

**Analyse spectromorphologique de *La plénitude du vide* de Jean-François Laporte**  
**A Spectromorphological Analysis of Jean-François Laporte's *La plénitude du vide***

Cléo Palacio-Quintin

Volume 23, Number 1, 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1017211ar>  
DOI: <https://doi.org/10.7202/1017211ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

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

[Explore this journal](#)

Cite this article

Palacio-Quintin, C. (2013). Analyse spectromorphologique de *La plénitude du vide* de Jean-François Laporte. *Circuit*, 23(1), 45–66.  
<https://doi.org/10.7202/1017211ar>

Article abstract

Jean-François Laporte is an inventive composer for whom sound is a material to be discovered and explored. He is particularly interested in how the timbre of a sound evolves through space and time, and his research and experimentation with sonic matter spurred him to invent new instruments. *La plénitude du vide* (2005), commissioned by the saxophone quartet Quasar, is scored for saxophones, siren organ, sax-trunks, flying saxophones, totem-tu-yos, sub-totems, and “totem-pompier”. The work is approximately 60 minutes long and presents sonic textures that evolve very slowly, eliciting a contemplative state in the listener. In this article, the author uses an analytical method called spectromorphology, borrowed from electroacoustic music. Developed by Denis Smalley, it serves to define textural shifts in the work and its occupation of the sonic spectrum. The analysis is based on the composer's manuscript and graphic score, a recording of the work's premiere, and a sonogram.

# Analyse spectromorphologique de *La plénitude du vide* de Jean-François Laporte

Cléo Palacio-Quintin

## ***La plénitude du vide* : l'œuvre et ses acteurs**

L'œuvre *La plénitude du vide* de Jean-François Laporte a été créée dans le cadre du Festival international Montréal/Nouvelles Musiques (MNM), le 28 février 2005, à l'église Saint-Jean-Baptiste<sup>1</sup>. Commandée par le quatuor de saxophones Quasar, six interprètes ont participé à sa création, soit Marie-Chantal Leclair, Mathieu Leclair, André Leroux et Jean-Marc Bouchard de Quasar, ainsi que Jean-François Laporte et Martin Ouellet de Totem contemporain<sup>2</sup>. Très représentative du travail de Jean-François Laporte et de ses nombreuses collaborations avec Quasar, l'œuvre d'environ 60 minutes est composée pour saxophones, orgue à sirènes, trompes-sax, saxophones volants, totem-tu-yos, sub-totems et totems-pompier<sup>3</sup>. La création a été enregistrée par Espace Musique (Radio-Canada) et cette œuvre a ensuite remporté le prix Opus de la Création de l'année, remis par le Conseil québécois de la musique (CQM).

Jean-François Laporte est un compositeur inventif pour qui le son est une matière à découvrir et à explorer. Pendant ses études en composition électroacoustique à l'Université de Montréal, il fonde Totem contemporain (1995), groupe dédié à l'exploration sonore, qui devient ensuite une organisation de création/production pour encadrer ses projets. Il est rapidement apprécié, non seulement comme compositeur, mais aussi comme inventeur d'instruments<sup>4</sup>. Aujourd'hui reconnu sur la scène internationale pour l'originalité de sa démarche qui inclut autant des œuvres pour instruments traditionnels qu'inventés ou détournés, ses expérimentations sur la matière sonore l'amènent à

1. L'œuvre a aussi été présentée en avant-première le 21 février 2005, à l'église Saint-François-de-Sales à Gatineau.

2. Cette commande a été possible grâce au programme de collecte de fonds « Parrainer des minutes de musique » mis en place par Quasar. Des parrains et marraines ont ainsi financé la composition de chaque minute de l'œuvre.

3. Les instruments inventés seront décrits en détail plus loin.

4. Pour la saison artistique 2001-2002, le CQM lui remettait trois prix Opus, soit ceux de la Découverte de l'année, du Compositeur de l'année et de la Création de l'année pour *Tribal*, œuvre pour orchestre d'instruments inventés. En 2007-2008, on lui remettait le prix Opus de la Reconnaissance à un facteur d'instruments.

5. Plusieurs extraits des œuvres de Jean-François Laporte mentionnées dans cet article peuvent être écoutés sur le site web de Quasar : <[www.quasar4.com/html/musique.htm](http://www.quasar4.com/html/musique.htm)> (consulté le 25 février 2013).

6. Note tirée du livret du disque de Quasar, *Miroir des vents* (2009).

collaborer avec de nombreux artistes (musiciens et danseurs) et à créer des installations sonores. Au fil des ans, ses œuvres ont été présentées dans plusieurs pays d'Amérique, d'Europe et d'Asie.

Les musiciens du quatuor de saxophones Quasar sont des collaborateurs privilégiés de Jean-François Laporte depuis le début de sa carrière et ont participé activement à l'élaboration de plusieurs de ses œuvres<sup>5</sup>. Déjà en 2001, ils participaient à la création de l'œuvre *Le chant de l'inaudible* pour quatuor de saxophones, en effectuant avec Jean-François Laporte une démarche de recherche et d'expérimentation sur la matière sonore et en particulier sur les sons multiphoniques. Cette pièce démontre clairement l'intérêt du compositeur pour les textures timbrales subtiles qui se déploient lentement dans le temps, tel que l'exprime la note du livret du disque de Quasar où se retrouve *Le chant de l'inaudible* :

Née des suites d'une recherche sur les sons multiples, cette pièce ouvragée de phénomènes acoustiques (frottements, scintillements harmoniques, battements, souffles, etc.) explore le timbre dans un mouvement lent et continu. Cette musique de couleurs a pour motif l'évolution d'un flux très doux de souffles qui s'enroulent et se déroulent ensemble. Pur déploiement d'une nappe de sons tenus, l'œuvre présente l'écoulement progressif de la superposition, puis une évaporation silencieuse<sup>6</sup>.

