

ECM+ *Génération 2014* : regards sur les quatre compositeurs lauréats (2^e partie)

Symon Henry

Volume 25, Number 2, 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1032940ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1032940ar>

[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

Henry, S. (2015). Review of [ECM+ *Génération 2014* : regards sur les quatre compositeurs lauréats (2^e partie)]. *Circuit*, 25(2), 95–100.
<https://doi.org/10.7202/1032940ar>

ECM+ Génération 2014 : regards sur les quatre compositeurs lauréats (2^e partie)

Symon Henry

La première partie de cet article a été publiée dans Circuit vol. 25, n° 1.

Marie-Pierre Brasset : de territoires et de traditions à faire siens

Marie-Pierre Brasset¹ a été formée en composition à l'Université Laval (Québec) ainsi qu'au Conservatoire de musique de Montréal et à l'Université de Montréal. Elle est originaire du Saguenay–Lac-Saint-Jean, à l'instar de l'une des figures marquantes de son parcours de compositrice : Gilles Tremblay. Deux éléments musicaux semblent d'ailleurs lier fondamentalement les pratiques de ces deux créateurs, soit un rapport sensible à la notion de territoire naturel et culturel ainsi qu'une volonté forte d'appropriation de certains éléments de la tradition musicale classique européenne.

Un des défis de la démarche de Brasset concerne le lyrisme. Elle travaille d'ailleurs présentement à la conception d'un opéra dont les tableaux seront créés de manière indépendante pour ensuite être interprétés

selon diverses combinaisons en fonction des contextes où ils seront présentés. Le premier tableau, *La piñata* (pour orchestre de chambre et quatre chanteurs, 2012), sur un livret de Nicolas Lemieux écrit en étroite collaboration avec la compositrice, affronte de plein fouet la question de l'art vocal traditionnel classique. Pour aborder cette question, la compositrice a choisi d'éviter les techniques vocales alternatives et autres pistes stylistiques de compositeurs actuels qu'elle admire, tels que Salvatore Sciarrino, pour embrasser plutôt une écriture proche des archétypes posés par Debussy dans *Pelléas et Mélisande*. Elle a donc cherché à explorer une écriture qui serait aussi proche que possible de la prosodie française québécoise. Dans la figure 1, ceci se traduit musicalement, entre autres exemples, par une polarisation autour d'une hauteur centrale agissant comme pôle vocal neutre, soit le *sol*₄[#] pour le personnage de Nanette et la seconde mineure *sol*₄[#]-*la*₄ pour celui de Billie. Les accents vocaux de Nanette, pour leur part,

FIGURE 1 Marie-Pierre Brasset, *La piñata* (2012), mes. 42-46.

The image shows a musical score for two characters, Nanette and Billie, from the opera *La piñata*. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *mp*. The time signature changes from 3/4 to 4/4. Nanette's part is on the top staff, and Billie's part is on the bottom staff. The lyrics are in French. Nanette's lyrics are: "C'est à devenir fou le tra fic c'est à de ve nir... fou. Ah! Ah! C'est à de ve nir... fou." Billie's lyrics are: "Rien qu'un(e), ça fait des heur(es). Ah! Ah! Rien qu'un(e)... Ah!"

FIGURE 2 Marie-Pierre Brasset, *Pripiat* (2013), mes. 36-43.

sont traduits par des sauts de quarte juste au $do\sharp_4$, pôle vocal secondaire plus expressif du personnage.

Ce type de polarisation se retrouve fréquemment dans ses autres œuvres, dans *Pripiat* (quatuor à cordes, 2013), par exemple, où elle emploie une transcription du chant de la tourterelle triste en tant que basse à harmoniser. Ce chant (figure 2) est essentiellement basé sur une alternance entre un do_5 légèrement bas (résultant de l'harmonique artificielle de tierce mineure $lab-do$ au violoncelle) et un si_5 (résultant de l'harmonique artificielle de quarte $si-mi$ au même instrument).

