

**Les îles (2011) d'Isabelle Panneton et l'héritage de
Philippe Boesmans : généalogie d'une démarche
compositionnelle**

**Isabelle Panneton's Les îles (2011) and the legacy of
Philippe Boesmans: The genealogy of a compositional
approach**

Marie-Pierre Brassat

Volume 31, Number 2, 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1079643ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1079643ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brassat, M.-P. (2021). *Les îles (2011) d'Isabelle Panneton et l'héritage de
Philippe Boesmans : généalogie d'une démarche compositionnelle*. *Circuit*,
31(2), 87–101. <https://doi.org/10.7202/1079643ar>

Article abstract

In the 1980s, after studying with Gilles Tremblay, Isabelle Panneton met the Belgian composer Philippe Boesmans when he visited Montreal. Impressed by his music, she travelled to Belgium to study composition with him between 1984-1987. This period was decisive for her, opening the door for her musical personality. As a prelude to an analysis of Panneton's trio Les îles, scored for violin, cello and piano, this text recounts the significant moments in Isabelle Panneton's years studying with the Belgian composer and sheds light on the ties that unite them.

Les îles (2011) d'Isabelle Panneton et l'héritage de Philippe Boesmans : généalogie d'une démarche compositionnelle

Marie-Pierre Brasset

Le 23 octobre 1980, Isabelle Panneton (née en 1955) assiste au « Concert 124 » de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). L'œuvre scénique *Attitudes* (1979) de Philippe Boesmans (né en 1936) pour soprano, synthétiseur, deux pianos et percussions y est présentée par l'ensemble belge Musiques Nouvelles sous la direction de Georges Octors, dans une mise en scène de Michèle Blondeel. Isabelle Panneton se rappelle avoir été fort impressionnée par le lyrisme et les couleurs harmoniques de cette musique. En 1984, à la recherche d'un endroit où étudier en Europe et suivant les conseils de son professeur au Conservatoire de musique de Montréal, Gilles Tremblay, elle décide de tenter sa chance auprès du compositeur belge. Bien qu'il ne tienne pas de classe de composition à proprement parler, Philippe Boesmans accepte de recevoir la jeune compositrice pour des leçons particulières. Ce passage en Belgique laisse des marques importantes chez Isabelle Panneton, qui y reste de 1984 à 1987. Ce texte propose d'abord de mettre en lumière certaines des valeurs qui ont été transmises à Panneton par Boesmans, et ensuite de dégager des approches compositionnelles qu'emploie la compositrice aujourd'hui dont l'adoption remonte à son séjour européen.

Formation avec Gilles Tremblay : « faire sonner »

En 1975, Isabelle Panneton amorce ses études au Conservatoire de musique de Montréal. On y reconnaît une élève talentueuse, comme en témoignent

ses premiers prix de contrepoint (1977), d'harmonie (1979), de fugue (1980), d'analyse (1981) et de composition (1984). Elle y étudie notamment la composition et l'analyse avec Gilles Tremblay, dont l'enseignement est déterminant dans son cheminement. À l'époque, non seulement Tremblay fait-il découvrir à ses étudiantes et étudiants la musique de grandes figures modernes comme Stravinsky, Messiaen ou Boulez, mais il analyse aussi avec elles et eux les partitions de Machaut, de Mozart et de Schumann, parmi d'autres.

Dans le sillage de ceux de Messiaen, ses cours ratissaient un répertoire très vaste. Tremblay s'attardait sur des éléments originaux issus de partitions de toutes les époques, susceptibles de nourrir notre travail de création : la rythmique grecque, les « hoquets » dans la musique de Machaut, l'hyperchromatisme de Gesualdo, les *momentums* chez Schumann, etc. Cette ouverture allait de pair avec sa propre démarche créatrice, très libre, justement orientée par cette notion de *momentum*, par le plaisir de « faire sonner » des accords complexes et colorés, par la mise en œuvre d'une forme d'improvisation, etc.¹

Gilles Tremblay offre alors un enseignement qui, sans faire fi de la tradition, présente un point de vue moderne, dégagé du poids d'une vision analytique exclusivement tonale. Isabelle Panneton parle notamment d'une approche instinctive de l'analyse chez lui, portée sur l'aspect physique et « entendu » de la musique². Fait notable, le professeur aborde peu l'analyse musicale des compositeurs appartenant aux courants romantique et post-romantique (mis à part Schumann, cité plus haut). Voici comment Isabelle Panneton l'explique :

C'est vraiment un « trou » dans le parcours de ses analyses. Nous n'avons abordé aucun opéra de Wagner. Au fond, il y avait peut-être, étant donné l'époque, une nécessité de distanciation avec le post-romantisme, pour qu'une certaine modernité, celle des Messiaen, Boulez, Garant et Tremblay, puisse trouver sa place. La musique de Wagner, encore toute proche d'eux, représentait l'extrême développement non seulement du système tonal, dont il fallait à tout prix sortir, mais aussi d'une manière de penser la musique. Il faudrait y réfléchir davantage, mais je trouve intéressant que tout un pan de la musique du XIX^e siècle ait été ainsi occulté³.

