

Composer une musique nordique ? Composing nordic music?

François-Hugues Leclair

Volume 14, Number 1, May 2013

L'imaginaire du Nord et du froid en musique : esthétique d'une musique nordique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1016199ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1016199ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leclair, F.-H. (2013). Composer une musique nordique ? *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 14(1), 55–62.
<https://doi.org/10.7202/1016199ar>

Article abstract

A nordic perspective has always occupied a central position in my imagination, conjuring an array of symbolic imagery such as open spaces, harshness of elements — in particular the wind and the cold — as well as various dimensions of silence and solitude. The musical manifestation of these wintry qualities is subjected to an analytical examination of *Solstice d'hiver* for flute sextet, and of a range of my other compositions that display a nordic character. These manifestations include my choice of texts relating to winter as a source of inspiration; choice of instrumental timbres frequently associated with cold; use of extended instrumental techniques that can depict the sounds of icy winds and northern expanses; the harshness of certain sonorities; instilling silence in the composition; evocation of space through the range that separates sound structures; creation of a mystery-filled atmosphere recreating the perspective of human solitude within the immensity of the landscape.

Composer une musique nordique ?

François-Hugues Leclair
(Université de Montréal)

En général, quand nous imaginons en nous-mêmes, les effets de nos imaginations demeurent virtuels. Les images sont précises, les émotions moins nettes, les actes esquissés à peine. [...] Mais la musique au contraire dessine puissamment en moi l'action et la passion – tandis qu'elle laisse vague l'image. Et cette image est comme mue, provoquée en sens contraire du sens normal. Au lieu de causer, elle complète, explique comme dans le rêve. Avec cette différence que dans le rêve on prend le rêve, effet, pour cause – et que dans la musique on ne peut le faire – sans quoi la musique nous gouvernerait entièrement. L'obstacle qui empêche la musique de n[ous] donner un rêve complet est la veille même, c'est-à-dire la conservation du *présent* bien différent et séparé – la coexistence de mondes indépendants, d'un envers et d'un endroit avec des points de soudure finis, connus (Valéry [1914] 1974, 934).

D'entrée de jeu, dans la perspective du compositeur qui est la mienne, l'élément essentiel dans le titre même de cet article réside dans le point d'interrogation, car la question est bien de savoir *où* se situe la nordicité de l'œuvre. La citation de Paul Valéry en exergue témoigne de cette dimension essentiellement *esthétique* du réseau de relations symboliques tissé par la musique¹. Si de ce côté il existe clairement autant de réceptions possibles que de récepteurs, du côté *poétique* cependant il est sans doute possible de tracer un canevas des lignes de forces créatrices tissées par les multiples images associées au Nord et au froid par le compositeur.

L'analyse approfondie du *Solstice d'hiver* pour sextuor de flûtes, composé lors d'une retraite de Noël en 1994 au monastère de Boquen (Bretagne), sera l'occasion d'examiner en détail les aspects de l'écriture musicale cherchant à susciter chez l'auditeur ces analogies hivernales.

Mais dans un premier temps, un panorama des différentes œuvres que j'ai composées au regard de ces images permettra

de faire ressortir plusieurs de ces associations musicales – en lien particulier avec les textes d'écrivains de haut vol –, les images les plus présentes dans ce réseau de symboles étant l'espace, la rudesse des éléments, en particulier du vent et du froid, de même que les dimensions du silence et de la solitude. Le tableau ci-dessous présente les différentes œuvres de mon catalogue liées à la dimension nordique.

