

Analyse de *Espace/Escape*, pièce électroacoustique de Francis Dhomont

Analysis of *Espace/Escape*, an Electroacoustic Piece by Francis Dhomont

Andréa Marsolais-Roy, Loriane Takla and Vanessa Sorce-Lévesque

Volume 25, Number 2, 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1032936ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1032936ar>

[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

Marsolais-Roy, A., Takla, L. & Sorce-Lévesque, V. (2015). Analyse de *Espace/Escape*, pièce électroacoustique de Francis Dhomont. *Circuit*, 25(2), 65–81. <https://doi.org/10.7202/1032936ar>

Article abstract

Part of the *Cycle de l'errance*, *Espace/Escape* is a work of transits, otherworldliness, poetry, and vertigo. With these various qualities in mind, a team of four students under the guidance of Martin Bédard has conducted an extensive study of this work. Through this exploration, we see how a myriad of different aspects of this electroacoustic work reflect the language of Francis Dhomont, an emblematic figure of the electroacoustic tradition. Adopting the viewpoints of many eminent theorists, we measure meanings, materializations, formalizations, intricacies, and developments of a musical discourse unique to this work and its author. This is a voyage at once reflexive and turbulent, touching on themes of childhood, travel, distance, dreams, flight, the familiar and the foreign.

Analyse de *Espace/Escape*, pièce électroacoustique de Francis Dhomont

Andréa Marsolais-Roy, Loriane Takla et Vanessa Sorce-Lévesque¹

***Espace/Escape* : présentation générale**

Espace-refuge, replié, maternel, lieu de la réminiscence et des associations².

Francis Dhomont, dont l'œuvre se déploie autour de grands thèmes tels le voyage, l'introspection, le temps et la nostalgie, est un acteur important du domaine des musiques acousmatique et électroacoustique. Au plan compositionnel, Dhomont travaille de manière traditionnellement *concrète*, c'est-à-dire qu'il développe la forme musicale à partir des sons qu'il manipule plutôt qu'à partir d'un concept préétabli, insistant sur l'intérêt d'une écriture basée sur l'écoute davantage que sur la formalisation, ce qui explique sans doute le caractère d'organicité que l'on reconnaît à sa musique. Par ailleurs, il utilise une palette de matériaux et de traitements sonores bien reconnaissables, ce qui aide à bien cerner son œuvre. Ainsi, les sons référentiels sont fréquents, mais aussi, plusieurs éléments précis reviennent d'une œuvre à l'autre. Par exemple, à l'intérieur même du *Cycle de l'errance* (1981-1989), des grincements d'objets en bois apparaissent dans *Points de fuite* (1982) et *Espace/Escape* (respectivement autour des quatrième et sixième minutes). D'autres objets et procédés privilégiés incluent des sons tramés et harmonisés, des *glissandi* descendants, des sons d'oiseaux ou évoquant les oiseaux, des craquements, des grincements, des voix humaines... Enfin, les techniques classiques de filtrage, panoramisation et transposition sont quelques-uns des processus de traitements qui marquent le style du compositeur.

Comme nous le verrons, *Espace/Escape*, troisième et dernière œuvre du *Cycle de l'errance*, composée en 1989 et d'une durée de 19'23", est une pièce centrale dans la production de Dhomont, puisqu'elle réunit, à elle seule,

1. Texte initialement préparé, avec la participation de Maxime Corbeil-Perron, dans le cadre du séminaire d'analyse donné par Martin Bédard au Conservatoire de musique de Montréal.

2. Dhomont, 1991b, en ligne.

d'importants thèmes de son œuvre: le destin, la vie (ou le signe vital), le voyage et l'ailleurs. Français d'origine ayant dédié une bonne part de sa vie au Québec, notamment pour ses fonctions de professeur à l'Université de Montréal, Francis Dhomont retournait fréquemment retrouver son pays natal. Cet aspect biographique ne tarde pas à influencer l'univers poétique du *Cycle de l'errance*, et plus spécifiquement *Espace/Escape* où, avant même la deuxième minute, on entend déjà, par l'incursion d'un son de train, le présage d'un long et erratique voyage. À ce titre, la note de programme du *Cycle* est très éloquente :

Ce triptyque acousmatique raconte le Voyage et quelques projections symboliques qui lui sont associées (évasion, amour, fuite, espace, au-delà où l'on s'enfonce, perte de soi). [...] La composition de ces trois pièces est échelonnée sur une période de huit ans, tant il est vrai que l'errance, au propre comme au figuré, la mobilité, le changement, la mouvance, les vagabondages de la rêverie, les bouleversements et les renouveaux, tissent depuis longtemps, pour moi, l'étoffe même de la vie³.

3. Dhomont, 1991a, en ligne.

Ainsi, les quatre principaux thèmes énoncés plus haut se retrouvent tous exposés à l'intérieur des quatre premières minutes de l'œuvre, et ce, par l'utilisation de matériaux sonores très typés: le *destin* se reconnaît au son d'un jeu de roulette, la *vie/signe vital* par un son itératif constant (impulsion tonique faisant référence au son d'un cardiogramme), le *voyage* par des sons de moyens de transport (train et avion) et l'*ailleurs* par la présence de sons non référentiels, qui ne sont pas sans rappeler le monde de la musique instrumentale à leur manière de construire des harmonies passagères. À cet *ailleurs* s'ajoute aussi l'expression d'une certaine nostalgie suggérée par la présence de voix qui semblent tirées du rêve ou de souvenirs plus ou moins lointains.

Comme nous le constaterons au fil de notre analyse, le compositeur joue beaucoup avec l'affrontement rêve/réalité, en cherchant sans cesse à quitter le présent/réel pour un monde de rêveries au temps beaucoup plus élastique et indéterminé. « La fuite toujours entraîne le vertige de l'ailleurs multiplié⁴ » : une affirmation clé de Dhomont, faisant référence à *Espace/Escape*, suggère que l'œuvre s'articule autour d'une idée génératrice, la *fuite*, et que celle-ci prend forme à travers divers espaces, divers ailleurs, lieux et non-lieux, qui, à leur tour, soulignent, voire engendrent, l'émergence de divers états ou idées : pensons ici aux sentiments opposés du *familier* et de l'*errance*, deux concepts profondément exploités et ancrés dans l'œuvre et son expression.