En dépit de cela, le passage d'Isabelle Panneton dans les classes de Gilles Tremblay est déterminant. Parmi les aspects les plus importants dont elle hérite de son professeur, on peut compter l'attention accordée à l'harmonie et à la notion de résonance dans sa pratique de la composition⁴. Cette influence se révèle déterminante, et on peut la voir poindre lorsque la compositrice avance les propos suivants dans un entretien accordé à Marie-Thérèse Lefebvre, en 2011 : « Mes premières compositions étaient assez abstraites, car je travaillais essentiellement sur l'aspect harmonique. Les gestes et les motifs étaient au service de l'harmonie, j'aimais “faire sonner”⁵. »

1. Propos tirés d'un échange de courriels avec Isabelle Panneton, le 6 janvier 2021 (cités avec l'autorisation de la compositrice). À moins d'indications contraires, les propos de Panneton cités dans cet article sont tirés de cet échange.

2. À ce sujet, voir Lefebvre, 2011.

3. Panneton, citée in Lefebvre, 2011, p. 55.

4. À ce sujet, dans un texte analysant la musique de Gilles Tremblay, Serge Provost montre comment, dans une œuvre comme *Fleuves* (1977), le compositeur parvient à projeter ce qu'il nomme des « structures résonantes », soit des structures harmoniques qui prennent vie grâce à un travail soutenu sur le timbre s'apparentant à celui de la « synthèse instrumentale » développée par Grisey au cours des mêmes années. Voir Provost, 2010.

5. Panneton, citée in Lefebvre, 2011, p. 56.

Philippe Boesmans

Compositeur autodidacte s'étant essentiellement formé par l'étude des partitions, Boesmans a suivi les cours d'été de 1961 et 1962 à Darmstadt et a embrassé la mouvance postsérielle. Il s'en est toutefois détaché assez rapidement, car cette posture – qui cherchait alors le renouvellement du langage musical à tout prix, la déstructuration et l'absence d'expressivité – lui semblait s'éloigner de sa conception personnelle de la musique. L'œuvre *Upon La-Mi* (1970) pour voix, cor et ensemble est l'une de ses premières pièces à présenter ces caractéristiques et à oser critiquer ouvertement les pratiques de l'époque. Elle fait ainsi la part belle aux consonances et à la périodicité rythmique, tout en employant un catalogue de techniques vocales tirées de la musique populaire⁶.

Afin de mieux comprendre ce pas de côté de Philippe Boesmans, il faut noter qu'il a travaillé à la Radio-télévision belge de la Communauté française (RTBF) comme monteur, animateur, arrangeur et compositeur de 1961 à 1986. Cet emploi l'a ouvert à une panoplie d'approches musicales – notamment au jazz, qu'il dit affectionner tout particulièrement, ainsi qu'à tout un spectre couvrant à la fois les musiques populaires, les musiques non européennes et le répertoire classique. À la RTBF, il a en effet écrit plusieurs pages de pastiches et de musiques fonctionnelles, ce qui l'a amené à développer ses habiletés techniques d'orchestrateur et la versatilité stylistique qui font sa marque encore aujourd'hui⁷. En effet, la musique de Philippe Boesmans a la particularité d'embrasser différentes techniques d'écriture du passé et de faire des emprunts aux musiques non classiques. Plusieurs observateurs ont qualifié cette posture de « postmoderne », bien que le compositeur ne s'en réclame pas. Sur ce sujet, Cécile Auzolle avance :

L'œuvre de Boesmans questionne la pertinence d'une notion d'art « en progrès ». En effet, il s'inscrit aux dires de certains de ses exégètes dans une perspective résolument post-moderne alors qu'il revendique une liberté qui ne se rattache à aucune posture et dénonce cette étiquette. Béatrice Ramaut-Chevassus a contextualisé ce débat esthétique et montré que l'anamnèse ou l'hybridité pouvaient en être des attitudes musicales : l'émotion est toujours au cœur de la démarche sinon post-moderne, du moins « esthético-centrique »⁸.

Existe-t-il un « style boesmanien » ? À cette question, Cécile Auzolle parle d'une forte prégnance des musiques du passé dans son langage et ajoute ceci :

[S]on langage reste éminemment personnel, adossé à la virtuosité de ses orchestrations et à un sens inné de l'architecture du temps musical. Son travail avec les interprètes de ses œuvres nourrit sa démarche : il ne violente jamais les modes d'émission, de phrasé et les contingences physiologiques liées à l'instrument ou

6. Le compositeur a fait sensiblement la même chose dans *Attitudes*, cette pièce vue et appréciée par Isabelle Panneton à Montréal en 1980. Boesmans y critique ouvertement certaines attitudes trouvées dans les partitions de musiques modernes en faisant appel à un amalgame de styles musicaux éclectiques.

7. Cela n'est pas sans rappeler les trajectoires de Sofia Gubaïdulina, Giya Kancheli ou encore Alfred Schnittke, ayant tous composé plusieurs pages de musiques « fonctionnelles » et montrant une part importante de références tonales, de périodicité ainsi que de citations musicales dans leurs compositions.