Tableau 1 : Compositions en lien avec l'imaginaire du Nord et du froid

TITRE (auteur du texte)	LIEU, ANNÉE	INSTRUMENTATION
<i>Solstice d'hiver</i>	Boquen, 1994	Sextuor de flûtes
<i>Saisons intérieures</i> (Marie Uguay)	Strasbourg, 1994 révision: Vaudreuil, 2007	Chœur mixte et orchestre de chambre
<i>Aurores boréales</i>	Paris, 1995	Violon, contrebasse et piano
<i>Rêves nordiques</i> (Jacques Pasquet)	Paris, 1996	Récitant, chœur d'enfants, quintette instrumental (flûte, clarinette, saxophone, violoncelle et percussions)
<i>Vers la montagne de l'âme</i> (Gao Xingjian)	Montréal, 2005	<i>Pipa</i> ² , clavier numérique et orchestre symphonique
<i>American Haikus</i> (Jack Kerouac)	Vaudreuil, 2010	Piano
<i>Neige</i> (Anne Hébert)	Vaudreuil, 2012	Sextuor à cordes

Panorama entre littérature et musique nordiques

On saisit immédiatement dans ce tableau la présence première des écrivains, irriguant de leur voix poétique respective les résonances musicales de ces œuvres – que le texte reste présent sous forme lue ou chantée, ou qu'il ne subsiste plus qu'en filigrane d'une partition de musique purement instrumentale. Chacun déploie déjà dans son écriture une relation personnelle à l'hiver, au froid, qui va teinter inévitablement les associations d'idées musicales qui en naîtront.

¹ À ce sujet, voir l'introduction de Jean-Jacques Nattiez dans Molino (2009), p. 36-37. La vision tripartite de l'œuvre musicale en explore trois dimensions : en amont, le *poétique* (le *background* du compositeur, son expérience, ses intentions, etc.) ; au centre, l'*objet neutre* qu'est la partition musicale avec des signes possédant une dimension objective ; en aval, l'*esthétique* (la multiplicité des réceptions possibles par les interprètes, mélomanes, critiques, analystes et les différentes instances de la société).

² Luth chinois piriforme à quatre cordes (*la, ré, mi et la*).

Saisons intérieures

Marie Uguay³ est la première poète qui m'a inspiré en ce sens, ayant séjourné avant moi aux Îles-de-la-Madeleine⁴, où elle a recueilli des images poétiques emplies d'un espace immense et d'une nordicité rude et austère. Morte très jeune, elle exprime dans ses poèmes un sentiment de fulgurance dans l'écoulement du temps, paradoxalement dans un statisme infiniment vaste, qui m'interpella fortement alors que je venais de quitter ces Îles pour l'Europe :

« Neige, calligraphie du silence – quelques arbres au seuil saisonnier de la terre s'enracinent aux mois »
(Uguay 1986, 30).

La musique qui en naîtra explore le déroulement du temps en introduisant, à la suite d'un long hiver, une « saison intérieure⁵ », méditation où le temps semble par moment se suspendre, puis se développer de manière non linéaire, au travers de prémonitions et de réminiscences des autres saisons de l'année (Leclair [1994] 2007)⁶. L'hiver y est dominant au regard de la forme globale, au même titre que dans le recueil de poèmes de Marie Uguay, se prolongeant en fait dans cette cinquième saison. Le chœur y déploie de longues plages blanches sur *Neige* (Leclair [1994] 2007, 2, mesures 4-8), trace des arborescences de givre sur *calligraphie* (Leclair [1994] 2007, 3, mes. 9-17) – voir Figure 1 –, pour enfin se terminer sur le *silence*. Sur le vers suivant, *Renversement du ciel et de la terre* (Leclair [1994] 2007, 3-4, mes. 18-28), l'harmonie explore les multiples renversements d'un même accord, tissant ainsi jusqu'aux fondements même de l'écriture musicale les répercussions de chaque mot du poème⁷.

Figure 1: *Saisons intérieures*, p. 3, mesures 9-15, flûte, chœur, violoncelle et contrebasse

Neige

La poésie d'Anne Hébert⁸ a été pour moi une grande découverte de semences poétiques qui porteraient fruit musical ; l'essence de sa poésie réside au plus près de ce que je recherche dans le poème en tant que compositeur⁹ :

[son langage] veut être absolument concret, et traverser, de l'apparence à l'être des choses, toute l'épaisseur du sens. Aussi, peu de mots sont-ils employés, mais tous nécessaires et pris dans leur signification exhaustive : si loin que vous les sondiez, vous ne les épuisez pas. Les espaces qui sont entre eux, les vides qui paraissent s'étendre entre les images qu'ils forment, ne le sont que pour le lecteur superficiel : ce sont en vérité des étendues de relation, innervées de rapports invisibles, que le lecteur peut susciter et même créer à sa guise par sympathie (Pierre Emmanuel, préface dans Anne Hébert 1992, 11).