Dans les pages qui suivent, les thèmes qui s'inscrivent à la base de cette poétique seront observés à plusieurs niveaux et sous différents angles analytiques. Ainsi, nous noterons tour à tour comment l'analyse paradigmatique⁵

4. Dhomont, 1991b, en ligne.

5. Voir Roy, 2003, p. 257-338.

la spectro/spatiomorphologie⁶, les unités sémiotiques temporelles (UST)⁷, les techniques de montages cinématographiques et de réalisation⁸, ainsi que l'analyse fonctionnelle⁹ éclaireront l'œuvre sous une kyrielle d'aspects. Ces multiples méthodes d'analyse permettront de rendre compte, sous différents angles, de l'idée de fuite, de ce désir d'ailleurs qui est exprimé par l'ensemble des thèmes générateurs.

La première étape de notre analyse fut donc de segmenter l'œuvre en vue de mieux identifier les phénomènes se déroulant sur la ligne du temps. Il s'est alors agi de procéder à une analyse de niveau neutre¹⁰ que nous avons appliquée à une transcription graphique réalisée au préalable¹¹. En nous basant essentiellement sur les débuts et fins de phrasés, nous avons divisé la pièce en sept grandes unités, subdivisées ensuite en sous-unités. Cette analyse de niveau neutre nous a permis de construire un tableau synthèse¹² réunissant les données de nos diverses analyses.

Le choix de segmenter l'œuvre en sept unités repose sur le fait qu'il est possible de discerner, à l'écoute, sept grands passages commençant et finissant chacun sensiblement de la même manière. Un cas typique de début de phrasé, employé en introduction de la première unité à 0'00", puis à 0'10", consiste en l'apparition d'un objet bref qui, en simulant un *impact*, propulse un *démarrage*. Pour ce qui est de la terminaison de ces mêmes phrasés, on constate souvent, tel qu'on l'entend à la fin de l'unité 4 (de 12'44" à 12'57"), une disparition graduelle du son, comme un fondu vers le silence. La subdivision se fait par la suite selon des groupes de courants auditifs se ressemblant ou ayant des destins similaires, formant un tout formel distinct. Enfin, le dernier niveau de segmentation se concentre plutôt sur les différents corps sonores et se base généralement sur une description typomorphologique¹³.

Bien que *Espace/Escape* semble très organisée aux plans du découpage formel et de la récurrence de ses matériaux sonores, elle évoque tout de même l'errance par le choix des matériaux utilisés et la façon dont ils sont travaillés. Par exemple, l'effet de rapprochement et d'éloignement que l'on peut aisément associer à l'errance est fortement accentué par le recours à la réverbération : un tel effet est ressenti de 14'08" à 14'24" par un mouvement de pas dans un aéroport. Qui plus est, le passage constant des espaces ouverts aux espaces fermés, de même que le retour sporadique d'objets référentiels, tels les voix et la roulette, participent clairement à l'établissement d'un sentiment de ne savoir où l'on se trouve, ni où l'on ira. Ainsi, c'est en recourant habilement au phénomène de récurrence¹⁴ que le compositeur propose un *désordre* fort bien ordonné.

6. Voir Smalley, 1997.

7. Voir Delalande *et al.*, 1996.

8. Voir Bédard, 2011.

9. Voir Roy, 2003, p. 339-385.

10. *Ibid.*, p. 201-251.

11. Transcription disponible en ligne sur le site web de *Circuit* (www.revuecircuit.ca).

12. Tableau synthèse disponible en ligne sur le site web de *Circuit* (*ibid.*).

13. Voir Chion, 1983 ; Delalande *et al.*, 1996.

14. Voir Roy, 2003, p. 257-338.

Les références sonores et leur glissement entre le reconnaissable et l'indéfini constituent un autre moyen très efficace de marquer l'imaginaire, d'évoquer les sensations de familiarité et d'ailleurs qui entrent ici en lien avec le thème de la fuite. La notion de son référentiel désigne un son qui renvoie à une réalité qui lui est extrinsèque (comme le son d'un train renvoie à son objet, en plus d'exister en tant que phénomène sonore en soi), par opposition à un son qui ne renvoie qu'à lui-même, à ses propriétés intrinsèques. Les sons référentiels, tout en étant plus ou moins modifiés et réutilisés sous différentes formes, orientent notre écoute et créent un ancrage dans l'univers concret en faisant référence au monde réel. Ainsi, dans le cas de *Espace/Escape*, les sons référentiels permettent de déployer un univers poétique formé, entre autres, de jeux symboliques autour du voyage et de la vie. Pour ce qui est des objets non référentiels, même s'ils seront traités plus tard dans d'autres sections de cette analyse, nous pouvons déjà mentionner que leur caractère plus abstrait leur permet de constituer une partie tout aussi importante de la pièce en illustrant notamment la thématique d'un ailleurs qui se situerait au-delà du monde concret.

À titre d'illustrations, les sons faisant écho à la symbolique du voyage (comme le train et l'avion), se retrouvent à des moments clés de la pièce, soit au tout début et lors des climaxes de la fin. L'accord du sifflet de train est utilisé comme trame harmonique et comme ponctuation. Le décollage de l'avion est utilisé pour son parcours spectral et sa gestuelle d'envol. D'autres sons, comme l'impulsion tonique faisant référence au signe vital, ou la roulette, ont une symbolique forte et portent un sens poétique indéniable. Le « bip » du cardiogramme, par exemple, au tempo moyen de 80 battements par minute, amorce la pièce avec un sentiment d'état critique et alimente, à chaque apparition subséquente, une certaine angoisse. La roulette de jeu de hasard établit un lien avec la thématique du destin, et revient incessamment au cours de la pièce comme un leitmotiv obsédant. La présence humaine s'exprime aussi avec des sons référentiels, et ce, presque toujours sous une forme féminine. On retrouve la voix parlée, la voix d'intercom, des rires intimes et autres références ancrées dans l'univers féminin. On sent que les sons référentiels sont porteurs d'une vision complexe et personnelle, voire intime, qui sous-tend tout le propos de la pièce. Bien sûr, ces sons font référence au monde réel, mais ils symbolisent aussi le voyage, la vie et la présence humaine. Comme le mentionne Dhomont, *Espace/Escape* représente une « tentative de rencontre d'éléments hétérogènes reliés par deux critères : l'un sonore et dénotatif (situation du son dans l'espace), l'autre symbolique et connotatif (renvois au thème de l'errance), tous deux faisant référence au mouvement¹⁵. »