Cet exemple révèle d'ailleurs une des bases des préoccupations harmoniques récentes de Brasset : elle explore l'idée de rencontre entre des objets musicaux basés sur le tempérament égal, d'autres affectés de microtonalité ou encore des objets fondés sur l'utilisation de principes d'intonation juste. L'objet musical de la figure 2, un exemple d'objet basé sur des principes d'intonation juste, est essentiellement une alternance de deux accords en harmoniques naturelles et artificielles aux cordes (figure 3).

FIGURE 3 Marie-Pierre Brasset, *Pripiat* (2013), agrégats alternant au cours des mes. 36-43.

La pièce interprétée lors des *Ateliers et mini-concerts* de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+) de mars 2014, *Échappée* (pour sept musiciens, 2012), semble avoir été un lieu important de mise au point de la part de la compositrice. En effet, chacune des cinq parties de l'œuvre aborde clairement certains archétypes de la tradition musicale classique européenne avec ce qui nous semble être une franche volonté d'assumer les dangers de tels face-à-face. Emblématique, la première partie (mes. 1-20) est constituée de deux présentations puis d'une liquidation d'un objet musical harmonique basé sur un simple accord de fa majeur progressivement faussé et distordu par des *glissandi* amples aux cordes, des mouvements de sourdine wa-wa à la trompette, de subtiles altérations microtonales, etc. La seconde partie de l'œuvre (mes. 21-59, voir figure 4) est plutôt basée sur un contrepoint à trois voix dans le registre le plus grave du basson, du piano et de la contrebasse. Brouillé par les timbres et registres, ce contrepoint est progressivement enrichi d'éléments mélodiques ou texturaux qui lui sont greffés comme autant de voies à emprunter pour un développement à venir : mélodie d'harmoniques à l'alto, trémolo écrit dans le médium-aigu du piano, etc.

Dans l'esprit du titre qu'elle a donné à son œuvre, la compositrice choisira, dans la partie centrale (mes. 60-82), d'emprunter une nouvelle voie plutôt que de développer les matériaux exposés précédemment : un long duo du hautbois et de la trompette, à l'octave, y est essentiellement basé sur une écriture monodique mélismatique ininterrompue rappelant certaines sonorités modales. Les parties subséquentes présenteront un moment soliste important (partie 4, mes. 83-98, à la clarinette) fondé sur l'archétype de la *cadenza*, puis un travail d'appropriation des idées de *fugato* et d'*ostinato*.

Au fil de nos discussions avec Marie-Pierre Brasset, il nous est apparu qu'en plus de son travail sur l'appropriation d'un certain donné culturel – la tradition classique occidentale –, il y a aussi, chez elle, une

FIGURE 4 Marie-Pierre Brasset, *Échappée* (2012), mes. 30-34.

passion pour la nature et pour l'évocation sonore de territoires ou de lieux. Trace objective de cet intérêt, on retrouve dans ses partitions l'emploi fréquent de chants d'oiseaux nord-américains. L'étude de certains éléments plus subjectifs dans son travail mériterait toutefois d'être entreprise : sonorités fragiles et cristallines de l'hiver et univers sensoriels de villes et villages fantômes dans sa suite pour quatuor à cordes², tensions d'une grande ville nord-américaine dans *La piñata*, etc.

Alec Hall : de son et de sens

They tell you we are dreamers. The true dreamers are those who think things can go on indefinitely the way they are. We are not dreamers. We are the awakening from a dream that is turning into a nightmare.

– Slavoj Žižek, Liberty Square, NY, 9 octobre 2011³

Les œuvres récentes d'Alec Hall⁴ sont éminemment ancrées dans leurs contextes géographiques, sociaux et politiques. Natif de Toronto, il a étudié aux quatre coins du continent nord-américain : Université de la Colombie-Britannique (Vancouver), Université McGill (Montréal), Université de Californie (San Diego) et Université Columbia (New York), où il poursuit en ce moment ses études doctorales. La ville de New York,

qu'il habite depuis 2010, a nourri l'univers sémantique de plusieurs de ses œuvres : *Manhattanism* (pour huit instruments et échantillons sonores, 2010), *Boehner, Barack, Bloomberg* (pour orgue et électronique, 2012) ou encore *our bodies will be our demand* (pour onze musiciens, 2012).