Combien cette poésie est propre à susciter des correspondances et à tisser un nouveau réseau de symboles, cette fois musicaux¹⁰ ! Je complète actuellement (décembre 2012) une composition commandée par le sextuor à cordes français *Les Alizés*, qui s'inspire du poème *Neige* d'Anne Hébert (1992, 77), et dont l'architecture formelle est illustrée dans le tableau suivant.

³ Marie Uguay (1955-1981), née *Lalonde*, choisit comme nom de plume celui de son grand-père maternel bien-aimé, professeur de violon et amateur de littérature. Elle commença à écrire dès son plus jeune âge des histoires et découvrit rapidement son amour de la poésie. Voir Uguay 1986.

⁴ Marie Uguay parle fréquemment de ce séjour marquant de son bref parcours terrestre, dont, entre autres : « Les Îles-de-la-Madeleine m'ont révélée à moi-même bien plus que Paris ou ailleurs. », *Journal* (2005), 204.

⁵ J'intitulai cette œuvre *Saisons intérieures* en 1994, à Strasbourg, lors de la composition de la première mouture de la partition. Plusieurs années plus tard, au moment de la parution du journal de Marie Uguay, j'eus la surprise d'y lire ces lignes : « Les quatre saisons sont immuables, mais une cinquième *saison intérieure* est bien possible. Il suffit de vouloir la créer. » (Uguay 2005, 139).

⁶ Toutes les partitions citées dans le cadre de cet article peuvent être consultées sur le site www.huguesleclair.com, à la page *Partitions* ; plusieurs enregistrements et captations de concerts y sont également disponibles à la page *Audio*. La plupart des partitions, des parties instrumentales et plusieurs enregistrements sont également disponibles sur le site Internet du Centre de musique canadienne, www.musiccentre.ca/que.cfm.

⁷ Ce que la musicologie allemande entend par le terme *Durchkomponiert*, approche compositionnelle où le *focus* de la relation entre texte et musique se situe au niveau le plus serré, soit celui du mot, générateur à lui seul de l'image musicale.

⁸ Écrivaine québécoise ayant vécu la majeure partie de sa vie à Paris, Anne Hébert (1916-2000) a laissé une œuvre poétique d'une qualité littéraire aussi élevée que celle de son œuvre romanesque, davantage diffusée et connue.

⁹ Voir la thèse de doctorat de Leclair (2002), d'une part au sujet des multiples relations entre littérature et musique et, d'autre part, pour une analyse approfondie des relations entre texte et orchestration dans une autre œuvre composée à partir de poèmes d'Anne Hébert, *Le jour n'a d'égal que la nuit/Amour* (2000), pour soprano et orchestre symphonique.

¹⁰ Voir également le diptyque *Nuit/Éveil au seuil d'une fontaine* (2003), pour chœur (avec piano optionnel), composé à partir des poèmes éponymes d'Anne Hébert.

Tableau 2 : Relations entre formes littéraire et musicale dans *Neige*, pour sextuor à cordes

I. <i>La neige nous met en rêve sur de vastes plaines, sans traces ni couleur</i>	Tableau 1 : Texture à 6 voix complètement statique
II. <i>Veille mon cœur, la neige nous met en selle sur des coursiers d'écume</i>	Tableau 2 : Texture à 6 voix pointilliste, furtive
III. <i>Sonne l'enfance couronnée, la neige nous sacre en haute mer, plein songe, toutes voiles dehors</i>	Tableau 3 : Texture homophonique (<i>Climax</i>)
IV. <i>La neige nous met en magie, blancheur étale, plumes gonflées où perce l'œil rouge de cet oiseau</i>	Tableau 4 : Texture de nuage pointilliste hétérogène
V. <i>Mon cœur ; trait de feu sous des palmes de gel file le sang qui m'émerveille</i>	Tableau 5 : Polyphonie modale à 4 voix, horizon d'harmoniques ¹¹

