost, Serge (1992), « Le mot, le son, le sens », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 3, n° 2, p. 21.

2. Définition de la poésie envoyée par Mallarmé à Léo d'Orfer, directeur de *La Vogue*, et parue dans cette revue en avril 1886.

3. Provost, Serge (1995), « L'écriture... plus actuelle que jamais! », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 6, n° 2, p. 45.

4. Provost, Serge (2000), « Le quatuor à cordes comme lieu du désir », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 11, n° 2, p. 59-61.

5. *Ibid.*, p. 59.

6. *Ibid.*

7. Provost, Serge (1998), *Ventis-Arboris-Vocis*, Paris, Gérard Billaudot, mesure 161 et suivantes.

8. Provost, Serge (1995), « L'écriture... plus actuelle que jamais! », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 6, n° 2, p. 45.

On pourrait aisément remplacer le terme « sons » par celui de « mots » et souscrire à l'idée que Provost définit sa musique comme une poésie, une poésie qui suivrait les termes de Mallarmé : « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle². » Et comme dans un dialogue imaginaire, Provost d'y répondre en ajoutant : « L'écriture (musicale) est probablement le plus merveilleux outil que l'homme se soit donné pour conjurer la mort³. » La musique comme poésie donc, mais aussi comme prière : entendez *Églogue — Le jardin des oliviers* (1992), l'obstination quasi implacable mais douce et discrète d'un harmonium percée des attaques des blocs de bois et des peaux, éthérée par les métaux résonnants, décorée des idylles du roseau et de l'oiseau. Il y a bien là « poésie pastorale » et appel au recueillement!

L'œuvre musicale comme poème, certainement. Mais il y a peut-être aussi, d'une manière plus locale et plus intime, cette sensibilité particulière pour ce que l'on peut appeler « la poésie intrinsèque du son ». Dans un court texte qu'il dédie à sa rencontre avec l'univers des instruments à cordes⁴, Provost définit très exactement les conditions du désir dans des termes qui le rapprochent de Gilles Deleuze : désirer, c'est construire un agencement, c'est-à-dire faire couler le désir entre un état de choses, un énoncé et un territoire. Cette nécessité, Provost la découvre en déterritorialisant sa propre perception sonore : « Alors, l'objet de mon désir s'est précisé et m'est apparu dans toute son apparente simplicité : le sens du toucher⁵. » Le son devient une matière de surface, légère, rugueuse, polie, rêche, lisse, « [elle] témoigne des attouchements mystérieux de l'archet sur les cordes tendues contre le corps de l'instrument⁶ », elle invite aux bouleversements de l'état des choses et à l'émergence d'un nouveau style d'énonciation. Faites l'expérience des toutes dernières mesures de *Ventis-Arboris-Vocis*⁷ alors que les sons, d'abord isolés les uns des autres, dépouillent l'ouïe de son privilège usuel et appellent à une poésie tactile! Entendez ensuite comment la musique reprend ses droits! La matière concrète et palpable se transforme et s'élève en une poésie de l'ensemble. Ce passage est, à proprement parler, indicible, et sa logique ne tient pas simplement à une béatitude contemplative mais plutôt à une action qui s'en inspire et qui s'ancre dans l'écriture.

Voilà donc que l'indicible est une chose bien délicate. Il tient d'une logique, d'une organisation très méticuleuse dont l'équilibre est constamment rompu. Dans son plaidoyer « L'écriture, plus actuelle que jamais⁸ », Provost voit dans l'écriture « la projection de l'être dans le temps de la mémoire et du devenir », de sorte qu'est « généré du sens au-delà de son

contenu propre ». Dans ses classes de composition et d'analyse, il met en scène la partition à l'étude en provoquant la rencontre improbable d'un simple geste écrit et de l'univers potentiel qui existe déjà en son sein. Ce qu'il repère, c'est d'une part la tactilité du son, comme nous l'avons déjà vu et, d'autre part, l'infinité inscrite dans le plus petit des gestes notés : « La structure initiale d'une œuvre contient déjà son devenir, et à travers ses développements et ramifications, son passé s'exprime librement⁹. » La puissance de son oreille intérieure tient à une concentration qui engendre la convergence de tous les détails contenus dans un ensemble très restreint. Combien de fois je quittais sa classe submergé d'idées et de sons alors que nous n'avions étudié qu'une seule mesure ! Mais dans les faits, je développais alors ma propre oreille intérieure au cœur d'une discipline de l'écriture.

La poésie intrinsèque du son s'impose aussi dans une autre aventure de déterritorialisation où le son est appréhendé en tant que « matériau physique » : la musique mixte. Au Québec, et dans la foulée des Saariaho, Manoury et Stroppa en Europe, Provost est un pionnier tant par l'application des nouvelles techniques proposées par la composition assistée par ordinateur à son œuvre (déjà présent dans son opéra *Le vampire et la nymphomane*, 1996) que dans sa tâche d'enseignement. D'emblée, son intérêt se situe dans les perspectives de développement que l'analyse acoustique fournit à l'écriture. Comme chez les ténors de l'école spectrale, il développe à sa manière le champ des correspondances entre la morphologie d'un son et la structure formelle, et notamment harmonique, d'une œuvre. Mais ce qui, à mon sens, définira sa voix propre tient d'une rencontre idoine à celle qu'il a développée avec les instruments à cordes¹⁰. Ses œuvres mixtes n'engagent jamais l'électronique à la tonitruance ! Au contraire, tout se joue sur des seuils : seuil entre l'acoustique et l'électronique, seuil de l'audible, seuil de la perception du changement, seuil de la reconnaissance de l'origine de la source... le seuil comme un espace de tension très intime entre le tactile et le sonore.

L'indicible provostien prend aussi la forme du palimpseste dont les traces sont fluides et passagères comme le sont les pièces d'un mobile au vent. Je pense ici par exemple au final en apothéose quasi dominicale de *La pietra che canta*, véritable contrepoint protéiforme des souvenirs de l'œuvre elle-même, ponctué avec la solennité d'une cloche de cathédrale par une voix voilée, et dont le tragique tient à une origine incertaine : nous apparaît-elle d'un *au-delà* ou d'un *en-dedans* ? Au temps qui s'écoule s'ajoute une matière qui s'échappe dans un ressac tourbillonnant, une machine molle produisant un mouvement rigoureusement ineffable. Et c'est encore plus vrai dans *Les ruines du paradis* où, entre les voix esseulées et mélancoliques du piccolo, du violon,

9. Provost, Serge (1997), « Transmigration, du son vers la forme », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 8, n° 1, p. 48.

10. Qui plus est, toutes ses œuvres avec électronique en temps réel traitent un instrument à cordes.

du violoncelle ou du piano, c'est le théâtre de notre mémoire qui se désorganise dans le mouvement perpétuel de ce qui s'y écrit et s'y efface. Provost éclaire une situation sonore qui prête le flanc à une poigne référentielle (le gong javanais, l'harmonie tantôt spectrale, tantôt bitonale, l'orchestration des grandes orgues ou celle du dépouillement feldmanien, et j'en passe !) et nous entraîne dans sa chute. L'indicible, ici, c'est l'instant de la fracture.

En tout état de cause, la musique de Provost accomplit cet effort pour abolir le langage, parce que « la musique a un sens qui ne veut rien dire » et parce qu'enfin ce que l'œuvre musicale propose, ce n'est rien d'autre que « la perception du poétique en tant qu'expérience sensorielle ».

11. Provost, Serge (1992), « Le mot, le son, le sens », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 3, n° 2, p. 21.