8. Auzolle, 2016.

à la voix, s'inscrivant dans la lignée des grands instrumentateurs, notamment Berlioz, Ravel ou Messiaen. D'œuvre en œuvre, son écriture devient de plus en plus homogène, naissant d'un geste fondateur, mélharmonie [sic] ou réservoir d'où découle toute la composition à venir⁹.

9. *Ibid.*

Il peut être difficile de dégager l'approche de Philippe Boesmans de manière théorique, puisque celui-ci n'a jamais proposé d'écrits analytiques sur son œuvre ni offert de systématiser son langage comme il est courant de le faire dans le milieu de la musique contemporaine. Valérie Dufour le souligne d'ailleurs ainsi dans une présentation qu'elle fait du compositeur, en 2014 :

Tout son parcours se fera donc en marge des chemins balisés de la modernité musicale de la seconde moitié du xx^e siècle. C'est en partie la raison pour laquelle Philippe Boesmans n'a jamais ressenti le besoin de formuler un discours pour définir ses œuvres ou sa démarche. Les témoignages et entretiens qu'il a donnés jusqu'ici s'abstiennent donc de toute ambition théorique, conceptuelle, ou même simplement explicative. Chez lui, l'audace n'est pas spéculative. Elle se situe au contraire dans une sorte de distance décomplexée avec l'intelligentsia musicale, n'hésitant pas à renouer avec le vocabulaire de la « beauté », de la « grâce », du « désir » ou de l'écriture comme « don » proche de la « quête amoureuse », autant de termes souvent réprimés dans l'environnement de la musique contemporaine¹⁰.

10. Dufour, 2014.

Ainsi, l'étude des écrits sur Philippe Boesmans révèle beaucoup d'entretiens, des articles de journaux et des témoignages, mais très peu d'analyses réalisées sur sa musique. Il faut attendre les travaux de Cécile Auzolle, au début des années 2010, pour voir poindre un cadre de recherche sur son travail. À ce titre, soulignons que le premier colloque international consacré à Boesmans, organisé par Auzolle¹¹, n'a eu lieu qu'en 2016, sous l'égide de cette dernière, alors que le compositeur fêtait son 80^e anniversaire de naissance !

11. Réunissant une vingtaine d'intervenants provenant du milieu musical, le colloque a été accueilli par la Fondation des Treilles du 18 au 23 juillet 2016, en France. Il a ensuite fait l'objet d'un ouvrage collectif intitulé *Philippe Boesmans : un parcours dans la modernité*, publié aux Éditions Aedam Musicae en 2017.

12. Boesmans, cité in Renard et Wangermée, 2005, p. 30.

13. Cette heureuse alliance scelle une pratique toute tournée vers la dramaturgie musicale, dramaturgie qui se retrouve aussi dans sa musique instrumentale. Son opéra *La passion de Gilles*, qui a été créé en 1983, fut la première d'une longue série de commandes passées par la prestigieuse maison d'opéra. En 1985, il y accepte officiellement un poste de compositeur en résidence et y restera de 1985 à 2007, fait rare dans le milieu.

L'enseignement de Philippe Boesmans : « parcourir un chemin »

*Je crois qu'apprendre à composer est davantage
parcourir un chemin que suivre un enseignement.*

C'est la démarche que j'essaie de pratiquer avec mes élèves.

*Je ne leur demande jamais « Pourquoi as-tu écrit cela ? », mais plutôt :
« Qu'as-tu voulu dire et comment l'exprimes-tu ? Peut-on le dire autrement ? »¹²*

Isabelle Panneton étudie donc sous l'égide du compositeur belge de 1984 à 1987. À cette époque, Boesmans est déjà un artiste bien établi et jouit d'une réputation internationale, ayant notamment entamé sa fructueuse collaboration avec le Théâtre Royal de la Monnaie, qui sera l'un des jalons essentiels de sa carrière musicale¹³. Les cours particuliers qu'il dispense à Panneton à raison d'une rencontre par semaine se déroulent principalement

autour de l'étude de partitions et d'enregistrements musicaux, prenant la forme de discussions à leur sujet. Selon Panneton, il s'agissait d'un partage de connaissance généreux, non pas ancré dans l'enseignement d'une technique musicale particulière, mais tourné vers une multiplicité de perspectives sur la musique :

Les séances s'étalaient facilement sur trois heures, et elles se déroulaient de façon informelle. Il étudiait avec attention mes partitions et les commentait dans le détail chaque semaine. Il les approchait, comme toute autre œuvre musicale, avec le regard de quelqu'un qui n'appartient pas aux tendances dominantes (le structuralisme d'alors, par exemple). Il se prononçait sur tous les aspects, cherchant à identifier les éléments de cohérence, ceux qui méritaient d'être développés ou pas, etc. C'est un esprit ludique ! Il s'amusait parfois à jouer avec mes harmonies ou alors il me suggérait des couleurs. Son oreille était d'une finesse remarquable.