American Haikus

La découverte de la poésie de Jack Kerouac¹² s'est ensuite inscrite dans une mise en perspective de la poésie québécoise au regard de son américanité; j'y ai puisé également plusieurs poèmes suggérant l'hiver, où il déploie un regard essentiellement méditatif, fortement imprégné de la philosophie du bouddhisme zen alors véhiculé par la contre-culture. Bien que Kerouac s'écarte quelque peu du principe du haiku traditionnel – où la présence d'un élément saisonnier est considérée fondamentale – j'y ai puisé quatre poèmes qui évoquent une image hivernale.

Tableau 3 : Relations entre *Haikus*¹³ et textures musicales dans *American Haikus*, pour piano

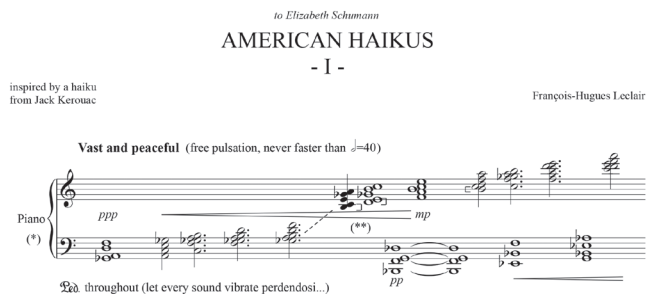
1. <i>The clouds are following each other into eternity</i>	Nuages d'accords très lents se chevauchant du grave vers l'aigu (voir Figure 2)
2. <i>Bird was gone – and distance grew immensely white</i>	Ligne aérienne et dansante de l'oiseau sur fond d'harmonie atonale en crescendo
3. <i>The summer chair – rocking by itself in the blizzard</i>	Tourbillons en crescendo et accelerando
9. <i>The sound of silence is all the instruction you'll get</i>	Silence du pianiste après la lecture du <i>haiku</i>

Rêves nordiques

Les deux derniers auteurs présents dans ces œuvres d'inspiration nordique m'ont interpellé par leur prose. Le premier, Jacques Pasquet¹⁴, a transcrit en français trois contes inspirés de récits et de sculptures inuites, qui m'ont inspiré trois contes musicaux pour chœur d'enfants, quintette instrumental et conteur, les *Rêves nordiques* (1996): «La naissance des goélands», «Comment Ours blanc perdit sa queue» et «Du danger de siffler certaines nuits».

Cette œuvre est ma première expérience de composition interculturelle et se situe résolument dans une optique boréale. Chaque partie de l'effectif global joue un rôle particulier au regard de ces relations entre les deux cultures: le conteur raconte, dans la langue de Molière, l'histoire

Figure 2 : *American Haikus* n° 1, pour piano, page 1, mesure 1



inspirée du récit et de la sculpture inuite¹⁵; le chœur d'enfants chante en inuktituk des mélodies originales recueillies lors d'expéditions dans le Grand Nord (Maurie 1988), que j'ai transcrites dans notre notation musicale et notre tradition d'écriture chorale occidentale (berceuse, chants de pêche, de chasse, de voyage, jeux vocaux, etc.). L'ensemble instrumental (flûte, clarinette, saxophone, violoncelle, percussions) tisse la toile de fond sans parole des immensités sauvages du Grand Nord. La rudesse de la sonorité de plusieurs modes de jeu contemporains, en particulier aux vents, de même que l'emploi parfois violent de la percussion et du violoncelle, cherchent à témoigner de ces qualités de la géographie nordique, dont j'ai personnellement fait l'expérience durant trois années sur l'archipel des Îles-de-la-Madeleine, et dont

¹¹ Les sons harmoniques correspondent à une vibration partielle du corps sonore; leur caractère éthéré évoque tout particulièrement l'immatérialité, la translucidité. Voir également à ce sujet l'analyse de la septième partie de *La route des pèlerins reclus*, de Michel Longtin, dans Leclair (2012), p. 84-86.