Ces pièces, qui assument pleinement leur figurisme sonore, sont autant d'exemples de son mode de composition que l'on pourrait qualifier de « phonographique ». Ce terme, associé entre autres au compositeur et théoricien François-Bernard Mâche, se réfère à l'idée suivante :

L'auteur [François-Bernard Mâche] a imaginé ce terme de phonographie en 1960 pour désigner une pratique qui serait à la musique ce que la photographie est à la peinture. [...] Comme la photographie, la phonographie offre à la fois les possibilités d'appropriation du réel et de sa déformation. Du simple « cadrage » sonore à la manipulation radicale, en passant par les « retouches », tous les degrés sont praticables. La phonographie se confond avec la musique lorsque l'organisation des séquences est régie par ses lois et non par celles du quotidien ; et d'autre part lorsque toute identification causale devient secondaire ou même impossible. La frontière est de toute manière perméable⁵.

Lors de notre entretien en marge des *Ateliers et mini-concerts Génération 2014*, Hall a d'ailleurs for-

tement affirmé son attachement à l'identification des sources sonores qu'il emploie et au réseau de sens poétique (et politique) qui en découle. Par le fait même, il cherche à puiser à même les modèles sonores qu'il étudie les critères de construction musicale de ses œuvres. Son rapport avec les éléments de la tradition musicale classique européenne en sera donc un de tension assumée entre un refus d'utilisation d'archétypes classiques et un attachement fort à ces mêmes éléments. Un exemple particulièrement représentatif de cette tension concerne le lyrisme. Lorsque nous avons évoqué la question avec lui, il a posé un refus catégorique d'utilisation de cette notion dans sa musique, pour ensuite pointer un passage de sa pièce *Boehner, Barack, Bloomberg* (figure 5) et le présenter comme chargé d'un « effrayant potentiel lyrique ».

Cette séquence d'agrégats aigus, superposée à un échantillon sonore de cris de mouettes étiré temporellement, présente effectivement certains traits pouvant être associés à l'idée de lyrisme : la ligne mélodique constituée par les hauteurs les plus aiguës de chaque agrégat n'est autre qu'un long mélisme autour de la hauteur fa_6 orienté vers un sommet clair, le si_6 de la mes. 78, mis en valeur par le plus large saut mélodique de la ligne (une quarte augmentée). Le registre de

FIGURE 5 Alec Hall, *Boehner, Barack, Bloomberg* (orgue et électronique, 2012), mes. 75-80.

cette ligne mélodique, son harmonisation usant d'agrégats très riches et serrés pour la plupart – quoique généralement affectés de « filtrages » fréquentiels d'environ une sixte séparant l'agrégat joué au clavier de Récit (ou *Swell*) et celui joué au clavier de Grand Orgue (ou *Great*) –, ainsi que son association avec les cris de mouettes, laisse entrevoir une certaine orientation poétique du compositeur. Cette orientation demeure pourtant ouverte : pour une oreille résolument citadine et pétrie de musique contemporaine, il apparaît tout à fait concevable que ces éléments puissent être considérés, du point de vue du compositeur, comme conservant une bonne dose d'abstraction. D'un point de vue plus extérieur, toutefois, cette mélodie d'agrégats associée aux mouettes ainsi qu'aux trois politiciens américains du titre de la pièce⁶ semble communiquer une critique assez virulente, même si non verbalisée, du système politique états-unien.

Une autre ambiguïté observée dans l'œuvre de Hall concerne la notion de subjectivité en musique. Le compositeur cherche en effet à poser un regard « phonographique » aussi objectif que possible sur le monde qui l'entoure, mais en étant parfaitement conscient de la charge politique de l'orientation même de son regard. Pour preuve, entre autres, la note de programme de *our bodies will be our demand* :

Dans l'ensemble du mouvement « Occupy », ce qui m'a fasciné est l'interprétation de ce monde sonore [le monde sonore des manifestations]. Pour les habitants du quartier autour du parc, la manifestation était une cacophonie incessante de sirènes, d'instruments de musique et de cris. Mais pour les manifestants eux-mêmes, cette « bande sonore » était la preuve d'un alternatif réel, d'une véritable résistance face à l'autocratie⁷.