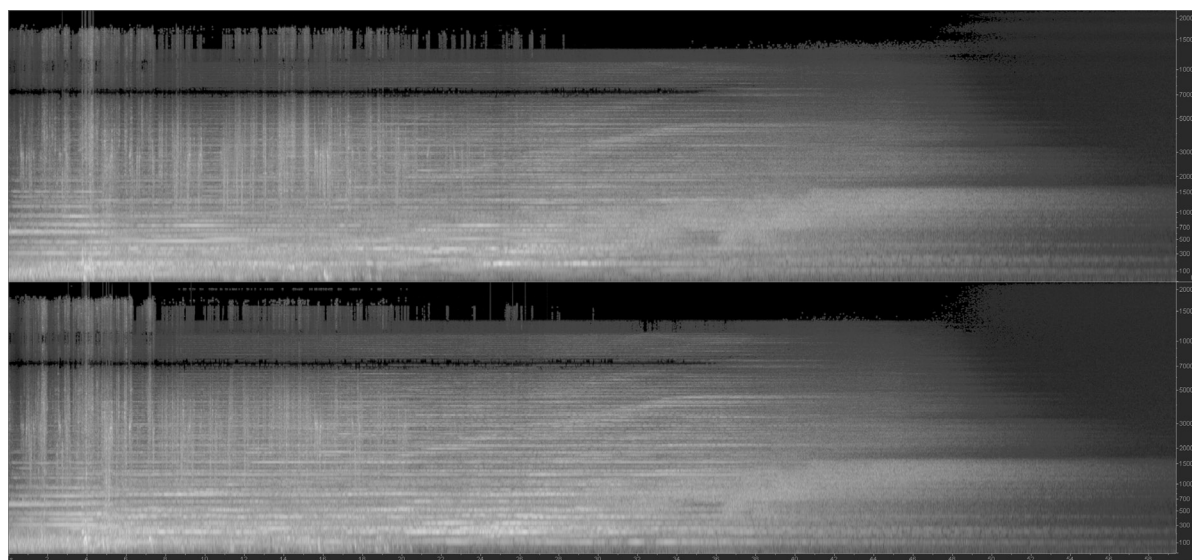
Le corps sonore et son comportement

L'espace étant l'un des principaux paramètres musicaux exploités dans le travail de Dhomont, une analyse sous l'angle de la spectro/spatiomorphologie s'imposait d'emblée. La spectromorphologie est un vocabulaire descriptif développé par Denis Smalley¹⁶. Elle permet de traiter du développement du spectre des hauteurs dans le temps. Cette approche analytique se fonde sur la perception sonore et s'inspire à la fois des modèles naturels, de la gestuelle en général, et de notions issues du monde visuel pour décrire l'expérience musicale. Dans les prochains paragraphes, nous allons traiter plus précisément de la *densité spectrale*, de l'*espace spectral*, et des *mouvements caractéristiques*, autant de catégories qui se sont avérées être de bons outils d'analyse en lien avec cette œuvre en particulier.

L'*espace spectral* renvoie aux registres des hauteurs : le grave, le moyen et l'aigu, que Smalley a renommés respectivement « fondation », « centre » et « voûte ». Les zones spectrales les plus courantes, dans *Espace/Escape*, sont celles de la voûte et d'un glissement de la fondation vers la voûte. Cette transformation spectrale est un mouvement des graves vers les aigus, qui se rapporte à une métaphore spectrale du décollage. Sans pour autant contenir l'objet référentiel de l'avion, les caractéristiques spectrales de cet objet sont les mêmes qu'un avion à l'envol, c'est-à-dire, une *densité spectrale* d'opaque à translucide, et un passage de la fondation vers la voûte. La figure 1 montre

16. Voir Smalley, 1997.

FIGURE 1 Spectrogramme d'*Espace/Escape*, entre 1'55" et 2'45".



La spatiomorphologie est également un vocabulaire descriptif élaboré par Denis Smalley. Elle nous renseigne sur le comportement du son dans l'espace. Nous avons analysé la pièce selon deux aspects : la *conscience spatiale* et la *perspective*.

L'expérience d'écoute que nous procure *Espace/Escape* nous fait constamment progresser d'un espace à l'autre. Par opposition à une pièce électroacoustique où les sons seraient contenus dans un même arrangement spatial tout au long de la pièce, nous sommes ici continuellement transportés dans des lieux imaginaires et réels constituant autant d'espaces différents, et ce, par le biais d'*arrangements spatiaux multiples*. Par exemple, à 15'00", une porte grinçante est suivie de sons d'arbres secoués auxquels s'ajoute un rire d'enfant à proximité et à quoi succèdent des sons de sirènes d'ambulances traversant la ville.

Un autre paramètre probant pour l'analyse fut celui de la *perspective*, par lequel on remarque qu'il y a une présence presque égale de moments « intimes » et « distants ». Dhomont met en scène des objets détaillés et interconnectés, relatifs à une perspective plus rapprochée de l'auditeur, donc plus intime, de même qu'il présente des arrangements vastes constitués de nombreux objets en perspective se répondant dans l'espace comme dans le temps. Le premier type de perspective s'exprime, par exemple, de 5'55" à 7'37", où des sons d'arbres secoués, de battements d'ailes et de chuchotements, tous suggérant un espace rapproché, nous donnent l'impression de pouvoir bien observer les détails de chaque objet. Le deuxième type de perspective correspond à des sons distants tels qu'on en retrouve entre 14' et 15', où l'éloignement des sons de pas enregistrés de même que la réverbération du lieu renforcent la sensation d'arrangements vastes.

Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille¹⁹.

À partir de la richesse de l'écriture interne de l'espace, c'est-à-dire de tous les espaces configurés à l'intérieur du mixage en stéréo, Dhomont avait-il la volonté de décroquer l'expérience spatiale et d'amplifier les sensations d'espace offertes par la musique diffusée sur haut-parleurs ? L'homme immobile, n'est-ce pas l'auditeur qui, confiné à une salle de concert, s'évade grâce à la musique et aux espaces imaginaires qu'elle contient ? Le décollage d'un avion et le passage d'un train n'évoquent-ils pas un déplacement ou un départ vers un ailleurs indéterminé, dans lequel l'auditeur est libre de se projeter ?

19. Bachelard, *La poétique de l'espace*, cité in Dhomont, 1991a, en ligne.

D'autre part, s'apparentant aux métaphores spectrales, l'analyse de différents passages à l'aide d'une analogie avec le monde de la *lumière* nous a permis de dégager un état général de la musique, évoluant par ailleurs tout au long de la pièce. Ainsi, la métaphore lumineuse peut nous informer au sujet de – ou suggérer – divers affects ou charges émotives, de par son association naturelle avec certains archétypes émotionnels. Par exemple, d'une manière générale, un objet *clair* et *lumineux* tend à être associé à un affect positif et à une idée plus claire, plus définie, et donc par extension, plus réconfortante et moins déstabilisante, alors que le *sombre* nous entraîne plus spontanément vers le négatif, la peur, des idées confuses, etc. Dans cette logique, si plusieurs éléments plus ou moins opaques s'empilent ou se croisent dans un registre restreint du spectre, cela crée un brouillage suggérant un manque de clarté ou un affect de l'ordre de la confusion. Cela se produit plus souvent dans des zones plus lourdes ou sombres du spectre, puisqu'au plan psychoacoustique, les éléments associés à la métaphore du *clair* (généralement plus aigus) ont tendance à être beaucoup plus distincts à l'oreille. Dans le cas de *Espace/Escape*, l'écriture tourne autour d'un monde souvent onirique, soutenu par des éléments situés à des niveaux variables de transparence, et à luminosité sombre ou brouillée, à l'intérieur de textures entremêlées. De plus, il est à noter que le développement de l'écriture se fait parfois sous forme d'élévation du spectre, c'est-à-dire qu'en disparaissant, les sons vont vers la clarté, la luminosité, deviennent plus légers et semblent réellement « s'évader » du monde sombre auquel ils étaient confinés. Il y a aussi, à quelques reprises, une approche du même phénomène sous forme de ponctuation par intrusion d'éléments à luminosité violente (ex. : unité 4 à 9'52"), s'inscrivant toujours dans une ouverture du spectre vers l'aigu/lumineux, mais de manière plus abrupte.

En somme, le champ lexical de la lumière contribue à dresser un portrait général de la pièce en se basant principalement sur les affects que notre analyse suggère d'une unité à l'autre de la pièce, comme le montre bien notre tableau synthèse, à la ligne « Lumière », où l'on voit se succéder les termes suivants : sombre, brillance, embrouillé, sombre, clair, opaque, obscur, sombre, lumineux et violent, clair, sombre, clair et diaphane, épuré puis embrouillé, clair, sombre.

Unités sémiotiques temporelles, thèmes et densités spectrales dans *Espace/Escape*

Afin de décrire le comportement sonore des trajectoires précédemment exposées, nous avons eu recours au vocabulaire des unités sémiotiques temporelles (UST). Les UST tentent de déterminer le sens que prend une unité sonore en

examinant la façon dont elle se déploie dans le temps. On analyse le son dans sa globalité, en fonction de ce que l'on entend, peu importe le nombre de couches superposées. Les UST sont divisées en deux catégories : elles sont soit délimitées dans le temps, c'est-à-dire que leur début et leur fin sont nettement perceptibles, soit non délimitées dans le temps, alors perçues comme un processus et non comme un moment isolé. La figure 3 expose, parmi les 19 UST existantes, celles qui sont utilisées dans notre analyse.

Les UST qui se sont avérées les plus pertinentes dans le cadre de cette analyse sont celles évoquant l'*immobilisme* et le *mouvement*, deux attitudes contrastantes sur lesquelles repose l'ensemble de la pièce. Cette dualité est d'ailleurs introduite par le compositeur au tout début de l'œuvre par le déclenchement de l'UST « contracté-étendu », qui se fige aussitôt en se prolongeant dans l'UST « stationnaire ». Aussi, très souvent, le mouvement dans *Espace/Escape* est incarné par l'UST « trajectoire inexorable » (relevée aux unités 1, 2, 5 et 7), représentant ainsi le voyage à travers une multitude de chemins

20. Pour plus d'information sur le Laboratoire musique et informatique de Marseille : <<http://labo-mim.org>> (consulté le 12 mai 2015).

FIGURE 3 Définitions des UST retenues pour l'analyse, tirées du tableau du MIM²⁰.

UST	Définitions
Stationnaire	Donne l'impression de faire du surplace.
En suspension	Unité constituée d'une formule en répétition quasi sans variation, dans un déroulement temporel assez lent et dont la matière sonore et/ou les événements évoluent peu.
En flottement	Succession d'éléments temporels relativement brefs, disjoints, séparés de façon irrégulière.
Sans direction par divergence d'information	Absence de causalité entre des événements successifs. La multiplicité de directions, sans liens apparents, induit une indécision.
Sans direction par excès d'information	Absence de causalité entre des événements superposés. Impression de saturation, de non-maîtrise de la séquence, voire de tension.
Trajectoire inexorable	Trajectoire qui donne l'impression de pouvoir se prolonger indéfiniment.
Qui avance	Qui semble vous porter en avant. Donne une impression d'avancer de manière décidée.
Élan	Accroissement d'intensité bref et exponentiel. Projection à partir d'un appui.
Freinage	Ralentissement du déroulement de la figure sonore, dû à une force extérieure.
Sur l'erre	Extinction progressive d'un processus jusqu'à sa fin. Prévisibilité du développement jusqu'à son terme.