¹² Jack Kerouac (1922-1969), écrivain américain, chantre de la *Beat generation*, des grands espaces, de la vie nomade, des expériences psychédéliques et mystiques. Voir Kerouac (2003).

¹³ Les *Haikus* ci-dessous se retrouvent dans Kerouac (2003), respectivement aux pages 166, 94, 36 et 97.

¹⁴ Jacques Pasquet, conteur et écrivain, en particulier de littérature pour la jeunesse, né en France en 1948 et établi au Québec depuis 1973. Passionné du Grand Nord, il s'y rend fréquemment.

¹⁵ La dimension pédagogique du projet de Jacques Pasquet consistait à permettre aux jeunes Inuits d'apprendre le français à la lecture de contes issus de leur propre culture.

Tableau 4 : Forme d'ensemble, *Solstice d'hiver*

Section	Formation	Texture
Introduction mes. 1-12	2 fl. en <i>ut</i> , 2 fl. altos, 2 fl. basses	Accord à 6 sons statiques chantés, avec bruits de clé
1. « Montant des profondeurs » mes. 13-16	2 fl. en <i>ut</i> , 2 fl. altos, 2 fl. basses	Accents <i>sfz</i> attaquant les sons multiphoniques ¹⁷
2. mes. 17-25	2 piccolos : 2 flûtes altos : 2 flûtes basses :	Duo en canon sur le thème Châtoiment d'harmoniques Sons multiphoniques
3. « Suspendu » mes. 26-30	2 piccolos, 2 flûtes en <i>ut</i> : 2 flûtes basses :	Tenues <i>molto</i> vibrato Tenues <i>bisbigliando</i> ¹⁸
4. 5. « En arborescences de givre » mes. 31-47	2 piccolos, 2 flûtes en <i>ut</i> : 2 flûtes basses :	Arborescences mélodiques <i>Cantus firmus</i> très lent
6. « Glacial » mes. 48-54	2 piccolos, 2 flûtes en <i>ut</i> : 2 flûtes basses :	<i>Clusters</i> ¹⁹ de 1/4 de ton Fin du <i>cantus firmus</i>
7. « Calme et serein » mes. 55-61	3 flûtes en <i>ut</i> , 3 flûtes altos	Enchaînement d'accords parallèles de multiphoniques
8. « En spirales éoliennes » mes. 62-72	3 flûtes en <i>ut</i> , 3 flûtes altos	Accord du début alternant entre sons naturels et éoliens ²⁰

Figure 5 : *Solstice d'hiver*, Introduction, p. 1, mes. 1-7

(aux montales de l'Abbaye de Boquen, Bretagne)
SOLSTICE D'HIVER

TOUS LES SONS RÉELS

François-Hugues Leclair

Méditatif (♩ = 50 ca)

(*) Jouer aléatoirement (rythmes et hauteurs) avec bruits de clé : le timbre de la voix chantée est altéré par ce mode de jeu
(**) Chanter (sur la voyelle O) dans l'instrument en couvrant complètement l'embouchure avec la bouche (sons chantés en sons réels, poss. 8va bas

Copyright © SACEM 1995

La transition (mes. 11-12) menant à la section 1 est brutale et rapide. À l'instar des changements climatiques nordiques, elle se veut une évocation d'un brève rafale de blizzard donnée par les *Flutterzunge*²¹ des six flûtes sur l'accord du début.

La section 1 est à la fois une transformation du matériau de l'introduction et une anticipation de la texture de sons multiphoniques de la section 7. En effet, on y retrouve aux flûtes 3, 4, 5 et 6 des sons multiphoniques articulés autour des hauteurs de l'accord de l'introduction, dont l'attaque est donnée aux flûtes 1 ou 2 par des coups de langue secs dans l'embouchure.