Cette « bande sonore » se retrouve transcrite de manière strictement instrumentale au moyen d'un assemblage complexe d'objets musicaux divers, comme le montre la figure 6.

Dans cet exemple, nous notons la présence d'une harmonisation bruitiste d'une mélodie « trouvée » à même les manifestations. Elle est jouée de manière « brute » au violon, dans le registre aigu de l'instrument, mais surtout doublée avec un sifflet (hauteurs marquées d'un X), instrument typique des manifestations « Occupy ». Cette mélodie est orchestrée à l'aide de multiphoniques de hautbois et enrichie d'éléments

FIGURE 6 Alec Hall, *our bodies will be our demand* (2012), mes. 32-35.

homorythmiques ou jouant de légers retards ou anticipations à la flûte et aux percussions. À cette mélodie « phonographique » s'ajoutent des impulsions de fouet (*slapstick*) évoquant clairement, dans ce contexte, les tirs de balles de caoutchouc des forces de l'ordre.

Musique allégorique? Symboliste? Politique? Purement plastique? L'étude des partitions récentes du compositeur nous révèle que sa musique est tout cela à la fois. Son attachement intellectuel au figuralisme comme avenue d'expression de sa contemporanéité s'avère en effet en constante tension dialectique avec son amour de la musique pure hérité de sa formation de violoniste classique. Ce n'est d'ailleurs certainement pas un hasard si la pièce que Hall a composée pour la tournée de *Génération 2014* était une pièce pour violon solo et ensemble résolument plus plastique que politique.

Pour la suite du monde...

De nouvelles œuvres de Marie-Pierre Brassset, Alec Hall, Evelin Ramon et Anthony Tan ont été créées en novembre 2014, par l'entremise des musiciens de l'ECM+ et de sa chef Véronique Lacroix, sur des scènes de Banff à Wolfville (près d'Halifax), en passant par Vancouver, Edmonton, Montréal, Québec, Toronto, London et Ottawa. Ces quatre jeunes compositeurs ont déjà une feuille de route impressionnante, des

visions artistiques fortes et des préoccupations musicales aussi novatrices dans leurs angles d'approche que profondément ancrées dans leur héritage. Ils remettent en question justement cet héritage et le sens qu'il porte, son potentiel d'expression, de métamorphose et, surtout, d'actualisation. Ils tentent aussi quotidiennement de créer de nouveaux possibles et d'expérimenter des visions artistiques qui prépareront le terrain pour ceux qui, plus jeunes encore, auront à composer à partir de ce que leurs œuvres sauront transmettre de questionnements et, surtout, de poésie.

1. À propos de Marie-Pierre Brassset, voir son site web : <<http://mpbrasset.ca>> (consulté le 2 février 2015).
2. « Dyea » et « Pripiat », titres des deux premiers mouvements de sa suite pour quatuor à cordes *Villes fantômes*, sont respectivement des villes fantômes d'Alaska et d'Ukraine.
3. Tel que cité en exergue de la partition de *our bodies will be our demand* (2012) d'Alec Hall.
4. À propos d'Alec Hall, voir son site web : <www.alechall.info> (consulté le 2 février 2015).
5. François-Bernard Mâche, cité in Makis Solomos (1999), « Notes sur François-Bernard Mâche et *L'estuaire du temps* », <www.univ-montp3.fr/~solomos/Lestu.html#_ftn14> (consulté le 2 février 2015). Voir aussi François-Bernard Mâche (1991), *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Paris, Méridiens Klincksieck.
6. John Boehner (républicain, président de la Chambre des représentants des États-Unis depuis 2011), Barack Obama (démocrate, président des États-Unis depuis 2008) et Michael Bloomberg (maire républicain puis indépendant de la ville de New York de 2002 à 2013).
7. Note de programme non publiée transmise à l'auteur par le compositeur.