La compositrice note que Boesmans aime à prendre un objet, un geste ou une entité musicale pour procéder à son développement. Ainsi, une grande place est accordée au déploiement musical dans le temps, à l'aspect horizontal de l'œuvre et à cette dramaturgie musicale qui est une autre des clefs importantes de son langage. Boesmans expose d'ailleurs lui-même sa méthode de travail :

Je travaille toujours dans l'ordre où j'ai commencé. J'ai en tête un point de départ : une petite cellule, un bout de chanson. Et je vais réutiliser cet élément, mais d'autres vont naître durant la composition. Je dois donc sans cesse contrôler la longueur de la forme et relire ce que j'ai écrit. Je relis souvent ce que j'écris dans le temps réel. [...] Et c'est ainsi que je peux continuer en sachant ce qu'il y a avant et en voyant ce que je peux faire après. L'idée de la grande forme naît toujours ainsi par prolifération¹⁴.

Cette attention portée à l'écoute pendant l'acte de composer, cette mise en forme des objets musicaux par « prolifération » résonne chez Isabelle Panneton. En effet, le professeur belge amène la jeune compositrice québécoise à concevoir une nouvelle façon d'aborder le travail de développement du matériau : il peut être mélodique et motivique, des termes peu usités dans ce sens à l'époque. Ceci n'est pas surprenant, car Philippe Boesmans entretient non pas un rapport en rupture avec le langage musical « traditionnel », mais qui embrasse plutôt volontiers son usage. En ce sens, il faut mentionner ici l'attachement qu'il porte ouvertement à la tradition germanique romantique. D'ailleurs, Boesmans ne tarde pas à faire connaître et apprécier l'héritage de Wagner et Strauss à Isabelle Panneton¹⁵, deux compositeurs que celle-ci n'avait pas étudiés dans la classe de Gilles Tremblay, rappelons-le. Ces découvertes légitiment alors pour elle l'emploi de procédés compositionnels

14. Boesmans, cité in Renard et Wangermée, 2005, p. 43.

15. Philippe Boesmans ne manquait d'ailleurs pas d'emmener sa protégée assister à des représentations d'opéras et à des concerts à Liège et à Bruxelles, la mettant ainsi en contact avec un monde musical riche et varié. Panneton s'est d'ailleurs souvenue de ces représentations à l'occasion des échanges qui ont précédé l'écriture de ce texte : « Philippe m'a invitée à presque toutes les productions d'opéra présentées au Théâtre Royal de la Monnaie entre septembre 1984 et juin 1987. Sous l'impulsion du directeur de l'époque, Gérard Mortier, la Monnaie offrait de magnifiques productions avec les meilleurs metteurs en scène de l'heure, de Patrice Chéreau à Karl-Ernst Hermann en passant par Luc Bondy. Nous en discutons beaucoup et je crois que cela faisait partie de ce qu'il voulait me transmettre : une connaissance approfondie de cet "art total" qu'il affectionnait au plus haut point, et qui occupe encore aujourd'hui l'essentiel de son travail de création. »

tirés de cette époque présérielle, mais aussi, plus généralement, le recours à l'émotion musicale, à l'expressivité et au lyrisme dans sa pratique de la composition. Les répercussions de ces années passées en Belgique sont donc importantes pour Panneton. Bientôt, la structure formelle ne passera plus principalement par le déploiement de blocs harmoniques résonants, mais par le tissage d'objets motiviques, ce qui a de profondes répercussions sur la fluidité de son discours musical.

La signature d'Isabelle Panneton : réseaux des notes communes et pôles sonores

Il est important de souligner l'un des traits particuliers de l'écriture d'Isabelle Panneton, soit sa capacité à mettre en marche le discours musical au moyen d'un travail minutieux sur la manipulation des hauteurs – comme on le sait d'ailleurs maintenant, l'identité harmonique occupait déjà une place essentielle dans sa musique avant son séjour en Belgique¹⁶. Que ce soit pour une note seule, pour un intervalle ou pour une harmonie, le paramètre des hauteurs est considéré comme déterminant lorsqu'il s'agit d'assurer le maximum de conséquence et de cohérence dans le déroulement du flot musical. Pour y arriver, la compositrice emploie un réseau¹⁷ de notes communes qu'elle déploie de façon « arachnéenne¹⁸ », c'est-à-dire à la manière d'une toile finement tissée. Dans la note de programme de la pièce *Sur ces décombres et floraisons nouvelles* (1995), elle affirme d'ailleurs aimer « tisser des réseaux de notes communes entre les accords et [...] établir des pôles sonores par la récurrence de certaines notes¹⁹ ». De même, on retrouve cette façon de faire dans la pièce *Traits, Écarts, Réparties* (1982-1984) pour piano, composée avant son départ pour la Belgique. Dans un article traitant de sa musique, Isabelle Panneton parle de blocs sonores résonants structurés par des notes communes, lesquels déterminent la forme de l'œuvre :

Mentionnons d'abord que l'absence de conduite mélodique caractérise le déroulement de cette œuvre : les motifs qui volent dans toutes les directions ne sont importants que dans la mesure où ils font « sonner » des accords. Inversement, on peut formuler que leur nature, comme leur articulation, est liée à la transparence ou à la densité des sonorités. Mais ces motifs ne sont pas structurants : ils contribuent, certes, à la dynamique interne de la musique, mais sans en générer directement la forme. Si le discours trouve sa continuité, malgré une apparente fragmentation, c'est que le déroulement harmonique est extrêmement serré. Les blocs sonores, en nombre limité, sont transposés sur eux-mêmes ; ils évoluent de façon « arachnéenne », selon un réseau de notes communes reliant les accords à travers le jeu des transpositions²⁰.