évoqués par des sons référentiels d'avion, de train, de paysages naturels, etc. Il arrive également que la fixité et le mouvement soient superposés, donnant ainsi l'impression d'une inertie tourmentée par l'intrusion de plusieurs événements sonores. Dans chaque grande unité de la pièce, cet effet est notamment obtenu par l'UST « sans direction par divergence ou excès d'information », au cours de laquelle seront entendues, par exemple, des voix inondant un aéroport. En moindre récurrence et sous forme de mouvements plutôt succincts, les unités délimitées dans le temps sont présentes à quelques endroits seulement du discours musical. À cet effet, on peut citer l'« élan », à 2'50", qui brise le silence pour initier l'UST « sans direction par divergence d'information », et le « freinage », à 8'40", qui débouche sur l'UST « stationnaire ». Ces unités délimitées dans le temps font ainsi office de courte transition vers les UST non délimitées dans le temps qui incarnent l'immobilisme ou le mouvement.

En ce qui a trait à la relation entre les UST et la densité spectrale, on remarque la récurrence de certaines combinaisons. Par exemple, l'UST « stationnaire » coïncide à l'occasion avec la densité spectrale « translucide » ; et les UST « trajectoire inexorable » et « qui avance », avec la densité spectrale « opaque ». Notons que la transition de la densité spectrale « translucide » vers la densité spectrale « vide » correspond aussi au passage d'une UST à l'autre ou encore au comportement d'une UST seule. Cette coïncidence se présente vers 2'15", lorsque la transition de « translucide » à « vide » est accompagnée de l'UST « sur l'erre » (« extinction progressive d'un processus jusqu'à sa fin »). Autre exemple de ce phénomène : au tout début, entre 0'05" et 0'10", l'UST « contracté-étendu » accompagne le passage de la valeur « translucide » à la valeur « vide » (figure 4).

Finalement, à 14'52", on perçoit une relation frappante entre l'alternance continue des densités spectrales « opaque » et « translucide » et l'UST appelée « sans direction par divergence d'informations ».

Par ailleurs, il est rare, dans *Espace/Escape*, qu'une UST coïncide parfaitement avec une thématique donnée, exception faite de l'UST « stationnaire » qui est souvent rattachée au thème de l'absence de direction. Force est d'admettre que le nombre quasi nul de récurrences de couples UST/thèmes dans l'ensemble de la pièce nous empêche d'établir de réelles constantes. Ainsi, l'UST « sans direction par divergence d'information », bien qu'évoquant d'emblée le thème de l'errance, cohabite également avec les thèmes de la fuite, du cauchemar et de l'exploration. Quant au thème du voyage, souvent ressenti pendant l'écoute de l'œuvre, il est agencé avec plusieurs UST telles que « qui avance », « en suspension », « en flottement » et « sur l'erre ». L'UST « sans direction par excès d'information », très présente dans *Espace/Escape*,

FIGURE 4 Extrait du tableau synthèse, unités 1.1 et 6.1.

Unité	1.1								
Minutage	0'00		0'04 — 0'10						
UST	Contracté-étendu		Stationnaire						
						Contracté-étendu			
Thème	errance								
	Continuelle remise en question, pas de destination claire.								
mouvements caractéristiques	Jetée/lancée		Écoulement						
densité spectrale	Opaque		Opaque		Translucide ->		Vide		
Unité	6.1								
Minutage	14'02				14'52				
UST					Sans direction par divergence d'information				
Thème	Errance (succession d'événements anecdotiques, rêve tourmenté)								
densité spectrale	Opaque	Translucide	Translucide ->	Opaque ->	Translucide	Opaque ->	Translucide ->		Opaque ->

est, pour sa part, couplée avec les thèmes du rêve, de l'enfance, de l'errance et du voyage. Il est compréhensible que la corrélation entre les UST et les thématiques ne soit pas systématique, puisque déterminer l'une et l'autre ne repose pas sur les mêmes méthodes de perception. Comme exposé au début de ce chapitre, les UST correspondent au comportement du son dans le temps; les thématiques, quant à elles, sollicitent l'interprétation des émotions et des sensations et sont rattachées à l'onirisme, à l'aspect anecdotique du son. Le choix des thèmes a été, par ailleurs, en partie influencé par les différents sons référentiels présents dans l'œuvre. En effet, à la sous-unité 1.2 du tableau synthèse (figure 4), les objets référentiels « train » et « oiseaux » cohabitent avec les thèmes du voyage et de la fuite.

Un autre exemple est celui de l'unité 3, où les thèmes du déplacement et de la solitude sont illustrés par l'objet référentiel « arbres », soit l'impression de quelqu'un qui est seul et qui marche dans la forêt. De plus, dans l'unité 6 (figure 4), le thème de l'errance est illustré par le fait qu'on passe à travers une succession d'objets référentiels: voix, pas, ailes, arbres, portes, rire et ambulance.

Enfin, il est intéressant de constater que, tout comme les UST font le lien entre l'immobilisme et le mouvement, les thèmes évoquent pratiquement toujours un transit entre la réalité du présent et le flou d'une excursion

FIGURE 5 Extrait du tableau synthèse, unité 1.2.