Figure 6 : *Solstice d'hiver*, section 1, « Montant des profondeurs », p. 3, mes. 13-16

1 Montant des profondeurs ♩ = 120 ca poco rall. 3

On arrive ainsi rapidement à la section 2, tandis que les flûtes basses 5 et 6 atterrissent sur des sons multiphoniques centrés sur *sol* et *la* bémol, colorés maintenant par des

¹⁷ Sonorité comportant plusieurs hauteurs résultant de différents modes de vibration simultanés du corps sonore.

¹⁸ Terme italien signifiant «murmuré», pour indiquer un son de même hauteur au timbre changeant selon différents doigtés.

¹⁹ Terme anglais désignant un accord très serré constitué de la superposition de degrés conjoints à l'intérieur d'une échelle donnée.

²⁰ Sons comportant une sonorité d'air, que l'école classique de flûte cherche à éviter !

²¹ Terme allemand désignant un mode de jeu aux instruments à vents effectué par un roulement (de la langue ou dans la gorge) produisant une sonorité rauque et tremblante.

oscillations sur les sons harmoniques deux et trois des fondamentales *do* et *ré* bémol, respectivement aux flûtes alto 3 et 4. On reste donc ici encore dans un mode mineur sur la tonique *fa*, modalité cette fois éolienne avec le *sol* bécarré. C'est sur ce fond harmonique chatoyant que les flûtistes 1 et 2, ayant maintenant pris les piccolos, vont déployer dans l'extrême aigu un canon à deux voix sur le thème grégorien (voir Figure 4), très resserré, à la fois dans le temps (à la noire pointée) et dans les hauteurs (au demi-ton), dans les tons respectifs de *do* phrygien et *ré* bémol phrygien.

Figure 7 : *Solstice d'hiver*, section 2, p. 3-4, mes. 17-25

La sonorité des piccolos est véritablement glaciale, transposant le thème dans la stratosphère du monde audible, lui donnant une qualité éthérée propre également à l'atmosphère polaire vivifiante et pure. L'utilisation des piccolos dans toute la partie centrale du morceau (jusqu'à la section 6 incluse) est un parti-pris délibéré pour cette sonorité tranchante et vive, atteignant parfois furtivement le seuil de douleur auditive, à l'image de la morsure du froid intense. Cette morsure sonore devient d'autant plus vive à la section 3 lorsque les piccolos viennent suspendre le canon

en frottement avec les flûtes 3 et 4, maintenant aux flûtes en *ut* (sur *do* et *ré* bémol, donc autour de la dominante de *fa* et *sol* bémol qui sont les toniques précédentes des deux voix du canon), au moment où les flûtes basses se posent également sur un frottement de demi-ton, cette fois autour des toniques de ce passage (*fa* et *sol* bémol). Il y a là quelque chose du sifflement du vent dans la toundra, avec une pointe d'inquiétude dans ces vibratos larges autour de la quinte *fa* - *do*, créant des battements serrés.

Figure 8 : *Solstice d'hiver*, section 3, «Suspendu», p. 4, mes. 26-30

C'est à ce moment que débute la section centrale du morceau, évoquant de manière figurative les arborescences de givre dans les fenêtres hivernales qui, sur le plan esthétique, rappelleront sans nul doute à plusieurs amateurs de poésie québécoise les célèbres vers de Nelligan²².

Sur le plan musical, la technique des arborescences a été introduite en 1976 par le compositeur Iannis Xenakis dans l'œuvre *Khoai* pour clavecin solo (Xenakis 1976)²³. Il s'agit essentiellement d'un type de polyphonie linéaire dont les différentes lignes s'articulent les unes par rapport aux autres par des rencontres sur des notes communes qui relancent ou interrompent des ramifications multiples, à l'image de la croissance des cristaux et de certains végétaux.