16. Voir, par exemple, la démonstration que fait Jean-Jacques Nattiez dans son analyse de *Pièce brève* (1981) pour alto solo. Nattiez, 2014.

17. Il faut mentionner ici que, dans son analyse de *Fanfares II* (1972) pour orgue, Claude Ledoux établit un lien entre le processus compositionnel déployé dans cette œuvre et la théorie des réseaux d'Henri Pousseur, dont Boesmans se serait vraisemblablement inspiré. Il est permis de croire que le compositeur puisse avoir transmis (consciemment ou non) cette pratique à Isabelle Panneton, renforçant ainsi une pratique déjà présente dans sa démarche. À ce sujet, voir Ledoux, 2010, p. 100-101.

18. Dans un texte écrit en 1998, Isabelle Panneton relate que le Belge François Mairel avait employé ce terme pour qualifier ses harmonies. Voir Panneton, 1999, p. 68.

19. Panneton, 2020b.

20. Panneton, 1997, p. 29.

À la manière de Gilles Tremblay, et en hommage à celui-ci, elle fait « sonner » des accords reliés par un réseau de ces notes qui ont pour fonction d'assurer la cohésion formelle. Il est par ailleurs intéressant de mentionner qu'Isabelle Panneton déclare que ni les motifs ni la conduite mélodique ne guident le déroulement de l'œuvre. Dans ses pièces ultérieures, suite à son séjour auprès de Philippe Boesmans, on retrouvera de plus en plus un étalement horizontal du principe de notes communes au moyen du développement motivique. Ce procédé de construction formelle est employé de manière manifeste dans l'œuvre *Les îles*.

Les îles²¹

La pièce *Les îles* a été composée de septembre 2010 à avril 2011, à la suite d'une commande du Trio Fibonacci²²; pour violon, violoncelle et piano, elle regroupe une série de six miniatures d'une durée totale d'environ 12 minutes. Cette œuvre reflète admirablement bien le travail d'Isabelle Panneton car la compositrice, soumise à la forme particulièrement contraignante de la miniature, y déploie de manière claire et concise quelques-unes de ses techniques de composition les plus abouties. Relevons celles qui prennent comme point central la notion de tissage motivique.

Dans *Les îles*, la compositrice exprime d'emblée une volonté de mettre en place une structure formelle soutenue par une narrativité musicale perceptible. En effet, malgré la nature fragmentée d'une forme composée de miniatures, elle désire que l'œuvre soit habitée par un mouvement général unifié sur le plan dramatique. Voici un extrait de la note de programme où elle expose clairement cette intention :

La brièveté des mouvements exige entre autres que l'énergie qui les porte soit à la fois soutenue et contenue. Idéalement, la musique s'y déploie en créant un sentiment d'espace et de profondeur. Sur le plan de la forme, il faut veiller à ce que l'interruption du discours à intervalles rapprochés ne nuise ni à la cohérence ni au mouvement général de l'œuvre. L'enchaînement des miniatures doit en quelque sorte donner l'effet d'un objet qu'on lance, puis rattrape au vol pour mieux le relancer²³.

La Figure 1 présente le découpage formel de la pièce et met en relief les principales caractéristiques musicales qui donnent forme à l'œuvre dès la première écoute : durée, nuances dominantes ainsi que niveau d'activité et de densité harmonique.

21. La partition et un enregistrement de cette pièce par le Trio Fibonacci sont disponibles en guise de suppléments web de ce numéro, à l'adresse <https://revuecircuit.ca/web> (consulté le 12 mai 2021).

22. Cette œuvre est la seconde d'une série de trois trios. Le premier s'intitule *Nuageux avec éclaircies* (2009) et le troisième, *Récifs coralliens* (2012).

23. Panneton, 2020a.

FIGURE 1 *Les îles*, découpage formel et principales caractéristiques musicales.

Mouvement	Durée	Nuances dominantes	Niveau d'activité et de densité harmonique	
Mouvement I	1:50	de <i>pp</i> à <i>f</i> nombreux crescendos	Élevé	
Mouvement II	2:15	<i>pp, p, mp</i>	Faible	
Mouvement III	1:15	<i>f</i> , nombreux <i>sfz</i>	Élevé	
Mouvement IV	2:20	<i>pp</i>	Faible	
Mouvement V	1:40	de <i>f</i> , <i>ff</i>	Élevé	
Mouvement VI	2:15	de <i>pp</i> à <i>ff</i>	Élevé	Faible

24. *Ibid.*

La structure formelle s'y dessine clairement: l'œuvre musicale se déploie en procédant par une alternance entre activité et sobriété, les mouvements calmes et formés de nuances généralement douces succédant aux mouvements énergiques dont les dynamiques sont nettement plus intenses. Même si la pièce est découpée en six parties séparées par de courtes pauses, il ne s'agit pas de blocs sonores individualisés, mais bien « d'un objet qu'on lance, puis rattrape au vol pour mieux le relancer²⁴ ». En effet, le matériau musical est dominé par quelques motifs de premier plan récurrents qui sont mis en relation par un habile jeu de tissage au moyen de hauteurs communes. À la section suivante, nous présentons trois de ces objets en détail.