Unité	1.2		
Minutage	1'36	1'49	1'51
Référence	OISEAUX	TRAIN	OISEAUX
Thème	Fuite dans la nature (oiseaux)	Voyage	

21. Dhomont, 1991a, en ligne.

mentale dans le passé. D'ailleurs, à propos du *Cycle de l'errance*, Francis Dhomont affirmera qu'« il est vrai que l'errance, au propre comme au figuré, la mobilité, le changement, la mouvance, les vagabondages de la rêverie, les bouleversements et les renouveaux, tissent depuis longtemps [...] l'étoffe même de la vie²¹. » Pour faire écho à la position poétique du compositeur, tout en rappelant que la perception au plan esthétique de certains thèmes relève d'une interprétation personnelle, nous ajoutons que l'impression générale qui émerge de l'ensemble des thématiques compilées dans notre tableau synthèse évoque l'impression d'une *éternelle impasse*. Cette constatation est particulièrement repérable dans notre analyse, de la 14^e minute jusqu'à la fin de la pièce, par l'association des sous-sections aux thèmes de l'errance, du voyage, du déplacement... puis à nouveau de l'errance. Pourquoi une *éternelle impasse*? Peut-être parce que les thèmes, bien qu'ils ne soient pas dans un ordre d'apparition systématique, tendent à illustrer ce va-et-vient incessant entre le rêve et la réalité, comme si aucune destination ne pouvait être finale...

Grammaire cinématographique

Les techniques de réalisation, la construction musicale et les thèmes générateurs de *Espace/Escape* se prêtent à de nombreux rapprochements avec le cinéma. En jetant un regard sur cette œuvre du point de vue de la grammaire cinématographique, nous sommes à même de cerner différents types de temps, de plans, de techniques de montage et de raccords, autant d'éléments d'écriture contribuant à une meilleure compréhension des aspects syntaxiques et poétiques de la pièce.

Tout d'abord, il y a coexistence d'un temps physique et d'un temps psychologique, et la manière dont le temps nous est suggéré dévoile les assises extramusicales de la pièce. Cette démarcation entre les sections qui proposent un temps physique, présent, et les sections qui proposent un temps

psychologique, indéfini, appuie un propos basé sur une dialectique de la réalité et du songe, des distances physiques parcourues et d'une certaine errance existentielle. Le temps réel de *Espace/Escape* est d'une durée de 19 minutes, mais son temps narratif est pratiquement celui d'une vie, suggérant un voyage parmi différents moments d'une existence entière ou, peut-être, le temps de la vie même du compositeur. Les plans étant constamment changeants, proposant successivement une attention soutenue au premier plan et un flou produit par des plans éloignés et soutenus, l'auditeur se retrouve quelque part au carrefour de la réalité, de la mémoire et du songe. Le type de montage principalement utilisé dans l'œuvre est celui de l'alternance, qui crée un va-et-vient constant entre les moments de réalité et ceux appartenant au monde du souvenir et du songe.

Ce que l'on appelle le *montage rythmique* et *métrique*, en cinéma, a été développé par Sergueï Eisenstein²², cinéaste et théoricien russe de la première heure du septième art. Le montage rythmique désigne la vitesse et l'action à l'intérieur des plans, alors que le montage métrique concerne la durée d'un plan par rapport à la durée de l'ensemble. Ces notions, une fois transposées dans le domaine de la musique électroacoustique, nous permettent de définir les paramètres de durée et de rythme. Dans le cas de cette analyse en particulier, le montage rythmique spécifie le tempo ou le débit interne des sons, et le montage métrique concerne les proportions entre unités et sous-unités.

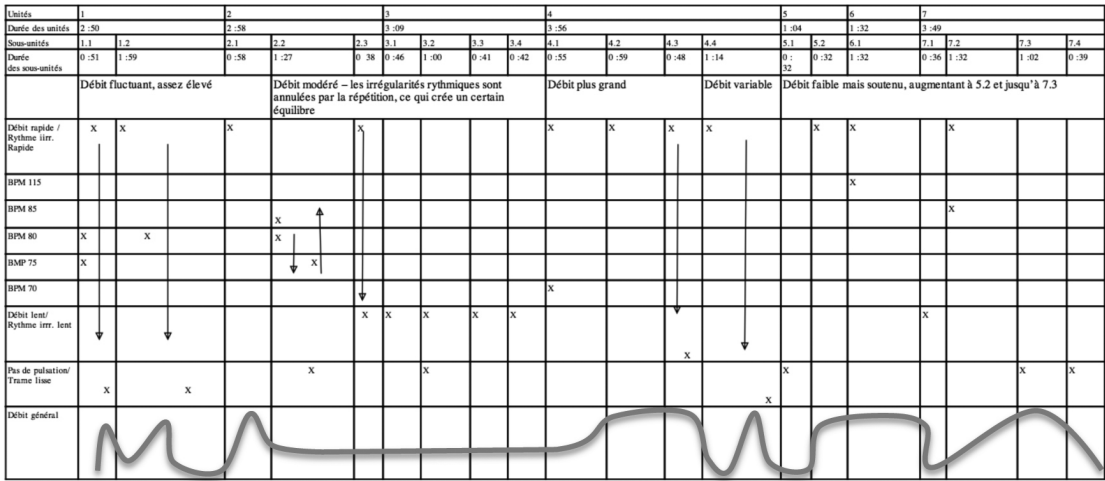
Ainsi, dans *Espace/Escape*, le montage rythmique s'organise en quatre grands processus qui se dégagent de la forme globale. Dans la première partie, nous sommes dans un débit qui s'accélère et demeure assez élevé. Dans la deuxième partie, les irrégularités rythmiques constantes créent un rythme modéré et soutenu. Dans la troisième partie, le débit est plus grand, mais fluctue davantage. De la quatrième partie jusqu'à la fin, le débit s'accélère continuellement jusqu'à arriver, paradoxalement, à un son presque continu qui donne l'impression d'être figé (figure 6, ligne *débit global*).

Le montage métrique, quant à lui, nous montre une régularité dans la longueur des unités : quatre unités moyennes (1, 2, 3 et 7), une longue (unité 4), et deux courtes (unités 5 et 6). On remarque aussi que les unités contiennent des sous-unités généralement de longueurs égales entre elles, à l'exception d'une sous-unité significativement plus longue que les autres (figure 6, ligne *durées des sous-unités*).

Tournons-nous maintenant vers les différentes techniques de réalisation utilisées dans la création de *Espace/Escape*. Pour ce qui est du processus génératif des matériaux sonores, nous pouvons identifier à la fois la prise de son et la synthèse analogique : parmi les différentes techniques de prise

22. Voir Eisenstein, 1976.

FIGURE 6 Montage rythmique et métrique dans *Espace/Escape*.