Dans la partie centrale du *Solstice d'hiver* (sections 4 et 5), ces arborescences se déploient dans la tessiture aiguë aux piccolos 1 et 2 ainsi qu'aux flûtes en *ut* 3 et 4, se relançant les uns les autres dans des élans furtifs et vertigineux, tandis que les flûtes basses dessinent très lentement, en octaves, le *Cantus Firmus* du thème grégorien, cette fois en *mi* phrygien, sur l'ensemble des sections 4, 5 et 6 (des mesures 31 à 54) :

²² «Ah comme la neige a neigé / Ma vitre est un jardin de givre», vers emblématiques du poème *Soir d'hiver* d'Émile Nelligan (1879-1941). Voir Nelligan 1992, 215.

²³ Iannis Xenakis (1922-2001), compositeur français d'origine grecque, également architecte et mathématicien de haut vol, ayant développé plusieurs approches compositionnelles en lien avec les sciences et les mathématiques. Il est l'auteur, entre autres, des plans architecturaux et de la musique du pavillon français à l'Exposition universelle de Montréal de 1967.

Figure 9 : *Solstice d'hiver*, section 4, « En arborescences de givre », p. 5, mes. 31-33

Cette section connaîtra plusieurs cristallisations qui semblent suspendre le développement des arborescences et accentuer le caractère imprévisible de cette croissance du givre (p. 6, mes. 37, et p. 7, mes. 43). Le jardin hivernal se figera enfin à l'arrivée à la section 6, lorsque les quatre flûtes dans l'aigu s'immobiliseront, sans vibrato, sur un *cluster* de quarts de ton évoquant l'arrêt quasi-complet du mouvement sous l'effet de la chute du mercure²⁴, tandis que les flûtes basses concluent le *cantus firmus* commencé au début de la section 4.

Figure 10 : *Solstice d'hiver*, section 6, « Glacial », p. 8, mes. 48-51

Nous entrons alors dans la partie finale du morceau, dans laquelle le sextuor sera divisé en trois flûtes en *ut* et trois flûtes alto, recentrant la tessiture vers le médium et amenant ainsi une détente à la suite des turbulences précédentes. Cette partie finale se déroule en deux sections, plus calmes et posées, afin de laisser l'auditeur dans un sentiment d'apaisement.

La section 7 amène la première véritable texture homophonique de la pièce, alors que toutes les flûtes jouent de façon homorythmique des sons multiphoniques résumant à la fois horizontalement et verticalement le thème grégorien (voir Figure 4). Horizontalement, chaque flûte joue mélodiquement, avec ses sons fondamentaux, dans une tonalité qui lui est propre, une contraction du thème (son début et sa fin, avec élimination de la partie centrale) sur les sept mesures de la section (par exemple, à la flûte 1 : *fa - la bémol - si bémol - do - si bémol - la bémol - si bémol - sol bémol - fa*). Verticalement, les toniques respectives de chacune des six flûtes s'accumulent à chaque temps pour donner le *cluster* du thème en version harmonique, par exemple, sur le premier temps, en *la phrygien* : *la - si bémol - do - ré - mi - fa*.

Cette superposition homorythmique crée l'étrange impression d'entendre un orgue positif plaquant lentement ces accords, allant parfois jusqu'à quatorze sons simultanés, obtenus par la superposition des sons multiphoniques aux six flûtes. Le sentiment d'unité qui en résulte, allié à la connotation religieuse de l'orgue, apporte un effet de calme tel celui qu'on peut le ressentir « après la tempête » :

Figure 11 : *Solstice d'hiver*, section 7, « Calme et serein », p. 9, mes. 55-61

La coda de l'œuvre vient, d'une certaine manière, clore la boucle avec un rappel du début sur le plan harmonique (même accord, transposé en *la phrygien*), mais avec une couleur instrumentale différente. Alors que l'introduction possédait une couleur essentiellement vocale renvoyant au chant des moniales, la coda ramène cette harmonie dans la sonorité de la flûte, mais en faisant évoluer cette sonorité naturelle en mouvements de va-et-vient avec le son éolien, évoquant le vent nordique.

Ces évolutions se font en canon resserré d'une flûte à l'autre, créant ainsi un mouvement circulaire dans le sextuor, d'où le titre de cette section finale. « En spirales éoliennes ».