Développement et mise en forme des objets motiviques

Les objets motiviques qui peuplent *Les îles* sont vecteurs de relations et sont en grande partie responsables de la cohérence et de la narrativité du discours formel. Ils apparaissent de manière marquée tout en se fondant au champ harmonique. Tout au long de l'œuvre, les motifs de premier plan reviennent, parfois tels quels, parfois métamorphosés, la compositrice procédant ainsi au tissage par prolifération, c'est-à-dire qu'elle effectue la projection horizontale des dérivés d'un motif principal et, par ce fait, donne corps au discours. Voici quelques-uns de ces objets motiviques qui occupent le premier plan.

a) Motif itéré

La Figure 2 présente le motif qui débute l'œuvre, ici désigné comme « motif itéré ». Possédant une identité forte, quasi obsessive, il est formé d'une séquence de répétitions d'attaques brèves. Il revient sans cesse au cours de la pièce, le plus souvent en doubles-croches et en trémolo. Objet de texture conférant un aspect lancinant à la trame du discours, il sert à activer la

matière musicale tout en fournissant un champ de hauteurs précis. Le voici encadré au premier plan en ouverture de l'œuvre. Il est partagé par le violon et le violoncelle et marqué durablement à l'esprit la hauteur de *la* bémol, note structurelle de tout le mouvement.

FIGURE 2 Motif itéré, *Les îles*, mouvement I, mes. 1-4.

The musical score for Figure 2 shows three staves: Violoncelle (bottom), Violon (middle), and Piano (top). The tempo is marked as quarter note = 76. The Violon and Violoncelle parts play a repeated motif of sixteenth notes, with the Violoncelle part including a 'glisser' (glissando) section. The Piano part features a sustained chord with a 'glisser' section. Dynamics range from *pp* to *f*. The score is in 3/4 time.

Durant la presque totalité du mouvement, le motif itéré conserve la note *la* bémol à des registres différents (tout en étant parfois identifié comme *sol* dièse). Le discours formel de ce mouvement en entier est construit sur les rapports intervalliques qu'il entretient avec les attaques résonantes du piano et les interventions du violoncelle. Ainsi, lorsque ce motif itéré passe de *la* bémol à *si*, aux mesures 9-12, un changement d'une importance considérable s'opère au niveau de la trame narrative, telle une modulation en musique tonale.

Aux mesures 1-3, le motif itéré est soutenu par un agrégat résonant au piano, formé des hauteurs²⁵ *sol*₂, *la* bémol₃, *si*₃, *do*₄ puis *ré*₄. Les intervalles dissonants de 9^e mineure entre *sol*₂ et *la* bémol₃ et de 2^{de} mineure entre *si*₃ et *do*₄ donnent un caractère particulièrement grave au discours musical.

Mais la compositrice offrira un tout autre décor avec le même motif lorsqu'aux mesures 19-23 (Figure 3), il est de retour sur la note *la* bémol₄, soutenu par une harmonie formée de *si*₃, *ré*₄, *mi*₄ puis *mi* bémol₅ dont la sonorité, rappelant un accord de 7^e de dominante sur *mi* (3^e renversement), vient adoucir et éclaircir le propos.

25. Le *do* central = *do*₄ sera la convention utilisée pour cet article.

FIGURE 3 Motif itéré, *Les îles*, mouvement I, mes. 19-23.

Au mouvement v, le motif itéré se métamorphose lorsque la compositrice le confie au piano, profitant cette fois-ci de la nature harmonique de l'instrument pour densifier la matière (Figure 4). Le motif conserve exactement la même fonction, qui est d'intensifier la trame du discours musical et d'appuyer un champ harmonique précis.

FIGURE 4 Motif itéré, *Les îles*, mouvement v, mes. 60-62.

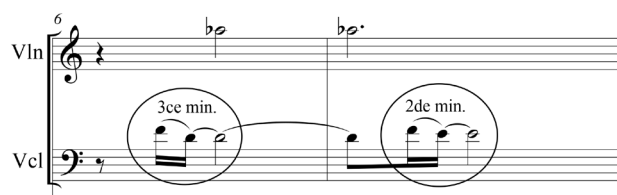
b) Motif d'intervalle descendant

La Figure 5 illustre le motif thématique au début du second mouvement : au violon, deux croches descendantes séparées par un intervalle de tierce mineure.

FIGURE 5 Motif d'intervalle descendant, *Les îles*, mouvement II, mes. 1-5.

Bien que dépouillé, ce motif thématique ressort clairement du tissu sonore et se présente sous différentes transpositions tout au long du mouvement, tantôt comme réponse du violoncelle à l'appel du violon (mes. 1-8), tantôt scandé en homorythmie par les cordes sous l'affirmation harmonique du piano (mes. 11-22 et 35-36). Ce motif reparait maintes fois au cours de l'œuvre, comme c'est le cas, par exemple, aux mesures 6-7 du mouvement IV, alors que le violoncelle fait entendre une tierce mineure descendante, immédiatement suivie d'une variation sous forme d'une seconde mineure, elle aussi descendante.

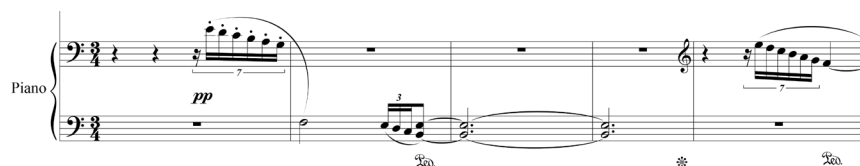
FIGURE 6 Motif d'intervalle descendant, *Les îles*, mouvement II, mes. 6-7.



c) Motif brèves-longue descendant

Ce troisième objet motivique de premier plan est formé d'une succession de notes conjointes descendantes de valeurs brèves, elle-même suivie d'une note de valeur longue. À la Figure 7, ce motif est présenté au piano, formant l'élément central du mouvement IV.

FIGURE 7 Motif brèves-longue descendant, *Les îles*, Mouvement IV, mes. 1-5.



Ce motif change constamment de hauteur selon la région harmonique dans lequel il se retrouve ; cependant, il garde toujours son profil mélodique conjoint et descendant nettement repérable. De plus, il peut être formé d'un nombre variable d'attaques, allant de trois à sept.

Tissage motivique

Tout au long de l'œuvre, Isabelle Panneton travaille son discours musical en prenant soin d'imbriquer différents objets motiviques pour générer du

mouvement. Un exemple d'un tel travail de tissage motivique est présenté à la Figure 8. Dans un mode résolument diatonique, le motif brèves-longue descendant y est d'abord amorcé par le violoncelle en formule réduite, confié ensuite au violon, puis repris au violoncelle de manière plus insistante pour enfin être soutenu par le piano. Notons au passage que le violon expose une variante du motif itéré à la mesure 11, où l'itération intervient comme une amorce de la partie « note longue » du motif.

FIGURE 8 Développement motivique, *Les îles*, mouvement IV, mes. 10-13.

Dans les mesures suivantes, la compositrice complexifie le discours et met en relations deux des motifs présentés plus haut (motif d'intervalle descendant et motif brèves-longue) en leur donnant des morphologies différentes, quoique toujours reconnaissables. Formé de valeurs longues, le motif d'intervalle de tierce majeure puis mineure est confié au violon (encerclé à la Figure 9), tandis que le violoncelle et le piano se partagent différentes formes du motif brèves-longue (encadrées).

FIGURE 9 Développement motivique, *Les îles*, mouvement IV, mes. 14-19.

À la toute fin de l'œuvre, telle une signature, Panneton « fait sonner » une série d'accords dont l'ossature s'articule autour d'un jeu de notes communes. En ne faisant que sensiblement changer quelques hauteurs des accords et jouer avec leur densité, la compositrice procède à une détente progressive de la matière musicale formée par des arpèges joués au piano et complétée par des tenues aux cordes. L'harmonie est formée d'un agrégat stable (*la* bémol₃, *si*₃, *do*₄, *ré*₄, *fa* dièse₅, *sol* dièse₅, *sol* dièse₆) dominé par la fréquence de *sol* dièse, la même hauteur qu'en début de pièce (*la* bémol). Lentement, Panneton fait « couler » en descente progressive certaines hauteurs, à la fois dans le registre grave et médium aigu, comme l'indiquent les flèches à la Figure 10.

FIGURE 10 Développement fréquentiel, *Les îles*, mouvement v, mes. 33-39.

The image shows a musical score for measures 33 to 39. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Above the treble staff, five measures are marked: mes. 33, mes. 35, mes. 37, mes. 38, and mes. 39. Arched lines connect the notes of the chords across these measures. In the treble staff, several notes (F#, C#, G#, and a higher G#) are shown with arrows pointing downwards from measure 33 to 39, indicating a gradual descent in pitch. The bass staff shows a series of notes, including a low G# and a sequence of sixteenth notes in measure 35, with arrows also indicating downward movement.

Le cheminement des fréquences plus aiguës change subtilement la couleur des accords, tandis que le passage du *sol* vers le *mi* des notes fondamentales est totalement déterminant dans le mouvement qu'il engendre. En effet, la compositrice nous amène doucement vers la sonorité d'un accord de *mi* majeur, en prenant soin d'appuyer préalablement sur le *fa* grâce à un rappel de l'objet motivique itéré, tout ceci afin que l'oreille puisse trouver un certain « repos » en cette fin de pièce.

En guise de conclusion

Ainsi, le passage d'Isabelle Panneton chez Philippe Boesmans lui aura permis d'ajouter aux fondations esthétiques de son langage musical l'étalement horizontal du principe des notes communes. Cette démarche – qu'elle avait auparavant exploitée verticalement au moyen de pôles sonores et d'accords résonants à la suite de ses études chez Gilles Tremblay – s'est ainsi étendue pour transformer la fluidité de son discours musical grâce au tissage motivique.

Le raffinement dans le déploiement de la matière musicale fait partie des caractéristiques que partage la compositrice québécoise avec le maître belge. Le souci du développement de l'objet musical ainsi que l'expressivité que permet le langage motivique et mélodique sont au cœur de leurs démarches respectives, celles-ci témoignant d'une volonté de créer un langage personnel en embrassant les idiomes présériels, sans toutefois renoncer aux pratiques contemporaines. Chez Philippe Boesmans, il y a un mariage évident avec le romantisme et le post-romantisme, opéra oblige : les legs de Wagner, Malher et Berg sont manifestes. Isabelle Panneton étant plus portée vers la musique de chambre, on retrouve chez elle l'héritage de Haydn et de Schumann, notamment, incarné par un travail minutieux sur le rapport qu'entretiennent les hauteurs entre elles tant sur le plan vertical qu'horizontal, ainsi qu'une pratique minutieuse du développement motivique.

La rencontre de Philippe Boesmans aura donc donné la possibilité à Isabelle Panneton de poursuivre librement la démarche entamée auprès de Gilles Tremblay. Les deux professeurs ont en effet la réputation d'avoir transmis à leurs étudiants davantage une façon d'être qu'une façon de faire. À son tour, Isabelle Panneton enseigne la composition de la même manière, n'imposant aucune esthétique ou technique particulières, mais proposant une lecture critique et attentive des partitions et faisant preuve de bienveillance afin de laisser émerger la personnalité musicale du compositeur en devenir.

BIBLIOGRAPHIE

- AUZOLLE, Cécile (2014), *Vers l'étrangeté, ou l'opéra selon Philippe Boesmans*, Arles, Actes Sud.
- AUZOLLE, Cécile (2016), « "Composer avec ce qui existe" : Philippe Boesmans, né en 1936 », *Tierce : carnets de recherches interdisciplinaires en histoire, histoire de l'art et musicologie*, n° 1, <https://tierce.edel.univ-poitiers.fr:443/tierce/index.php?id=110> (consulté le 7 décembre 2020).
- AUZOLLE, Cécile (dir.) (2017), *Philippe Boesmans : un parcours dans la modernité*, Château-Gontier, Aedam Musicae.
- DAVOINE, Françoise (1999), « Sérieuse, audacieuse, bienheureuse... Généreuses! Rencontre avec Isabelle Panneton, Marie Pelletier et Ana Sokolović », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 10, n° 1, p. 73-82.
- DUFOUR, Valérie (2014), « Comme une rose sauvage... », *Brahms-Ircam*, <http://brahms.ircam.fr/philippe-boesmans> (consulté le 7 octobre 2020).
- GONNEVILLE, Michel, LAPLANTE, Chantale et MCKINLEY, Maxime (2011), « Archipel autour d'Isabelle Panneton », *Cette ville étrange*, www.cettevilleetrange.org/archipel-autour-isabelle-panneton (consulté le 7 octobre 2020).
- LACÔTE, Thomas (2017), « (Re) construire un instrument : les claviers de *Fanfare I* et *Fanfare II* », in Cécile Auzolle (dir.), *Philippe Boesmans : un parcours dans la modernité*, Château-Gontier, Aedam Musicae, p. 95-108.
- LEDoux, Claude (2010), « Recyclage et modernité : à propos de Philippe Boesmans », *Les Carnets du Forum*, n° 2, novembre, p. 89-107.

- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2011), « Entretien avec Isabelle Panneton », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 12, n° 1-2, p. 53-58.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2014), « De la rigueur à la liberté de création », in Jonathan Goldman (dir.), *La création musicale au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 269-299.
- PANNETON, Isabelle (1997), « À la manière des préludes non mesurés », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 8, n° 1, p. 127-130.
- PANNETON, Isabelle (1999), « À contretemps », in Denys Bouliane (dir.), *Présence de la musique québécoise : 22 portraits instantanés*, Montréal, s.é., p. 68-69.
- PANNETON, Isabelle (2020a), « *Les îles* », note de programme inédite.
- PANNETON, Isabelle (2020b), « *Sur ces décombres et floraisons nouvelles* », note de programme inédite.
- PROVOST, Serge (2010), « Gilles Tremblay : éléments d'une poétique musicale vus sous le prisme de Réseaux, Fleuves et Solstices », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, n° 3, p. 105-120.
- RAMEAU-CHEVASSUS, Béatrice (2017), « Tous auditeurs! », in Cécile Auzolle (dir.), *Phillipe Boesmans : un parcours dans la modernité*, Château-Gontier, Aedam Musicae, p. 81-94.
- RENARD, Christian et WANGERMÉE, Robert (dir.) (2005), *Phillipe Boesmans : entretiens et témoignages*, Sprimont, Mardaga.
- s.a. (2016), « Post-modernisme ou singularité? Philippe Boesmans », compte rendu du colloque (Tourtour, 18 au 23 juillet 2016), *Les carnets de la Fondation des Treilles*, <https://lestreilles.hypotheses.org/1267> (consulté le 18 décembre 2020).
- SCHÖNBERG, Arnold (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, Londres, Faber and Faber.

PARTITIONS

- PANNETON, Isabelle (1995), *Sur ces décombres et floraisons nouvelles*, Montréal, Centre de musique canadienne au Québec.
- PANNETON, Isabelle (2011), *Les îles*, Montréal, Centre de musique canadienne au Québec.



Angel Vergara, *Film sans titre 3*, 2017. Peinture sur plaque de verre, 41,5 × 66,50 cm.