23. Définition : évolution temporelle des composantes spectrales internes du son (Schaeffer, 1966).

24. Dhomont, 1991b, en ligne.

de son, nous retrouvons principalement le paysage sonore (prises de son en public, à l'extérieur, à l'aéroport, etc.) ; quant à la synthèse, mentionnons un travail fait sur des synthétiseurs analogiques, opérant principalement sur le filtrage du signal en effectuant des changements à l'intérieur de profils de masse²³. Ces derniers se traduisent généralement en effet d'ascension ou de descente, comportements se rattachant à des thèmes fondateurs de la pièce, tel qu'expliqué précédemment.

Il y a aussi, dans *Espace/Escape*, un travail considérable sur l'espace paramétrique, c'est-à-dire sur la disposition des sons dans le mixage en studio de l'œuvre en matière de latéralité et profondeur de champ, et de stratification. En plus de la reproduction d'espaces par la captation de paysages sonores concrets, nous trouvons aussi des espaces synthétisés à l'aide de différents types de réverbération, comme dans la première minute de la pièce où l'on observe l'ajout progressif de réverbération synthétique, ces techniques concourant toutes à faire en sorte que la «pièce intègre dès l'organisation de sa structure des éléments actifs de spatialisation qui possèdent une valeur sémantique²⁴. »

Parmi les types de traitement de signal utilisés dans l'œuvre, il y a des filtres passe-haut ou passe-bas appliqués sur des sons enregistrés, ainsi que des transpositions de hauteurs, comme à la toute fin de la pièce où, vers 16'50", s'enclenche une série de filtres passe-haut avec harmonisation et transposition en *glissando* continu vers le haut sur plusieurs objets sonores, jusqu'à ce que le paysage musical s'efface peu à peu et que la pièce se termine. Finalement,

parmi les différentes techniques de raccords nous retrouvons des ponctuations (2'50"), des fondus-enchaînés (9'05" à 9'15"), des ouvertures (11'45" à 12:00"), et des fondus au noir (12'50" à 12'58").

Les fonctions discursives dans *Espace/Escape*

L'analyse fonctionnelle²⁵ permet d'identifier les rôles des unités sonores présentes dans l'œuvre, ainsi que d'établir des liens et des constantes entre les différents sons, selon leur contexte. C'est-à-dire que selon leur agogique et leur relation avec les autres sons, les éléments musicaux en viennent à matérialiser certaines fonctions discursives.

Espace/Escape développe, comme il a déjà été constaté à plusieurs niveaux, le sentiment de l'errance. Dans cette optique, l'un des moyens utilisés semble être la répétition, sans toutefois que cela soit systématique. En observant la pièce sous un regard fonctionnel, on s'aperçoit qu'il s'y trouve dès le début un paradigme (événement sonore) d'environ 12 secondes qui est repris plusieurs fois, et dont les répétitions ne sont pas *a priori* reconnaissables à une première écoute. Ce que l'on retient des variations est surtout l'essence du paradigme qui revient, et cela davantage par une perception globale que par une écoute typomorphologique de détail. À ce sujet, Dhomont dira : « Tant que nous identifions, même approximativement, cette morphologie, nous avons affaire à des variations, ce qui nous permet de jouer sur la mémoire dans la durée²⁶. »

De plus, on retrouve dans l'écriture d'*Espace/Escape* plusieurs éléments fonctionnels de types *déclencheur* ou *conclusif* qui déterminent clairement le développement de l'écriture et sa progression à l'intérieur des multiples unités. Ainsi, l'*intensification* et l'*atténuation* sont des éléments discursifs typiques de cette pièce. Un exemple s'entend dès la première unité où, à 0'57", un processus d'intensification s'installe pour se terminer sur une atténuation entre 1'54" et 2'50". Ayant souvent un parcours téléologique, ces unités soutiennent particulièrement bien les concepts de voyage et de destin.

S'ajoutent à cela des *indicateurs d'interruptions*, même de *bris du discours*, ainsi que des stratifications significatives, tels les *antagonismes simultanés*, que l'on retrouve au cœur de l'unité 3, à 7'39", et qui semblent suggérer l'errance en présentant plusieurs sons brefs, nerveux et imprévisibles qui se superposent et interagissent à la manière d'un contrepoint frôlant la confusion.

Conclusion ou *P'ailleurs*

Il est manifeste que la pièce *Espace/Escape* met l'accent sur le *déplacement*, et que l'état même d'être *en un lieu* n'est pas une fin en soi : c'est le désir de *l'ailleurs* qui se manifeste sans cesse, la constante soif de fuite, suggérant un

25. Élaborée et proposée par Stéphane Roy (2003), l'analyse fonctionnelle décrit la musique électroacoustique en termes d'unités sémiologiques en identifiant plusieurs aspects dynamiques d'une pièce musicale.

26. Dhomont, 1995, en ligne.

présent nostalgique, peu ou pas incarné en ce sens qu'il n'est que le point d'appui d'un éternel départ, ayant pour seul objectif l'action de *quitter les lieux*.

Ainsi, cet ailleurs impalpable se démultiplie-t-il peut-être une fois de plus, et à un autre niveau, lorsqu'il est arpenté par nos analyses. La grande fuite de Dhomont devient-elle un voyage fragmenté, comme projeté dans un kaléidoscope de mémoires et d'affects? La segmentation, bien que n'étant pas à proprement parler une forme d'analyse, nous permet néanmoins d'identifier les différentes unités et de les comparer entre elles. Aussi, cela nous a-t-il permis de faire une étude des thèmes et variations et, par conséquent, de relever un système d'écriture propre où la répétition est un élément fondateur du discours. Répétition qui non seulement se retrouve dans l'analyse paradigmatique, mais aussi dans l'approche fonctionnelle: effectivement, Dhomont utilise abondamment, comme figure de rhétorique, la variation, qui elle-même devient une manière de travailler sur la répétition.

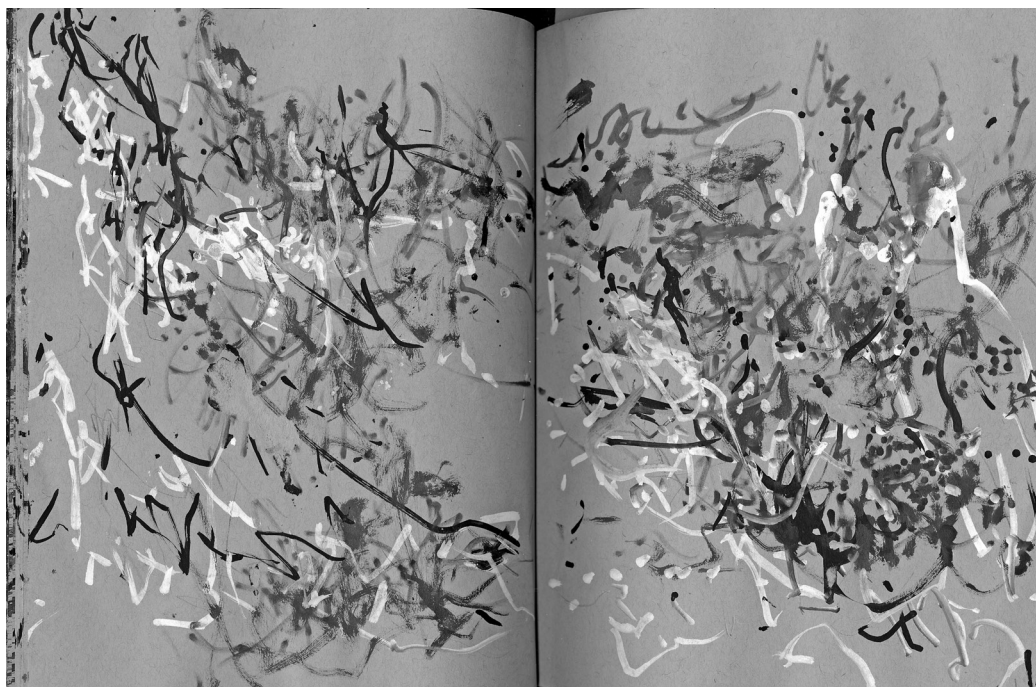
C'est d'ailleurs cette variation qui induit le sentiment d'errance: une répétition de sons, de lieux, d'affects, sans pour autant être exactement identiques; un sentiment de déjà vu doublé d'incertitude, et nous voilà déjà sur la piste de l'errance poétique... De plus, la régularité de l'écriture, confirmée par l'analyse du montage rythmique et métrique, sous-tend un certain sentiment de chaos intrinsèque qui ne se retrouve pas tant dans la forme que dans la réutilisation d'éléments qui ne semblent mener vers aucune issue. Une tension, dans cette œuvre, qui se traduit par ailleurs, et ce dès les premières secondes, par le son très reconnaissable d'un questionnement existentiel, représenté par un appareil de cardiogramme, rappelant la vie même, sinon la survie. Au sujet de cette nostalgie latente, les UST démontrent sa présence par leur éclairage sur la temporalité des unités étudiées. Alors que la suspension signifie naturellement un vide ou un silence, il est évident qu'ici, cette suspension contient une tension, tension qui s'avère être un *désir d'ailleurs*. C'est ce désir et cette nostalgie qui mènent à la fuite, que les objets référentiels (sons rappelant les divers moyens de transport, etc.) incarnent et mettent finalement en action – seulement, toujours pour revenir à l'état d'errance, et recommencer chaque fois un parcours similaire.

La fuite, qui se retrouve après tout déjà dans le titre de l'œuvre (*Escape*²⁷), est peut-être aussi un prétexte pour l'exploitation d'une écriture d'espaces (*Espace*), un matériau que le compositeur place au cœur de sa démarche. Et même, dirons-nous que la recherche poétique, surplombée du poids psychologique caractéristique de l'approche éminemment personnelle de Dhomont, fait peut-être de l'espace un des paramètres les plus expressifs de ce compositeur.

27. *Escape*: mot anglais pour *fuir*.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉDARD, Martin (2011), *Du langage cinématographique à l'écriture acousmatique: écriture et structure*, thèse de doctorat en musique, Université de Montréal.
- CHION, Michel (1983), *Guide des objets sonores*, Paris, Ina/Buchet-Chastel.
- DELALANDE, François *et al.* (1996), *Les Unités Sémiotiques Temporelles: éléments nouveaux d'analyse musicale*, Marseille, Édition MIM.
- DHOMONT, Francis (1991a), note de programme du *Cycle de l'errance*: <www.electrocd.com/fr/select/notice/?id=imed_9607-0003> (consulté le 13 mai 2015).
- DHOMONT, Francis (1991b), note de programme de *Espace/Escape*, <www.electrocd.com/fr/cat/imed_9607/pistes> (consulté le 13 mai 2015).
- DHOMONT, Francis (1995), « Éléments pour une syntaxe », *Ars Sonora*, n° 1, <www.ars-sonora.org/html/numeros/numero01/oid.htm> (consulté le 13 mai 2015).
- EISENSTEIN, Sergueï M. (1976), *Le film: sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois Éditeur.
- ROY, Stéphane (2003), *L'analyse des musiques électroacoustiques: modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan.
- SCHAEFFER, Pierre (1966), *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.
- SMALLEY, Denis (1995), « La spectromorphologie: une explication des formes du son », in Louise Poissant (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, tome 2, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 125-164. Disponible en ligne dans *Ars sonora*, n° 8 (1999): <www.ars-sonora.org/html/numeros/numero08/o8d.htm> (consulté le 13 mai 2015).
- SMALLEY, Denis (1997), *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes, Organised Sound*, vol. 2, n° 2, p. 107-126.



Jim Holyoak, *Hanged Up Concert (Viola and Drums) in Montréal*, 2014. Encre sur carnet de croquis, 42 × 28 cm.