²⁴ L'association d'idées avec la physique moderne est encore une fois saisissante, puisque le degré *Zéro absolu*, dans l'échelle de Kelvin, signifie l'arrêt absolu du mouvement des particules élémentaires.

Un effet de légère distorsion de l'harmonie est ajouté par quelques *glissandi* discrets aux flûtes 1 et 5, ajoutant une sorte de frisson ultime à la texture.

Figure 12: *Solstice d'hiver*, section 8, « En spirales éoliennes », p. 10, mes. 62-67

10

8 A Tempo, en spirales éoliennes

Revenant à la fin de ce parcours aux premières lignes de notre article, nous voyons bien à travers ces exemples que la puissance évocatrice de la musique ne réside pas dans une imitation stricte des phénomènes naturels, mais plutôt dans l'art subtil de tisser des relations entre les sons, pouvant susciter ce que ces phénomènes font naître dans notre sensibilité. Comme le dit si bien Jean-François Gautier à propos de *La mer* ([1905] 1909), de Debussy:

Il ne s'agit pas, dans *La mer*, de raconter le paysage marin, celui que l'on a devant soi, auditif ou visuel, vent, ressac, écume, vagues croisées, mais plutôt l'expérience de ces choses, leur inlassable dictée que *tout est un* et, dans le même temps, que *tout change* (Gautier 1997, 95).

RÉFÉRENCES

- DEBUSSY, Claude ([1905] 1909). *La mer*, partition, Paris, Durand.
- GAUTIER, Jean-François (1997). *Claude Debussy. La musique et le mouvant*, Arles, Actes Sud.
- HÉBERT, Anne (1992). *Œuvre poétique (1950-1990)*, Montréal/Paris, Boréal/Seuil.
- KEROUAC, Jack (2003). *Book of Haikus*, New York, Penguin Poets.
- LECLAIR, François-Hugues ([1994] 2007), *Saisons intérieures*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues (1994). *Solstice d'hiver*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues (1995). *Aurores boréales*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues ([1996] 2000). *Rêves nordiques*, partition, Paris, Alphonse Leduc, Collection Notissimo.
- LECLAIR, François-Hugues (2000a). *Rêves nordiques*, enregistrement sonore, Jean-Philippe Amy (conteur), Maîtrise du CNR de Lyon, Ensemble In/Out, direction par Thierry Ravassard, Lausanne, Gallo CD-1082, disque compact (*Trois contes musicaux*).
- LECLAIR, François-Hugues (2000b). *Le jour n'a d'égal que la nuit/Amour*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues (2002). « Parole / musique : une exploration de leurs relations multiples dans la composition de trois œuvres », thèse de doctorat (composition), Université de Montréal.
- LECLAIR, François-Hugues (2003). *Nuit/Éveil au seuil d'une fontaine*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues (2005). *Vers la montagne de l'âme*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues (2010). *American Haikus*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues (2012). « Michel Longtin : Éclaircies à l'aube du vingt-et-unième siècle », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 22, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, p. 67-90.
- MALAUURIE, Jean (1988). Enregistrement sonore, Paris, Harmonia Mundi/Ocora C 559021, disque compact (*Chants et tambours Inuit de Thulé au détroit de Béring*).
- MOLINO, Jean (2009). *Le singe musicien*, Arles, Actes Sud/INA.
- NELLIGAN, Émile (1992). *Poésies complètes*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- PASQUET, Jacques (1992). *L'esprit de la Lune – Récits inuits*, Montréal, Québec-Amérique.
- UGUAY, Marie (1986). *Poèmes*, Montréal, Noroît.
- UGUAY, Marie (2005). *Journal*, Montréal, Boréal.
- VALÉRY, Paul ([1899-1945], 1975). *Cahiers*, vol. II, Paris, Gallimard, *La Pléiade*.
- XENAKIS, Iannis (1976). *Khoai*, partition, Paris, Salabert.
- XINGJIAN, Gao (1995). *La montagne de l'âme*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait.