

***Lettre posthume de Conrad* de Michel Longtin : aspects formels, narratifs et épiphoniques**

***Lettre posthume de Conrad* by Michel Longtin: Formal, Narrative, and Epiphanous Features**

Sylvain Caron

Volume 19, Number 1-2, Spring–Fall 2018

Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006).  
Numéro spécial pour le 40<sup>e</sup> anniversaire de l'ARMuQ/SQRM

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1069881ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1069881ar>

[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

Caron, S. (2018). *Lettre posthume de Conrad* de Michel Longtin : aspects formels, narratifs et épiphoniques. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 19(1-2), 119–128. <https://doi.org/10.7202/1069881ar>

Article abstract

Michel Longtin's most recent work, *Lettre posthume de Conrad* (2000) is no less than a true Symphonic Poem. From the outset, however, the strictly musical content of the piece is articulated in such a way that it is able to exist independently from the text, owing especially to the recurrence and transformation of motives (continuous variation). To be sure, the narrative value of the music in relation to the text is an ardently wished-for element on the composer's part, since the letter that served as its basis is printed with the concert programme. The work's true significance, nonetheless, cannot be attained without a profound understanding of both text and music. It follows that, in essence, the composition is of an epiphanous nature because it aims to render transcendental values manifest.

Durant les étés 1963 et 1964, alors qu'il était encore adolescent et étudiant en art dramatique, Michel Longtin<sup>1</sup> a fait un stage au Banff School of Fine Arts. Au bistrot qu'il fréquentait assidûment, au hasard de ses conversations, il rencontre un ingénieur routier, Conrad Schleker. La sensibilité humaine et artistique hors du commun de cet homme le touche vivement. Aussi, il noue avec lui une relation d'amitié qui, pendant près de 20 ans, ne se dément pas. Au cours de ces années, malgré la distance qui sépare Banff de Montréal, ils se rendent visite et s'écrivent régulièrement. Or, un jour, Michel Longtin reçoit de lui une lettre qui, hélas, sera sa dernière.

Pine Dock, Manitoba, 7 août 1982

Mon ami, mon frère!

Je vais mourir et j'ai tant souffert que je ne m'en plains pas. La mort me délivre de mon calvaire. Mais je ne t'en ai jamais parlé. Je sens que je te dois ce dernier regard sur mes cinquante ans de vie, puis je pars! Le bonheur : ma mère. Sa beauté, son visage adoré : mon monde. Notre profond amour. Jusqu'à Baden-Baden, 1947 : j'ai 14 ans. Temps troublés, pays ravagé par la récente guerre. Nous rentrons un soir. Des soldats ivres et en quête de coupables, prenant mon uniforme pour celui des anciennes Jeunesses hitlériennes, veulent m'exécuter. Ma mère s'interpose entre le fusil et moi. Je vois la balle traverser sa tête. Mon univers éclate.

Devenir fou. Vouloir mourir, mais vivre malgré tout. Alors devenir autre. Mais est-ce vivre? Recueilli par des parents éloignés, je survis. M'accrocher aux sciences. Devenir l'ingénieur routier que tu as connu. Tracer pour d'autres des chemins, mais en moi, la noirceur.

1960, c'est le miracle : rencontrer Thérèse, ma lumière et mon amour. Bonheur, vie, travail côte à côte. Puis il y a cinq ans, l'accident sur le chantier. Son visage écrasé sous le rocher instable que personne n'aurait pu prévoir. Vivre encore une fois des années d'enfer à plein temps. Puis, récemment, le diagnostic : tumeur au cerveau.

Mon ami, ma mémoire s'efface. Il ne reste que les douleurs : mes deux amours arrachés, et cette violence faite à leur tête comme à la mienne. Quel sens? Je l'ignore, et je ne me bats plus pour com-

## **Lettre posthume de Conrad de Michel Longtin : aspects formels, narratifs et épiphaniques**

Sylvain Caron  
(Université de Montréal)

prendre. Je glisse vers ma fin qui est peut-être un recommencement, qui sait. Mais avant de partir, je veux te dire : je pense à toi et dans mon dernier souffle, j'emporte avec moi ton surcroît d'ombres! Vis, mon frère! Sois heureux!

À jamais ton ami,  
Conrad Schleker

Après cette lettre, Michel Longtin mettra près de 20 ans avant de composer une pièce qui témoigne de la vie à la fois tragique et sublime de l'ami perdu. L'occasion se présente lorsque le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) lui commande une œuvre en prévision d'un événement conjoint avec Les Percussions de Strasbourg. Le compositeur se met à la tâche et complète à l'été 2000 *Lettre posthume de Conrad*, pour ensemble instrumental et six instruments à percussion. L'œuvre est créée en septembre à Strasbourg, dans le cadre de la série *Musica 2000, Festival international des musiques d'aujourd'hui*, puis rejouée en première nord-américaine le 8 novembre suivant à la salle Claude-Champagne, dans le cadre des fêtes du cinquantenaire de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Lors de ces deux concerts, la lettre de Conrad Schleker a été reproduite dans le programme, afin que les auditeurs puissent établir des liens entre le texte et la musique. D'emblée, le compositeur adopte une position marginale par rapport aux tendances actuelles de la création instrumentale musicale québécoise, où jamais la musique n'est associée de manière aussi directe à la narration d'un texte. S'agit-il d'un retour à des idéaux artistiques de l'époque romantique?

<sup>1</sup> Né à Montréal en 1946, Michel Longtin a étudié la composition avec André Prévost et l'analyse avec Serge Garant. Par la suite, il s'est consacré pendant dix ans à la composition électroacoustique, avant de revenir à la composition instrumentale. En 1986, il a remporté le prix Jules-Léger pour son œuvre de musique de chambre *Pohjatuuli, hommage à Sibelius*. Il est actuellement professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

On sait que des compositeurs comme Berlioz, Liszt ou Richard Strauss ont composé des symphonies à programme. Mais, avec la montée de la pensée formaliste au <sup>xx</sup>e siècle, ce courant a été abandonné au profit d'une expression autotélique, c'est-à-dire où l'œuvre contient en elle-même ses propres significations (Taylor, 1998, p. 526). Dès lors, on peut légitimement se poser une question : pourquoi revenir au poème symphonique alors que le genre a été abandonné? Compte tenu de la sensibilité contemporaine, un compositeur peut-il prétendre donner à sa musique une signification préétablie, au détriment de tous les sens que l'audition peut susciter chez l'auditeur?

Pour répondre à ces interrogations, je distinguerai trois niveaux de compréhension de l'œuvre : formel, narratif et épiphanique. Du point de vue formel, je démontrerai que la musique peut être analysée pour elle-même, sans référence à ce qui lui est extérieur. Le matériau musical, tout entier issu de motifs timbraux, rythmiques, mélodiques ou harmoniques, s'organise en un tout cohérent selon les principes de récurrence, de variation et d'association.

Par la suite, je ferai une lecture de la partition comme commentaire du texte, à partir des faits racontés : la mort de sa mère, l'amour de son épouse, sa perte, l'état de survie, la maladie finale. Nombre d'éléments musicaux sont de nature descriptive, comme le coup violent associé à la mort, la berceuse qui rappelle l'enfance, les roulements de roto-toms qui évoquent les tourments de la vie.

Mais cette analyse narrative n'épuisera pas toutes les significations de l'œuvre. Pour creuser davantage, j'emprunterai à Charles Taylor la théorie de l'*épiphanie*<sup>2</sup> (Taylor, 1998, p. 461-615) afin d'expliquer comment la musique et le texte se combinent pour devenir en eux-mêmes la manifestation d'une réalité transcendante occultée par la vie courante, notamment en s'articulant autour des symboliques du temps, de la joie et de la douleur, du sens ou du non-sens de la vie et de la mort. Car il y a chez Michel Longtin une puissante volonté d'unir la musique à la vie dans ce qu'elle a de plus sublime. L'auditeur est invité à une démarche non seulement formelle ou esthétique, mais profondément humaine, dans une œuvre qui ne prend véritablement tout son sens que lorsque ces composantes sont mises en relation.

### Une cohérence formelle

L'analyse strictement musicale que je propose en premier lieu vise à démontrer le lien

organique qui s'établit entre les divers éléments musicaux qui constituent la pièce. Ce lien s'établit, à court terme, à l'intérieur de petites sections accolées en mosaïque, à moyen terme, lorsqu'un motif traverse plusieurs sections, et aussi à long terme, lorsqu'un motif joue un rôle unificateur tout au long de l'œuvre. Un motif peut être répété de manière intégrale ou partielle, et il peut aussi comporter des variantes.

Le tableau des motifs (voir pages suivantes) dresse la liste de ceux qui sont présents dans l'œuvre, 16 au total, classés d'après leur ordre d'apparition. Ce tableau permet de constater que tous les motifs, sauf deux (O et P), apparaissent dans la première moitié de l'œuvre, c'est-à-dire jusqu'à la section du solo de violoncelle (mes. 221-283). Ces derniers motifs ne sont d'ailleurs pas véritablement nouveaux puisqu'ils sont constitués d'éléments déjà entendus isolément.

Les motifs ne sont pas tous de même nature et se distinguent selon leur timbre, leur rythme, leur contour mélodique ou harmonique. Chacun d'eux est classé selon son paramètre prédominant :

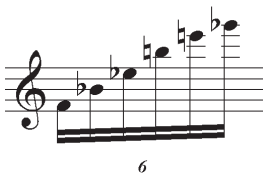


- timbral lorsqu'il correspond à un timbre précis, comme un son harmonique ou un instrument particulier;
- rythmique lorsqu'il n'est lié à aucune mélodie particulière, comme dans le cas de la percussion;
- mélodique lorsque son élément caractéristique repose sur une succession de hauteurs;
- harmonique lorsqu'il est indissociable d'une présentation en accords.






Certains motifs n'ont qu'une importance locale ponctuelle (D, G et J), mais demeurent en lien avec les autres en tant que variante éloignée. D'autres motifs n'apparaissent pas fréquemment mais jouent un rôle de premier plan dans une section, prenant la valeur de fil conducteur (B, E, F, N aux mes. 245-285, O et P). Parmi les motifs qui reviennent souvent, certains ne sont entendus qu'avant (D, G et J) ou après (O et P) le solo de violoncelle, ou encore en ressortent transformés (A et K). Nous observons également le caractère composite des mélodies qui suivent le solo de violoncelle, puisqu'elles accolent divers motifs en une ligne continue. Enfin, quelques motifs particuliers retiennent notre attention en raison de leur fort taux de récurrence :



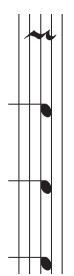
- C est très présent par sa force et donne une couleur violente aux passages où il intervient;

<sup>2</sup> Selon *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, dans un emploi littéraire ou didactique, le mot *épiphanie* signifie « manifestation de ce qui était caché » (Rey, 1998, vol. 1, p. 1273).

Tableau des motifs

Motif	Description	Type	Provenance	Réurrences (n° de mesure) et variantes
A	Harmonie de quartes (principalement) sur des sons harmoniques aux cordes	Harmonique et timbral		<ul style="list-style-type: none"> <li>1-7, 42-61, 118-123, 128-146, 153-155, 169-177</li> <li>325-333 : contrebasse et violoncelle font des variantes</li> <li>337-345 : harmonies de quartes soutenues aux bois</li> </ul>
B	Accord chromatique aux cloches tubulaires	Timbral		<ul style="list-style-type: none"> <li>2-6 : en roulement</li> <li>85-109 : avec rythme décalé, à la manière d'un carillon</li> <li>414, 416, 421</li> </ul>
C	Coup violent	Rythmique et timbral		11, 42, 61, 62, 72, 80, 130, (146?), 156, 173, 390, 396, 401, 581
D		Mélodique	Déploiement horizontal de A	10-24
E	 Berceuse (début)	Mélodique		<ul style="list-style-type: none"> <li>11-40 (chanté)</li> <li>560-571 (aux vents, en coulisses, mélodie en canon)</li> </ul>
F	Roulements de roto-toms	Rythmique et timbral		<ul style="list-style-type: none"> <li>25-41, 48-50, 57-60, 68-70</li> <li>300-390 (aux bongos)</li> <li>392, 395, 399, 410 (aux roto-toms)</li> </ul>
G		Rythmique	Rappel de C	42-61 : le rythme se complexifie progressivement par décalage et ajout d'instruments

H		Rythmique		<ul style="list-style-type: none"> <li>• 79, 84, 86-88, 107 : forme complète</li> <li>• 108-115, 124, 147-151, 161-169 : H<sup>1</sup> et H<sup>3</sup> seulement</li> <li>• 189-204, 212-213, 219-220, 288-289 : H<sup>1</sup> et H<sup>3</sup> à la caisse claire, avec des variantes</li> <li>• 293, 297-301 : H<sup>1</sup> seulement</li> <li>• 414-fin : H1 et H3 sont très présents, mais il devient difficile de différencier H3 de N</li> </ul>
I	 <p>(Début; la suite privilégie l'intervalle de quarte)</p>	Mélodique	A, D par augmentation	80-93, 131-146, 148-152 (flûte et trombone en contrepoint avec J aux autres vents), 158-167, 203-213 (en glissando aux cordes), 221-241 (solo de violoncelle), 260-283 (solo de hautbois, ajout de quarts descendantes), 290-302, 374-392 (à la trompette), 393-412 (par diminution, à la trompette)
J	Traits rapides et polyphoniques aux vents et au piano	Mélodique	A et D pour la quarte M (annonce)	95-108, 146-151
K		Mélodique		<ul style="list-style-type: none"> <li>• 152-155, 177-178, 200-201, 368</li> <li>• 242-243, 266, 284-286, 370, 371, 373-385 : intégré mélodiquement à P</li> </ul>
L		Mélodique et rythmique	H <sup>3</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 186-189, 218-220</li> <li>• 433-435 : rythme seulement, aux cuivres</li> <li>• 490, 501, 512, 519 : arpège de la quinte diminuée en rythme égal</li> <li>• 535-536, 547, 553 : contours du thème aux toms</li> </ul>
M		Mélodique et rythmique	H <sup>1</sup> J pour la quinte diminuée	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 195, 198-199, 414-432</li> <li>• 293, 297-301 : rythme seulement</li> <li>• 349-355 : aux cuivres, par augmentation</li> <li>• 381, 383-385 (montée chromatique) 417-432, 438-439 : accolé mélodiquement à N</li> </ul>

N	 <p>Motif de Conrad « intime »</p>	Mélodique	H <sup>3</sup> , L	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 239, 245-285 (de manière intermittente), 437, 451-452, 463-465, 467-468</li> <li>• 284-286 : la gamme chromatique du piano prolonge N</li> <li>• 418-432, 437-468 : par intermittence, accolé à M</li> </ul>
O		Mélodique et rythmique	N (chromatisme 284-286), D (quartes), K (rythme)	355-385
P		Rythmique et timbral	G	470-560 : avec variantes, ajouts de nombreux rythmes, parfois avec un « han » dit par l'instrumentiste

- H n'est pas fréquemment entendu sous sa forme complète, mais revient souvent partiellement ou intégré au sein d'autres motifs;
- I, mélodie principalement en quartes, est présent d'un bout à l'autre de l'œuvre mais sous diverses variantes;
- L et M ne sont présents qu'en germe au début, mais ils prennent une importance croissante à l'approche de la fin;
- N et O apparaissent avec le solo de violoncelle et prennent une importance considérable jusqu'à la fin.

Ces observations mettent en évidence des éléments déterminants pour la grande forme. L'organisation globale de l'œuvre repose sur trois grandes parties : une première partie plutôt fragmentée, une partie centrale plus intime avec un solo de violoncelle, puis une fin qui décrit une grande courbe ascendante puis descendante. Le rôle central du solo de violoncelle ne se limite pas à une simple ponctuation formelle. Il entraîne une transformation radicale de la nature du matériau entendu, notamment l'arrêt quasi total de présentation de nouveau matériau motivique et une trame musicale qui devient très continue. La texture et les motifs demeurent stables.

La première partie de l'œuvre (mes. 1-220) se compose de petites sections qui s'enchaînent de manière continue ou contrastante. Comme l'analyse exhaustive de cette partie serait longue, voire fastidieuse en l'absence de la partition, je me limiterai aux mesures 1 à 45 pour commenter les techniques qui permettent l'expression du contraste et de la continuité. Au début, des sons harmoniques aux cordes (A) avec des résonances à la percussion (B) sont brutalement interrompus par un coup (C, mes. 9). Dans la résonance de ce coup surgissent des montées de sextolets (D) qui accompagnent un chant de berceuse (E). Alors que cessent les montées mais que se poursuit la berceuse, des roulements de toms (F) s'opposent à la quiétude du chant, comme si deux mondes antinomiques cohabitaient tout en s'ignorant. Brusquement, le chant prend fin avec un nouveau coup brutal. Ce coup, annoncé par les roulements précédents, est aussi un rappel de celui qui a précédé le chant. Il est d'ailleurs suivi du retour des sons harmoniques aux cordes. Ce retour à l'esprit du début par rétrogradation donne une circularité à la forme, lui assure une unité par récurrence. Toutefois, un nouveau motif (G) accompagne ce retour, conduisant l'action ailleurs. Par sa brutalité, ce motif percussif est en lien direct avec les coups qui ont jusqu'ici ponctué la forme et maintenu un élément de

violence dans le discours. D'un point de vue local, il représente un rebondissement sonore du coup, puis son élaboration en une rythmique plus complexe. D'un point de vue plus global, le coup, les rythmes haletants et les roulements sont des éléments qui reviennent de manière cyclique, bien que sous diverses variantes. Ce sont ces types de liens, à la fois locaux, sectionnels et globaux, qui assurent une cohérence à de multiples niveaux.

La partie finale décrit d'abord une grande montée (mes. 288-385), qui s'amorce par un appel des cuivres, suivie d'un roulement de plus en plus puissant aux bongos. Ici, c'est le geste de montée qui permet la continuité du discours, même si les éléments motiviques sont plutôt disparates. Toutefois, l'apparition d'un trait virtuose (O), qui commence à la contrebasse et au violoncelle avant de se propager aux autres cordes, marque une sorte de sous-section stable du point de vue motivique tout en poursuivant l'ascension vers le sommet. Avant de parvenir à son aboutissement, la montée semble momentanément suspendue alors que, dans la nouvelle section (mes. 388-413), la trompette solo s'oppose dramatiquement au reste de l'orchestre. Le sommet arrive ensuite avec une sorte de danse au rythme marqué et répété (mes. 414-508). On y entend, de manière continue, divers éléments présentés précédemment sous une forme fragmentaire. Enfin, la section conclusive (à partir de la mes. 509), annoncée depuis longtemps par les roto-toms (O), clôt la forme cyclique en rétablissant la berceuse du début (E) et le roulement des instruments à percussion (F). Le caractère conclusif est renforcé du fait que ces motifs sont littéralement entendus en écho, puisque les instrumentistes sortent de la scène pour jouer en coulisse.

### **Le commentaire d'un texte**

Les considérations formelles qui précèdent permettent de comprendre comment s'articule la cohérence de *Lettre posthume de Conrad* d'un point de vue strictement musical. Toutefois, une dimension plus riche de l'œuvre se révèle lorsqu'on établit des associations entre le texte et la musique. Bien entendu, nommer de telles associations dans le cadre d'une analyse qui prétend à une certaine objectivité comporte un risque puisque la musique porte en elle-même un sens potentiellement différent pour chacun des auditeurs. C'est d'ailleurs cette portée symbolique multiple qui assure la richesse de l'expression artistique et qui permet à une œuvre de transcender la singularité des individus, voire celle

des époques et des cultures. Aussi, les rapports entre le texte et la musique que je vais établir ne représentent qu'une des interprétations possibles. Même lorsque je mentionne qu'un lien extra-musical correspond à l'intention du compositeur, je demeure conscient que l'auditeur peut légitimement ressentir autre chose. En fait, la musique est non seulement une forme d'art, mais aussi un objet culturel. À ce titre, elle appelle une verbalisation de ce qui a été ressenti et un dialogue. C'est pourquoi le programme littéraire joue un rôle important : il permet de mettre des mots sur ce qui a été éprouvé, d'objectiver l'expérience subjective (Ferry, 2001, p. 81).

Plusieurs éléments musicaux découlent d'une lecture au premier degré des éléments qui constituent le texte. Au tout début (motif A), les sons harmoniques suggèrent la dérision de la situation. Les cloches tubulaires, que le compositeur associe à la mère, illustrent un certain bonheur. Celui-ci est interrompu par un coup violent associé au coup de fusil (C à la mes. 9), puis par des battements de caisse claire (H à la mes. 109) qui évoquent les soldats. D'ailleurs, le motif du coup (C) peut tout aussi bien symboliser la mort de la mère que la mort de l'épouse écrasée par une pierre. De plus, la berceuse (E) suggère l'enfance de Conrad, dont les roulements de roto-toms viennent troubler la quiétude. Enfin, le dernier motif (P) représente les forces faiblissantes de Conrad, venant freiner sa danse de joie avant d'emporter sa vie.

D'autre part, l'espoir exprimé dans le texte est lui aussi représenté en musique. Le motif M, qui conduira à une sorte de danse au rythme marqué (mes. 414-508), est associé à l'espoir d'une libération apportée par la mort. Il y a aussi le motif du solo de violoncelle (N), que Michel Longtin associe à l'expression de l'intériorité du personnage, d'une forme de bien-être éprouvé au plus intime de son être.

Le thème de l'espoir, lui aussi présent dans la musique, n'est toutefois pas perceptible à un premier niveau de compréhension. Pour accéder à l'expression non plus descriptive mais intuitive de l'œuvre, une certaine réflexion s'impose chez l'auditeur. Il doit établir une distance par rapport au texte et à la musique afin de créer un sens plus profond. Un point fondamental de cette prise de distance me semble lié à la question de la temporalité.

Dans le texte, Conrad raconte rétrospectivement ce qu'il a vécu. Le narrateur connaît l'issue de l'action avant même d'en commencer

la narration. Il n'y a donc que des souvenirs qui sont exprimés, aucun fait nouveau ne se produit en cours de narration. Aussi la temporalité de l'action musicale n'est pas linéaire mais cyclique. Elle obéit plutôt à une progression du sentiment, de la compréhension croissante des faits.

Dans la musique, le temps joue également un rôle clé. Il n'est pas linéaire mais cyclique. L'introduction contient tout ce qui va suivre, tant du point de vue symbolique que musical. Le geste d'ouverture aux cordes n'est-il pas ouverture sur l'infini du temps? Le statisme de la note grave en pédale, l'indéfini des sons harmoniques, la non-directionnalité de la rythmique ne suggèrent-ils pas l'absence de temps au sens où l'entend Messiaen, l'alpha qui précède et l'oméga qui suit la vie humaine?

En outre, le passé et le futur cohabitent souvent dans un même présent, par exemple lorsqu'on entend simultanément la berceuse et les roulements violents. Mais la vision la plus éloquente musicalement m'apparaît être celle de la danse finale. On y retrouve à la fois une joie exubérante, en raison de la simplicité et de l'entrain du rythme, et une allusion directe à la mort par le rythme même du motif, qui est celui des soldats qui ont tué la mère. Musicalement, la fête de la vie se trouve intrinsèquement liée à la mort. Quel sens apporter à cette union des deux pôles censément opposés? Pour répondre à cette question, s'il est une réponse, il faut interroger encore plus à fond le texte et la musique, afin d'en dégager un sens plus subtil. La théorie de l'épiphanie de Taylor répondra à ces dernières interrogations.

## Une épiphanie

Dans *Les sources du moi*, Taylor (1998) démontre comment la morale moderne est le fruit de l'évolution des valeurs et des modes de représentation au sein de la société occidentale. Pour dresser ce vaste panorama, il remonte aux origines de la pensée morale, en partant du Moyen Âge, et retrace l'itinéraire des penseurs qui ont marqué l'humanité jusqu'à nos jours. Pour étayer sa démarche, il considère les œuvres artistiques comme l'expression des valeurs de l'artiste et de la société qui les ont produites, et ce, aussi bien en littérature qu'en peinture ou en musique. Toute forme d'art peut donc être épiphanique. Taylor va même plus loin en affirmant que certaines réalités ne se manifestent que par l'art. « Il y a là une conception non seulement de l'art, mais aussi du rôle qu'il joue dans la

vie et du rapport qu'il entretient avec la morale. En fait, il s'agit d'une exaltation de l'art, car il devient le lieu capital de ce que j'ai appelé les sources morales » (Taylor, 1998, p. 533).

Pour être épiphanique, une œuvre d'art doit répondre à trois critères : « elle 1) montre qu'une réalité est 2) l'expression de quelque chose qui 3) constitue sans ambiguïté une source morale bonne » (Taylor, 1998, p. 598). L'épiphanie prend une forme différente selon les époques. Pour la modernité, elle constitue une réponse de l'artiste à une société trop « instrumentalisée » et froidement technique<sup>3</sup>. Elle permet une désaliénation d'un monde mécaniste par la réhabilitation de l'expérience comme source directe de connaissance. On sait qu'au cours du xx<sup>e</sup> siècle, plusieurs musiciens ont adopté une telle position, notamment au sein du groupe Jeune France : « Les conditions de la vie devenant de plus en plus dures, mécaniques et impersonnelles, la musique se doit d'apporter sans répit à ceux qui l'aiment sa violence spirituelle et ses réactions généreuses » (Gut, 1984).

De la musique, Taylor dit qu'elle est l'art épiphanique par excellence, car non discursive ni représentative (Taylor, 1998, p. 528). Toutefois, il présente peu d'exemples musicaux, sinon pour citer l'influence de Schopenhauer sur Wagner et Mahler ou parler du primitivisme chez le premier Stravinsky, dans des exemples où, justement, un texte littéraire, un programme ou une action scénique viennent conditionner le sens que peut prendre la musique. J'en déduis qu'une musique épiphanique ne tire pas son sens uniquement d'elle-même, mais qu'elle est liée au contexte dont elle est issue. Autrement dit, on accède à l'épiphanie par complémentarité de l'intellect et de l'expérience.

En diffusant publiquement le programme littéraire de son œuvre, Michel Longtin désire amener l'auditeur à une expérience qui dépasse le strict cadre conceptuel ou sensuel. Dans la lettre de Conrad, la musique et le texte deviennent la manifestation singulière de valeurs profondément humaines qui s'opposent à la futilité de la vie ordinaire.

« Je vais mourir et j'ai tant souffert que je ne m'en plains pas. » Loin d'être tragique pour Conrad Schleker, la mort est pleinement assumée, accueillie comme la libération d'une souffrance qui a trop duré. En dépit de tout, l'espoir demeure une valeur fondamentale de la vie. Bien plus, Conrad fait de ses souffrances un élément rédempteur qui lui permet d'aider son ami qui reste en vie : « j'emporte

<sup>3</sup> « Par exemple, l'importance extraordinaire que prend dans notre civilisation la raison instrumentale — technologie, gestion, recherche de l'efficacité — veut dire que beaucoup de problèmes sont conçus nécessairement comme des problèmes techniques, avec des solutions trouvées par des experts ou par des systèmes dont on va garantir qu'ils vont donner les meilleurs rendements, comme le marché. Et on ne semble plus trouver le moyen d'en sortir. Et cela crée le cynisme et le sentiment d'impuissance. Tel est le défi contemporain : comment réimprimer des buts humains sur ces mécanismes qui gèrent notre vie » (Taylor, 2000, p. 214).



avec moi ton surcroît d'ombre! Vis, mon frère! Sois heureux! ». Lorsque Michel Longtin fait sienne l'expression de cette conviction, il en intensifie le sens par la musique, qui permet à l'auditeur d'expérimenter la notion de temporalité de manière plus intense que le texte seul ne pourrait le faire. À la fin des explications sur les procédés narratifs, j'ai évoqué comment le début et la fin de l'œuvre permettaient à l'auditeur de pressentir, d'*expérimenter* en quelque sorte ce que pouvait représenter l'éternité, et comment la non-linéarité du temps pouvait être manifestée par la simultanéité d'éléments sonores associés narrativement à des temps différents.

J'é mets ici une hypothèse plus audacieuse : on sait que, traditionnellement, l'artiste est celui qui conteste un ordre établi au nom d'une vision plus élevée de la réalité. Or, il est habituel qu'un artiste devienne lui-même contestataire vis-à-vis des autres artistes, afin de rétablir un art selon lui plus authentique. L'art évolue en réaction à lui-même, en plus de le faire en réaction à une société. Peut-on alors penser que la position marginale de Michel Longtin relève de cette forme de contestation? Certains éléments le laissent croire.

Consciemment ou non, en adhérant à une forme d'art épiphannique, Michel Longtin oppose une fin de non-recevoir à la pensée formaliste<sup>4</sup>. Pour Hanslick, c'est la forme et non le contenu évocateur qui doit mener l'auditeur à la contemplation du beau, car le son n'existe que pour lui-même (Hanslick, 1986, p. 112). C'est une prise de distance objective par rapport aux sentiments qui permet la véritable expérience artistique. Cela suppose que le sujet soit désengagé par rapport à l'objet. Dans le cas de l'épiphanie, par contre, la forme et le sentiment ne sont nullement dissociés. En entendant dès le début un coup violent, suivi de plusieurs formes de résonances du même coup, l'auditeur associe immédiatement le motif musical à une idée particulière. La narration dépasse la description lorsque des associations musicales provoquent des associations d'idées, et devient épiphannique lorsque se traduit musicalement la question du sens de la mort et de la vie. L'épiphanie n'est pas une représentation, mais une manifestation.

Par ailleurs, il faut distinguer l'épiphanie de la sémantique musicale. La traduction musicale des valeurs exprimées n'est pas mesurable scientifiquement. Certes, une étude menée selon une théorie des perceptions, par exemple celle d'Imberty (Imberty, 1979), pourrait permettre de déterminer si les associations extra-musicales sont les mêmes selon

que l'on ait lu le texte ou non. Des liens entre le contenu du texte et une grammaire musicale générative pourraient être ainsi établis. Mais cela ne démontrerait pas objectivement que l'œuvre est ou n'est pas intrinsèquement épiphannique.

Le processus d'épiphanie défini par Taylor est justement celui par lequel l'artiste s'insère *subjectivement* dans le monde. Cette subjectivité n'est plus celle de l'artiste en tant que personne, comme chez les romantiques, mais une expérience « qui peut nous emporter au-delà du moi tel qu'on l'entend généralement, vers une fragmentation de l'expérience qui remet en cause nos notions ordinaires de l'identité [...] ou, plus loin encore, jusqu'à un nouveau type d'unité, à une nouvelle manière d'habiter le temps... » (Taylor, 1998, p. 577).

D'une part, vouloir considérer un produit musical indépendamment du contexte dont il est issu s'inscrit précisément dans l'attitude du sujet désengagé que l'artiste épiphannique conteste. L'art rétablit un contact vivant avec la réalité en nous faisant échapper aux rapports mécaniques auxquels la pensée scientifique tente de le réduire. D'autre part, l'épiphanie a pour but de ramener au jour l'essence oubliée d'une idée en nous ouvrant à une signification occultée par notre culture moderne. Elle se rattache donc à la vision philosophique de Heidegger ou de Wittgenstein.

Le lien intrinsèque entre les valeurs humaines et la musique dans *Lettre posthume de Conrad* confère à l'œuvre une portée beaucoup plus prégnante que celle d'un simple poème symphonique. La diffusion du texte programmatique lors de ses exécutions vise incontestablement l'expression d'une vision profonde de l'existence humaine. Une fête de la vie associée à la fatalité de la mort dans un même thème musical, une conception du temps non linéaire du point de vue formel et une simultanéité du tragique et du paisible sont autant de manifestations d'une vision cyclique de l'existence. En réalisant une épiphanie musicale et poétique, *Lettre posthume de Conrad* permet à celui qui l'écoute de faire l'expérience concrète de cette vision cyclique. Les liens narratifs qui s'établissent entre le texte et la musique ne sont pas le but ultime, mais un moyen de parvenir à l'essence ontologique de l'œuvre.

La recherche de liens entre l'art et la vie, très en vogue à l'époque romantique, serait-elle de retour dans la musique contemporaine, après une période de création plus formaliste? Plusieurs indices le laissent penser : la popularité de l'opéra, l'intérêt pour les

<sup>4</sup> La pensée formaliste va tellement de soi actuellement qu'un ouvrage comme l'*Encyclopédie de la musique au Canada* définit essentiellement la démarche artistique de Michel Longtin par des procédés d'écriture : « Le besoin d'exprimer ses sentiments les plus intimes l'a amené à s'éloigner de l'école sérielle stricte des années 1950 pour développer un langage musical qui favorise l'utilisation des composantes inhérentes aux systèmes modal et tonal, mais traitées avec des techniques propres à la musique contemporaine » (Potvin et Kallmann, 1993, t. 2, p. 1954).

aspects sociologiques de la musicologie, le succès d'un événement public comme la *Symphonie du millénaire*. En ce qui concerne plus particulièrement la musique à programme, la portée autotélique de l'expression artistique moderne transforme radicalement la signification du rapport entre l'art et la vie. « Une œuvre manifeste quelque chose, elle porte une signification et, pourtant, elle est une chose en quelque façon inséparable de son incarnation — ou, du moins, ce caractère inséparable est la condition à laquelle l'art aspire » (Taylor, 1998, p. 527-528). Typique de cette conception moderne de l'art, la prise de position de Michel Longtin s'inscrit donc dans ce courant où la musique, dans sa forme, voire dans son lien avec un texte, n'est pas la finalité, mais bien un mode d'expression privilégié qui manifeste l'intangible de la réalité humaine. ◀

## RÉFÉRENCES

FERRY, Luc (2001). *Le sens du Beau : aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Le Livre de poche.

GUT, Serge (1984). *Le Groupe Jeune France*, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Musique — Musicologie ».

HANSLICK, Édouard (1986). *Du beau dans la musique* [1854], Paris, Christian Bourgois éditeur.

IMBERTY, Michel (1979). *Sémantique psychologique de la musique : entendre la musique*, Paris, Dunod.

POTVIN, Gilles et Helmut KALLMANN (dir.) (1993). *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2<sup>e</sup> éd., Montréal, Fides.

REY, Alain (dir.) (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

TAYLOR, Charles (1998). *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal. Traduit de l'anglais par Charlotte Melançon.

\_\_\_\_\_ (2000). « Individu et modernité », Jean-François DORTIER (dir.), *Philosophies de notre temps*, Auxerre, éd. Sciences humaines.

## Résumé

### **Lettre posthume de Conrad de Michel Longtin : Aspects formels, narratifs et épiphaniques**

Sylvain Caron (Université de Montréal)

La plus récente composition de Michel Longtin, *Lettre posthume de Conrad* (2000), constitue une véritable symphonie à programme. Au départ, le contenu strictement musical s'articule avec une cohérence qui lui permet d'exister indépendamment du texte, grâce notamment à la récurrence et la transformation de motifs. Bien entendu, la valeur narrative de la musique par rapport au texte est un élément souhaité par le compositeur, puisque la lettre à la base de l'œuvre a été inscrite dans le programme de concert. Toutefois, le sens véritable de l'œuvre ne peut être atteint que par une compréhension approfondie du texte et de la musique. Par essence, l'œuvre est de nature épiphanique puisqu'elle vise la manifestation de valeurs transcendantes.

## Abstract

### **Lettre posthume de Conrad by Michel Longtin: Formal, Narrative, and Epiphanous Features**

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Michel Longtin's most recent work, *Lettre posthume de Conrad* (2000) is no less than a true Symphonic Poem. From the outset, however, the strictly musical content of the piece is articulated in such a way that it is able to exist independently from the text, owing especially to the recurrence and transformation of motives (continuous variation). To be sure, the narrative value of the music in relation to the text is an ardently wished-for element on the composer's part, since the letter that served as its basis is printed with the concert programme. The work's true significance, nonetheless, cannot be attained without a profound understanding of both text and music. It follows that, in essence, the composition is of an epiphanous nature because it aims to render transcendental values manifest.

## Biographie

### **Sylvain Caron**

Université de Montréal

Sylvain Caron est professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Il est membre de l'équipe Musique en France de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Ses recherches portent principalement sur les rapports entre analyse musicale, interprétation et expression. Il a codirigé les livres *Musique et modernité en France* (Montréal, PUM, 2006), et *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres* (Lyon, Symétrie, 2009). Il a publié récemment deux articles : « Analyser l'interprétation : Une étude comparative des variations de tempo dans le premier prélude de *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin », et « Analyser l'expression musicale : Le cas des "Hiboux" de Baudelaire/Vierne/Delunsch ».

***Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006)***  
(numéro spécial pour le 40<sup>e</sup> anniversaire de l'ARMuQ/SQRM)

**AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO**

Éditorial. ....	9
Jean Boivin	
« Vie musicale et contexte culturel de Sherbrooke » .....	13
Antoine Sirois	
(parution originale dans le vol. 1, n <sup>os</sup> 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 13-18)	
« La formation musicale de Serge Garant à Sherbrooke (1941-1951) » .....	21
Marie-Thérèse Lefebvre	
(parution originale dans le vol. 1, n <sup>os</sup> 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 19-24)	
« Serge Garant à Paris : Parcours d'un crucial apprentissage » .....	29
Jean Boivin	
(parution originale dans le vol. 1, n <sup>os</sup> 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 29-40)	
« Serge Garant, directeur de la SMCQ » .....	43
Sophie Galaise	
(parution originale dans le vol. 1, n <sup>os</sup> 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 41-54)	
« Le chantre et la société paroissiale du Québec au XIX <sup>e</sup> siècle: La musique du lutrin et son temps » .....	59
Jean-Pierre Pinson	
(parution originale dans le vol. 2, n <sup>o</sup> 1, « Musiques et sociétés », juin 1998, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 29-39)	
« La musique au fil de la presse québécoise dans les belles années du régime anglais » .....	71
Lucien Poirier	
(parution originale dans le vol. 2, n <sup>o</sup> 2, « Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier », nov. 1998 – Simon Couture, rédacteur invité, p. 17-27)	
« Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967 » .....	83
Jean Boivin et Patrick Hébert	
(parution originale dans le vol. 5, n <sup>os</sup> 1-2, « Rumeurs urbaines », déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef; Sylvie Genest, organisatrice du colloque « Musique dans la rue », p. 75-90)	

«La musique dans les rues de la Nouvelle-France» .....	101
Élisabeth Gallat-Morin	
(parution originale dans le vol. 5, n <sup>os</sup> 1-2, «Rumeurs urbaines», déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 45-51)	
«Pour une véritable histoire de la vie musicale du parc Sohmer de Montréal (1889-1919)» .....	109
Mireille Barrière	
(parution originale dans le vol. 5, n <sup>os</sup> 1-2, «Rumeurs urbaines», déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 53-60)	
« <i>Lettre posthume de Conrad</i> de Michel Longtin: Aspects formels, narratifs et épiphaniques» .....	119
Sylvain Caron	
(parution originale dans le vol. 6, n <sup>os</sup> 1-2, «Écrire sur la création musicale québécoise», sept. 2002, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef; Michel Gonneville, rédacteur invité, p. 43-51)	
«Un manuscrit musical Québécois du XIX <sup>e</sup> siècle: <i>Annales Musicales du Petit-Cap</i> » .....	129
John Beckwith	
(parution originale dans le vol. 7, n <sup>os</sup> 1-2, «Un œil sur le passé, une oreille sur le présent», hommage à Gilles Tremblay, déc. 2003, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 9-22)	
«Le Montreal Orchestra et la création de la Société des Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941)» .....	145
Guylaine Flamand	
(parution originale dans le vol. 7, n <sup>os</sup> 1-2, «Un œil sur le passé, une oreille sur le présent» (hommage à Gilles Tremblay, déc. 2003, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 23-31)	
Caron, Sylvain: «Le chant liturgique au Québec après Vatican II» .....	155
Sylvain Caron	
(parution originale dans le vol. 8, n <sup>o</sup> 1, «Patrimoine et modernité», sept. 2004, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 47-54)	
«Patrimoine et modernité dans <i>La Patrie</i> des années vingt» .....	165
Hélène Paul	
(parution originale dans le vol. 8, n <sup>o</sup> 1, «Patrimoine et modernité», sept. 2004, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 55-60)	
«Mouvance et évolution du champ de la recherche en éducation musicale au Québec» .....	173
Claude Dauphin	
(parution originale dans le vol. 8, n <sup>o</sup> 2, «Réminiscences», juin 2006, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 21-34)	
«La SQRM 1980-2005: Une première approche historique» .....	189
Louise Bail	
(parution originale dans le vol. 8, n <sup>o</sup> 2, «Réminiscences», juin 2006, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 69-92)	