Les musiciens de Quasar ont participé à la création de *Tribal* (2002) pour orchestre d'instruments inventés. Tout comme *La plénitude du vide*, cette pièce d'envergure a été composée spécialement pour l'église Saint-Jean-Baptiste et faisait usage des multiples possibilités de spatialisation des musiciens et des instruments que permet un tel lieu. L'intérêt de Jean-François Laporte pour la spatialisation se retrouvait également dans *Procession* (2002), pour quatre tuyaux d'orgue roman, commandée par l'abbaye de Royaumont. Comme le titre de l'œuvre l'indique, les musiciens de Quasar jouent alors avec des tuyaux de l'orgue du XI<sup>e</sup> siècle, en se déplaçant dans l'espace de concert de l'abbaye.

Jean-Marc Bouchard collabore de près avec le compositeur à la création de deux pièces pour saxophone baryton : *L'expérience du blanc* (2005), pour saxophone baryton solo, et *L'expérience* (2007), pour saxophone baryton et traitement numérique. La première est en continuité directe avec *La plénitude du vide*, dans laquelle on retrouve deux saxophones barytons, et la deuxième pousse la recherche sonore encore plus loin par l'ajout de composantes électroniques. Marie-Chantal Leclair se spécialise aussi à jouer plusieurs des instruments inventés de Jean-François Laporte, dont l'orgue à sirènes, et, tout comme Jean-Marc Bouchard, participe fréquemment aux concerts de Totem contemporain à titre d'interprète sur différents instruments. *La plénitude du*

*vide* donnera d'ailleurs lieu à l'invention des trompes-sax, spécialement pour les interprètes de Quasar. Ces instruments serviront plus tard à la création d'*Incantation* (2011) pour quatuor de trompes-sax.

Ces collaborations entre les musiciens de Quasar et Jean-François Laporte soulignent leur intérêt commun pour l'expérimentation sonore et leur ont permis de réellement repousser les limites des techniques de jeu du saxophone et également d'inventer des techniques de jeu sur de nouveaux instruments. Ce travail de recherche sonore se fait de façon expérimentale, dans une démarche d'écoute active. Les œuvres sont créées en atelier et se construisent peu à peu au fil des expérimentations et improvisations. Laporte compose donc à partir de la matière sonore elle-même.

Quoiqu'essentiellement acoustique, la musique de Laporte est donc très proche de la musique électroacoustique à la fois dans sa facture et dans son esprit. Le compositeur travaille particulièrement sur l'évolution timbrale des sons dans la durée. Les sons se développent de manière organique dans le temps et l'espace. Dans *La plénitude du vide* en particulier, les textures sonores évoluent très lentement et permettent ainsi à l'auditeur de se retrouver dans un état d'écoute contemplative.

La démarche artistique de Jean-François Laporte évolue dans l'esprit de l'écoute réduite – telle que conçue par Pierre Schaeffer et utilisée par les créateurs de musique électroacoustique<sup>7</sup> – et particulièrement dans la perspective du *Deep Listening*, élaboré par Pauline Oliveros<sup>8</sup>. Il utilise ces approches lors de la création, en travaillant directement sur la matière sonore, puis invite l'auditeur à une écoute immersive ou approfondie<sup>9</sup>. Il l'invite aussi à se plonger dans un univers de perception auditive raffinée où l'on écoute le son pour lui-même, « indépendamment de toute référence à des sources ou causes possibles<sup>10</sup> », en particulier avec l'usage de ses instruments inventés pour lesquels nous n'avons aucune référence. Un musicien expérimenté et attentif peut parfois reconnaître la cause acoustique de la production du son mais se retrouve tout de même la plupart du temps dans un univers sonore inouï. Les sonorités demeurent cependant toujours incarnées puisque acoustiques et provenant de gestes instrumentaux tangibles, effectués par les musiciens ou par des systèmes mécanisés, sur ses instruments inventés.

### Une instrumentation singulière

L'analyse qui suit a été élaborée par l'écoute, avant que le compositeur transmette des informations plus précises sur ses instruments inventés. Nous avons choisi de présenter ici une description des instruments avant l'analyse afin de pouvoir ensuite relier les textures sonores à leurs sources instrumentales. Les

7. L'écoute réduite a été définie par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* (1966) aux chapitres xv et xx. Pour plus de détails, consultez Chion (1983).

8. Oliveros, 2005.

9. Le terme est dérivé du concept de *Deep Listening*.

10. Smalley, 1999, p. 193.

11. Les informations sur les instruments ainsi que de multiples clarifications intégrées dans ce texte ont été transmises par Jean-François Laporte lors de conversations vidéo-conférences qui se sont déroulées les 15 et 19 janvier 2013, à Montréal.

descriptions des instruments et de leur fonctionnement acoustique pourront ainsi aider le lecteur à mieux imaginer les spectromorphologies décrites plus loin<sup>11</sup>.

Les musiciens de *Quasar* n'utilisent pas les quatre saxophones habituels du quatuor dans cette œuvre. Ils jouent des sons multiphoniques avec deux saxophones altos et deux saxophones barytons au début de la pièce. Plus tard, les deux barytons vont jouer uniquement de longues notes tenues sur la fondamentale de l'instrument (*la grave*, correspondant au *do grave* du violoncelle : *do<sub>2</sub>*) et des harmoniques de cette fondamentale, sans jamais changer de doigté. L'ordre d'apparition de tous les instruments utilisés dans l'œuvre est le suivant : 1) sub-totems, 2) saxophones, 3) totems-pompier, 4) sax-volants, 5) totems-tu-yos, 6) trompes-sax, 7) orgue à sirènes. Voici une brève description de la facture des instruments inventés regroupés en famille, des sons qu'ils produisent et de leur mode de jeu :

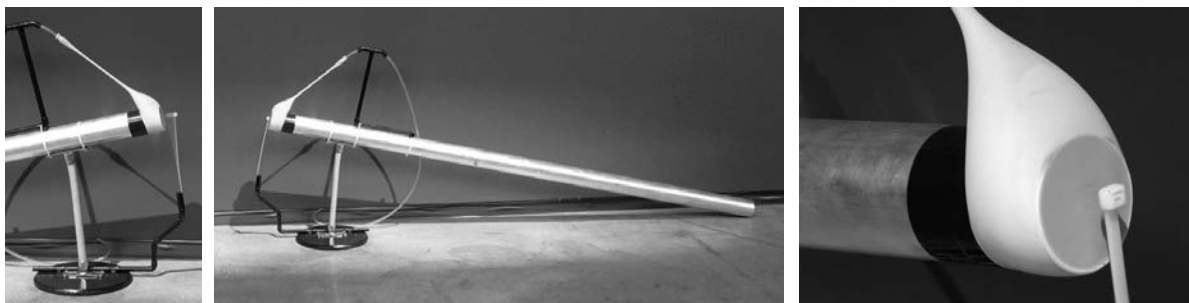
#### a) Sub-totems, totems-pompier et totems-tu-yos :

Ces instruments qualifiés de « totems » sont tous des dérivés de la grande famille des tu-yos. Il s'agit de tuyaux cylindriques, de plastique ou de métal, dont une des extrémités est recouverte par une membrane fabriquée avec un ballon de caoutchouc. La mise en vibration de cet instrument est assurée par la membrane qui s'active lorsque de l'air est insufflé par l'embouchure du ballon. Le tuyau sert de cage de résonance et la taille de celui-ci définit la hauteur fondamentale produite.

Le son caractéristique de cet instrument peut s'apparenter à celui du didgeridoo australien dans le registre grave, mais il en diffère énormément sur le plan du contrôle de l'évolution des différents timbres. La membrane de caoutchouc peut être étirée à l'extérieur de la circonférence du tuyau, perpendiculairement à l'axe de ce dernier, et ces manipulations permettent de faire grandement varier le timbre et la hauteur du son. Les premiers modèles fabriqués étaient joués directement par des instrumentistes qui pouvaient se déplacer en jouant – dans *Tribal*, entre autres – et devaient souffler eux-mêmes dans ces tuyaux. De nombreux modèles différents ont été fabriqués depuis, souvent pour des installations sonores, et sont maintenant mis en résonance par un système d'air comprimé mécanisé qui stimule la membrane posée sur l'un des embouts du tuyau. Cela permet ainsi de jouer des sons soutenus et de multiplier les interventions puisqu'un seul musicien peut contrôler le système d'air comprimé relié à plusieurs tu-yos, à l'aide de robinets. Un battement percussif peut aussi être ajouté sur la membrane par un petit marteau en matière plastique – fabriqué avec une attache à tête d'équerre, ou autobloquante<sup>12</sup> –, également contrôlé par ce système mécanisé (voir figure 1).

12. Ces attaches de plastique sont bien connues sous leur appellation anglaise *tie wrap* et la marque de commerce Ty-Rap®.

**FIGURE 1** Exemples de tu-yos (sub-totems), exposition *Psûkho en concert*, Fonderie Darling, Montréal, 25 septembre-8 octobre 2008 (©Jean-François Laporte).



Dans *La plénitude du vide*, deux **sub-totems** sont utilisés et jouent le rôle de « contrebasses » de la famille tu-yo. Construits avec des tuyaux longs et volumineux, ils produisent donc des sons graves (fondamentale  $do_1$ ) et sont disposés au centre de l'église. Une douzaine de **totem-pompiers** sont éparpillés autour du public dans l'église. Ils produisent tous la même fondamentale ( $do_2$ ) et un mécanisme particulier permet de les faire « chanter » comme des sirènes, toujours semblables. Le **totem-tu-yo** utilisé est fait de tuyaux disposés à la verticale et occupe le centre de l'église. Les membranes de caoutchouc se trouvant au-dessus des tuyaux peuvent être manipulées : en étirant la membrane, l'interprète peut créer divers effets sonores (voir la figure 2, photo de gauche).

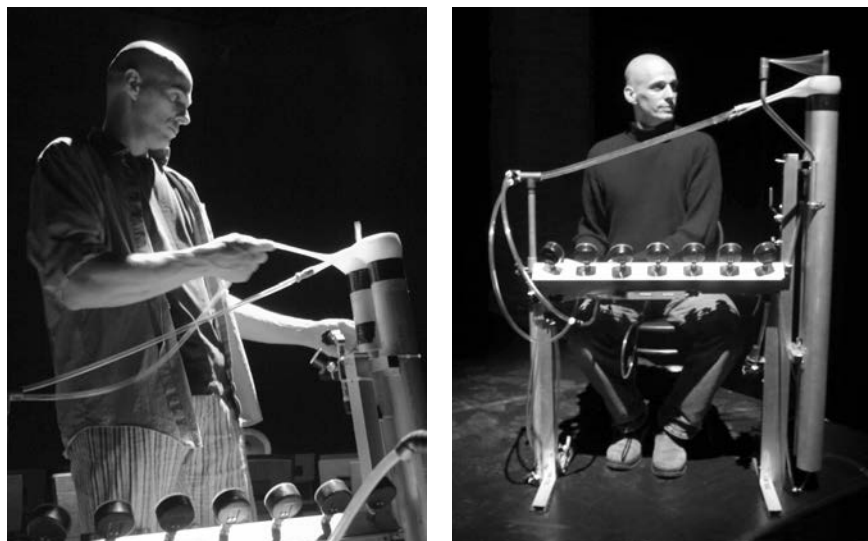
Le prototype présenté sur ces photos n'est pas celui utilisé dans *La plénitude du vide* où le système de contrôle des tu-yos et les tuyaux verticaux sont séparés sur des structures indépendantes. Sur la photo de gauche, le mode de jeu d'étirement de la membrane pour modifier le son est clairement visible. À droite, le musicien est assis derrière la rangée de robinets permettant de réguler le système d'air comprimé qui contrôle les multiples tu-yos. Les objets ronds que l'on perçoit à l'avant sont des manomètres, des appareils à cadran avec une aiguille qui indique la mesure de la pression de l'air.

#### b) Sax-volants :

Les sax-volants, inventés lors de la création de *Tribal*, sont fabriqués à partir d'une embouchure de saxophone reliée à un long tuyau de plastique flexible, terminé par un petit entonnoir, que les musiciens font tourner au-dessus de leur tête en jouant, tel un rhombe<sup>13</sup>. Le son est ainsi spatialisé dans un mouvement de rotation, ce qui en modifie grandement la perception. La longueur du tuyau détermine une fondamentale, mais l'embouchure à anche permet de jouer de nombreuses variations d'harmoniques.

13. Jean-François Laporte a fabriqué plusieurs variations de sirènes-volantes selon le même principe, en utilisant des embouchures de cuivres (trompette, trombone) ou des anches doubles (hautbois, basson). Les prototypes sont terminés par une variété d'embouts (entonnoirs, pavillon de trompette) et les différents matériaux créent des identités timbrales distinctes.

**FIGURE 2** Jean-François Laporte et ses tu-yos. À gauche, Festival des musiques de création, Jonquière, 2007 (©Julien Roy). À droite, Groupe de Musique Électroacoustique d'Albi (GMEA), France, 2003 (©Martin Ouellet).



14. Pour *Incantation*, de nouveaux trompes-sax ont été fabriqués avec des tuyaux de plastique.

15. Pour en savoir plus sur les *Symphonies portuaires*, voir Champagne, 2007, p. 65-74. Un extrait de la partition de Jean-François Laporte est présenté à la page 67.

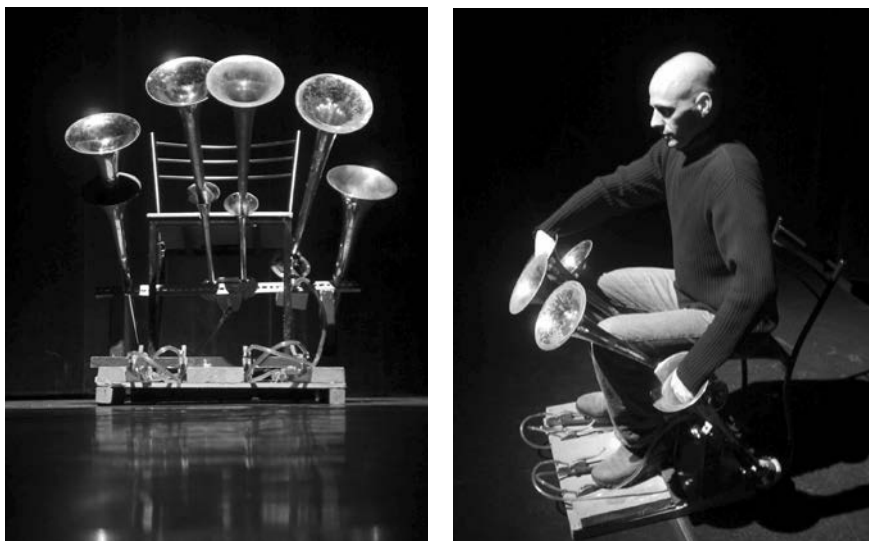
#### c) Trompes-sax :

Inventés expressément pour *La plénitude du vide*, les trompes-sax font également usage d'une embouchure de saxophone, cette fois jumelée à un tuyau cylindrique rigide terminé par un pavillon de trombone qui donne un aspect cuivré au timbre. Six trompes-sax sont utilisés dans la pièce et tous sont fabriqués avec un tuyau de métal<sup>14</sup> de la même taille, afin que la hauteur fondamentale corresponde à la note la plus grave du saxophone baryton.

#### d) Orgue à sirènes :

C'est à la suite de la composition de sa symphonie portuaire *Les Sirènes volantes*<sup>15</sup>, en 1998, que Jean-François Laporte, inspiré par l'usage des sirènes de bateaux, a fabriqué son orgue à sirènes (voir figure 3). L'instrument consiste en cinq sirènes de camions lourds installées sur un cadre derrière lequel un musicien peut s'asseoir. Un système d'air comprimé permet de « jouer » les sirènes en contrôlant la dynamique des sons, souvent extrêmement forte, avec des pédales. Le son des sirènes peut être modifié en jouant avec ses mains dans les cloches – une technique de jeu inspirée du cor français – ou en y insérant des bouts de tuyaux de plastique.

**FIGURE 3** Orgue à sirènes, GMEA, France, 2003 (à gauche : ©Jean-François Laporte ; à droite : ©Noémie Pascal).



### La partition : représentations graphiques et outils d'analyse

La notation musicale traditionnelle peut difficilement être utilisée avec de tels instruments et ne peut rendre compte des subtilités timbrales que Jean-François Laporte souhaite mettre en évidence dans sa démarche artistique. Le compositeur ne fait donc pas usage de la notation sur portée, mais utilise plutôt des partitions graphiques, soit des outils que l'on associe généralement à la musique électroacoustique ou à l'improvisation. La partition de *La plénitude du vide* est représentative de son travail et porte la même signature que toutes les partitions qu'il dessine à la main (voir figure 4).

Il existe différents types de partitions graphiques en musique électroacoustique. Ces partitions peuvent servir de repère pour l'interprète en musique mixte, de consignation de la démarche technique de réalisation, d'aide-mémoire pour la diffusion en concert ou de transcription à des fins d'analyse. Destinées à des usages distincts, elles peuvent être créées en aval, pendant ou en amont de la composition comme telle, et donneront des résultats très variés visuellement et représentant divers degrés de précision. Cependant, comme le précise Denis Smalley :



16. Smalley, 1995, en ligne.

17. Jean-François Laporte a ensuite confirmé qu'il ne dessine jamais d'esquisses préalablement au travail sur la matière sonore. Ses partitions graphiques sont toujours transcrites après la création sonore de l'œuvre.

18. Voir Donin, 2004, en ligne.

19. L'enregistrement de la création de *La plénitude du vide* utilisé pour cette analyse est celui effectué par Espace Musique (Radio-Canada, 28 février 2005) et réalisé par Laurent Major. Lors du concert, une ambiance sonore était présente pendant que les gens entraient dans l'église, mais cette longue introduction a été coupée au début de l'enregistrement radiophonique utilisé pour cette analyse. L'enregistrement est d'une durée de 1 heure, 6 minutes et 4 secondes. Nous ferons référence à ce minutage pour situer des moments de l'œuvre, mais ces références sont approximatives étant donné le flux généralement continu des textures sonores.

20. La publication fondatrice de Smalley est celle de 1986 par Simon Emmerson dans *The Language of Electroacoustic Music*. Le texte en version française, principalement utilisé ici, publié en 1995 par Louise Poissant dans *Esthétique des arts médiatiques* et ensuite sur le web, est une révision et restructuration complète de ce premier écrit. La version anglaise de celui-ci a été publiée ultérieurement dans *Organised Sound* (1997).

[...] toute transcription de matériel acousmatique [...] comporte généralement de l'information spectromorphologique : on attribue aux événements et aux textures des configurations dont la dimension verticale représente l'espace spectral, alors que le plan horizontal dénote le changement à travers le temps. Ces partitions de transcription donnent généralement, à tout le moins, une idée des grandes lignes structurales, et elles peuvent être auditivement intéressantes dès lors que le transcripteur choisit de représenter certains critères plutôt que d'autres<sup>16</sup>.

La partition de Laporte est un hybride entre les différents types ci-haut mentionnés et le créateur a donc choisi d'y représenter les éléments qu'il jugeait nécessaires à la transmission de son œuvre. D'une durée d'une heure, la pièce est représentée sur une seule grande page comprenant cinq systèmes. Elle contient de nombreuses indications graphiques qui peuvent servir de repère et d'aide-mémoire pour les interprètes. À première vue, nous supposons que le créateur a fait des allers-retours de l'esquisse à l'aide-mémoire, pour finalement consigner cette version finale sur papier – celle-ci a visiblement fait l'objet de découpage et recollage<sup>17</sup>. On peut généralement suivre assez facilement la partition lors de l'écoute, grâce aux esquisses qui représentent la morphologie, le mouvement et l'amplitude des textures sonores.

Notre écoute est en partie dirigée par la partition de Laporte, par le sonagramme, et principalement par notre propre perception auditive. La présentation de l'œuvre qui suit pourrait donc être considérée comme une « écoute signée » par l'auteure<sup>18</sup>. Il ne faut pas oublier également que l'espace de l'écoute modifie le processus esthétique. Comme nous utilisons un enregistrement stéréophonique de l'œuvre, la réalité spatiale de nombreux événements se trouve atténuée par rapport à l'expérience qu'un auditeur a pu avoir dans l'église lors de la performance. L'enregistrement avantage cependant la situation d'écoute réduite car nous ne pouvons associer les instruments inventés aux sonorités entendues alors qu'un auditeur dans la salle pouvait parfois voir les musiciens et les instruments qui causaient le son en les repérant dans l'espace<sup>19</sup>.

### Analyse spectromorphologique

Cette musique étant essentiellement composée de textures sonores qui évoluent très lentement, il est difficile, voire impossible, d'y appliquer des modèles d'analyse fondés sur le découpage en cellules et phrases. Le choix d'une méthode analytique liée à la musique électroacoustique s'est donc imposé, c'est-à-dire celle de la spectromorphologie, telle qu'élaborée par Denis Smalley<sup>20</sup>. Ses concepts et sa terminologie ont été développés « à titre d'outils pour décrire et analyser l'expérience auditive » :



Les deux parties du mot renvoient à l'interaction entre les spectres sonores (*spectro*) et les façons dont ils changent et se configurent à travers le temps (*morphologie*). [...] Une approche spectromorphologique présente les modèles et les processus spectraux et morphologiques, et fournit un cadre permettant de comprendre les relations et les comportements structuraux perçus dans le flux temporel de la musique<sup>21</sup>.

21. Smalley, 1995, en ligne.

Smalley précise plus loin :

Elle a été conçue pour rendre compte de divers types de musique électroacoustique comportant des caractéristiques spectrales plutôt que des notes réelles ; jouant avec des variétés de mouvement et des fluctuations mobiles dans le temps plutôt qu'avec le temps métrique ; s'intéressant à exploiter des sons dont les sources et les causes sont relativement mystérieuses ou ambiguës plutôt que clairement identifiables<sup>22</sup>.

22. *Ibid.*

Cette approche est particulièrement liée à toute musique acousmatique, généralement diffusée par haut-parleurs, mais Smalley considère lui aussi que « même la musique qui fait intervenir des exécutants en direct peut devenir acousmatique si l'auditeur ne parvient pas à relier les sons entendus à l'activité physique observable qui est censée les produire<sup>23</sup> ». Son approche analytique se prête bien à l'analyse de certaines musiques instrumentales contemporaines, comme celles de Xenakis ou Grisey, compositeurs « qui s'intéressent à la complexité spectrale et structurale<sup>24</sup> ».

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

L'œuvre comprend un certain nombre d'événements sonores identifiables à l'audition par leur spectromorphologie et parfois leur source. Après avoir bien identifié chacun de ces événements, nous nous attarderons sur leurs relations comportementales en utilisant la terminologie de Smalley. Deux types de cadres relationnels seront évalués, soit les fonctions structurales dans un paradigme « début-milieu-fin » et, en complément, les comportements des spectromorphologies entre elles. Comme le définit Smalley : « Les relations comportementales évoquent métaphoriquement deux ou plusieurs sons (ou spectromorphologies) “agissant” ensemble, “se comportant” l'un avec l'autre de façons particulières<sup>25</sup> ».

25. Smalley, 1999, p. 206.

Le paradigme « début-milieu-fin » permettra de définir les fonctions structurales à l'aide de la terminologie de Smalley :

À partir des notions de début (comment cela commence), d'entretien (comment cela continue), et d'extinction (comment cela finit), on peut déployer une liste de termes, certains plus techniques, d'autres plus métaphoriques, lesquels permettront d'interpréter les fonctions signifiantes d'un événement ou d'un contexte<sup>26</sup>.

26. Smalley, 1995, en ligne.

Ces fonctions sont évidemment perçues à différents niveaux, selon où se fixe l'attention : sur la forme globale ou sur un seul objet sonore, par exemple. Voici la liste des termes employés par Smalley à cet effet<sup>27</sup> :

27. *Ibid.*

<i>Débuts</i>	<i>Entretiens</i>	<i>Extinctions</i>
départ	passage	arrivée
émergence	transition	disparition
anacrouse	prolongation	fermeture
attaque	maintien	sortie
temps faible (= levée, <i>upbeat</i> )	affirmation	résolution
temps fort (= <i>downbeat</i> )		plan

Pour les relations comportementales, l'on se référera aux tableaux terminologiques de Smalley concernant les « processus de mouvement et de croissance », les « sept mouvements caractéristiques », ainsi que ceux de « mouvements de texture<sup>28</sup> ».

### Forme globale de *La plénitude du vide*

Se déroulant comme un long flux mouvant de textures sonores, la pièce comporte très peu de points de rupture. Il y a cependant quelques moments, presque silencieux, où l'on sent qu'une étape se termine (*extinction*) et immédiatement après, qu'une nouvelle commence (*début*). Ces points de transition permettent de diviser la pièce en cinq grandes parties (voir figures 5 et 6). L'analyse qui suit va donc définir les événements sonores de chacune de ces cinq parties et en décrire les comportements et interactions.

**FIGURE 5** Découpage et minutages de *La plénitude du vide*.

Partie	Minutage début	Minutage fin	Durée en minutes
Introduction	0 :00	7 :20	7 :20
Partie 1	7 :20	21 :04	13 :44
Partie 2	21 :06	33 :41	12 :35
Partie 3	33 :41	57 :06	23 :25
Finale	57 :06	1 :06 :04	8 :58

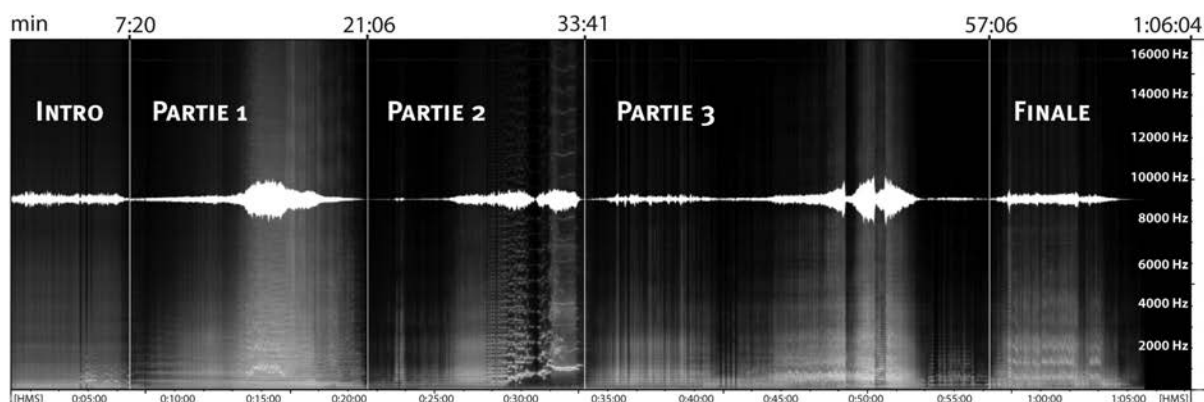
### Introduction de l'œuvre

La pièce démarre avec des rythmes créés par des battements sur une membrane, dans un geste de souffle (*émergence-passage-disparition*)<sup>29</sup>. Cet objet sonore d'une durée d'environ une seconde et demie est répété sans cesse, dans un registre grave et sans variation de hauteur ni de timbre. Comme il évolue peu, l'attention se porte de plus en plus sur ses détails intrinsèques. La hauteur perçue est *so1*, mais le son est relativement bruité vu son aspect percussif. Seules la vitesse des itérations et les pauses entre chacune varient très légèrement. Parfois deux itérations se chevauchent et provoquent ainsi une sensation de mouvement rythmé.

28. Smalley, 1995, en ligne. Les termes tirés des tableaux de Smalley sont indiqués en italique dans le texte.

29. La mention « *intro Battements* » est indiquée au tout début de la partition. Ces « battements » sont en fait les sons qui étaient entendus dans la salle pendant l'entrée du public et se poursuivent jusqu'au début du concert comme tel, où l'enregistrement commence. Ils sont créés par les deux grands sub-totems placés au centre de l'église.

FIGURE 6 Sonagramme, enveloppe d'amplitude et découpage de *La plénitude du vide*.



30. Sur la partition : lettre A, « Quasar multiphoniques flottantes ».

La répétition sans réelle évolution du discours nous amène à concevoir ces gestes dans une texture globale. Les boucles instables rythmiquement et leurs mouvements dans l'espace donnent une sensation de mouvement circulaire. Ce début de type *départ* devient un *entretien* par le maintien du même geste répété. Cette texture sonore, qui se poursuit sans arrêt jusqu'à 4:30, est un mouvement *cyclique/centré* qui donne une impression de *rotation*.

Pendant ce temps, de subtiles apparitions de sons multiphoniques joués par les saxophones prennent peu à peu leur place pour un début en *émergence* (perceptibles vers 2:50)<sup>30</sup>. Ces sonorités sont dans un registre moyen aigu, soit dans un espace spectral vraiment distinct des battements graves. La position de ces sons dans l'espace est éloignée – les saxophonistes se déplacent sur les balcons dans l'église – et cette masse sonore inharmonique aiguë se transforme lentement et crée une sensation de *flottement*.

À 4:30, les battements s'arrêtent subitement pendant quelques secondes. Ils reprennent à 4:36, puis font deux autres courts arrêts et reprises sur un rythme inattendu. L'on sent alors une fonction de *transition* des battements qui donne place à un *entretien* en *affirmation* de la texture créée par les sons multiphoniques de plus en plus présente. La dynamique de celle-ci augmente substantiellement. Nous avons donc un processus de *croissance multidirectionnelle* par l'*agglomération* des sons multiphoniques qui se *concentrent* dans l'espace spectral moyen aigu.

À partir de 5:30, la texture de sons multiphoniques devient moins dense (*dissipation* progressive). Après 7:00, l'on sent un léger ralentissement et un *decrescendo* des battements qui s'arrêtent, tout comme les sons multiphoniques, à 7:20 (*extinction en disparition*). Nous considérons cette disparition

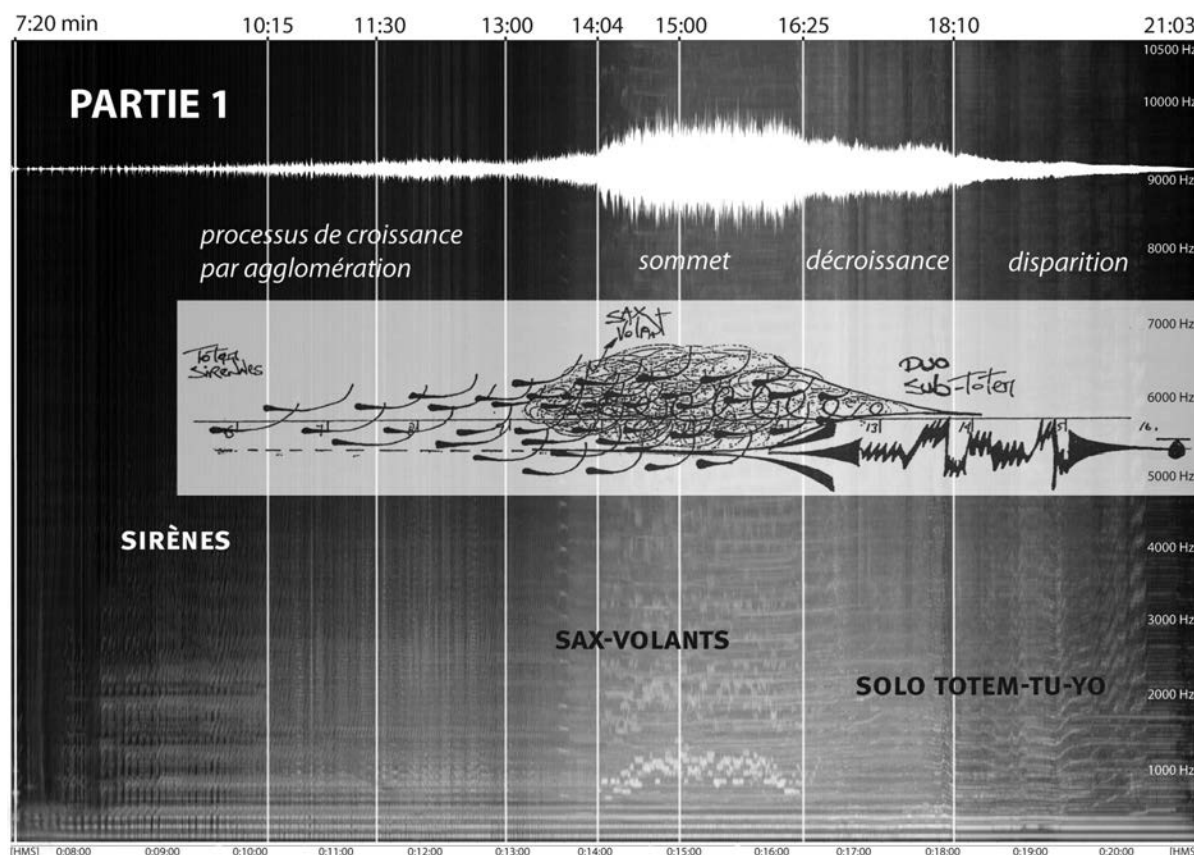
des battements comme étant la fin de l'introduction, car leur absence (après plus de sept minutes où l'on s'était accoutumé à leur mouvement incessant) nous transporte immédiatement ailleurs. Un nouvel événement sonore a débuté très discrètement quelques secondes auparavant. La transition de l'introduction à la première partie se fait donc en fondu enchaîné.

## Partie 1

Cette partie débute avec l'émergence de deux types de sons très distincts, répétés sporadiquement, et qui se déplacent dans l'espace à chaque répétition. Il y a de courtes émissions de sons graves dont la hauteur perçue varie légèrement (toujours autour de  $do_2$ ) pendant que de doux sons de sirènes, dans un registre moyen aigu, effectuent des *glissandi* vers l'aigu. La hauteur principale des sirènes est le  $sol_4$ , mais le geste sonore démarre un peu plus bas et glisse lentement vers le  $sol$  dièse pendant quatre à cinq secondes<sup>31</sup>.

31. Ces deux types de sons sont produits par les douze totem-pompier éparpillés dans l'église; leurs positions distinctes créent donc des réverbérations variables. Le *glissando* est créé par la membrane de ballon qui est tendue au moment où l'air la met en vibration. La tension est ensuite subitement relâchée et l'air est propulsé dans le tuyau qui émet une courte pulsion de sa résonance fondamentale  $do_2$ . La pression d'air envoyée varie de façon aléatoire et crée des changements subtils de hauteur à chaque reprise.

FIGURE 7 Superposition du sonagramme, de l'enveloppe d'amplitude et de la partition avec minutages (Partie 1).



Les deux types de sons, au début très doux et espacés, se multiplient peu à peu en étant répétés de plus en plus souvent. On sent un lent crescendo principalement causé par l'augmentation de la densité des sons, soit un *processus de croissance en mouvement multidirectionnel par agglomération*. Le mouvement global de cette texture pourrait être qualifié de *circonvolution*. La masse sonore, *discontinue* et *itérative*, est considérée comme *périodique*, car malgré sa croissance de densité et de dynamique, il n'y a pas de sensation d'*accélération*, chaque objet sonore demeurant de la même durée.

Vers 10:15 apparaissent des vagues de sons graves soutenus. La fondamentale  $do_2$  est de plus en plus présente puis constamment entendue à partir de 11:30, faisant ainsi s'amalgamer tous les autres sons en une seule grande texture mouvante. Cette texture poursuit sa *croissance* pour ensuite *s'accélérer* en crescendo vers 13:00. Elle devient de plus en plus dense, donnant ainsi l'impression d'entendre un essaim d'insectes volants<sup>32</sup>. Des harmoniques beaucoup plus aiguës s'ajoutent à la texture et deviennent semblables à des cris (14:04). La texture sonore est alors très *turbulente* et *continue*. Le sommet est atteint vers 15:00 lorsque le spectre est densément rempli du grave à l'aigu (*recouvrement de la fondation à la voûte*). La *densité spectrale* est *opaque*.

Passé ce sommet, les sons très aigus descendent peu à peu (en hauteur et dynamique), pour disparaître vers 16:25. Les sons graves continuent cependant à s'intensifier pour créer une masse sonore compacte dans le spectre grave et moyen grave. Bien que la fondamentale soit toujours très présente, une quasi-sensation de bruit blanc nous habite. La texture est encore *turbulente* et *continue*, mais révèle un aspect plus *granulaire*, causé par la densité et la saturation extrême des graves qui camouflent les mouvements dans l'aigu<sup>33</sup>. La fondamentale grave  $do_2$  est toujours tenue en bourdon et va se révéler de plus en plus évidente du fait de la disparition progressive des éléments appartenant aux registres aigu et moyen.

Vers 17:50, seul le bourdon granuleux demeure présent et effectue de légers glissements autour du  $do_2$ . Nous entendons ensuite comme un bruit de sifflement de gaz vers 18:10. La dynamique et l'intensité diminuent progressivement et le bourdon est ensuite modulé (large vibrato inégal et granuleux). Une deuxième voix grave se détache et fait de lents *glissandi*, alors que la fondamentale est toujours soutenue. Les sons résultants font entendre des « accords » et cette deuxième voix glisse de plus en plus vers l'aigu – en s'arrêtant par paliers inégaux –, pour disparaître en decrescendo vers 20:45. Le bourdon grave, qui demeure seul et dont l'intonation est légèrement sous la fondamentale  $do_2$ , disparaît aussi peu à peu et s'éteint vers 21:03 pour la fin de la première partie, où l'*extinction* se fait à nouveau par *disparition*<sup>34</sup>.

32. Sur la partition : lettre B, entrée des sax-volants.

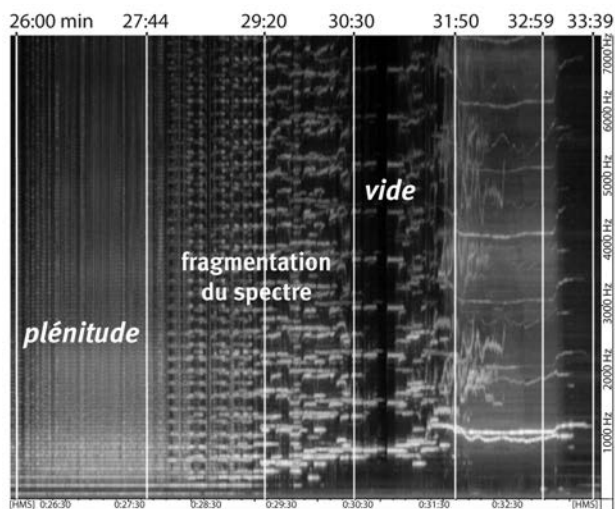
33. Sur la partition : à mi-chemin entre les lettres B et C, ces sons graves soutenus sont représentés par le graphique dense sous la ligne centrale. On débute alors un solo de totems-tuyos même s'il est indiqué « Duo sub-totem » sur la partition.

34. Sur la partition : fin du premier système.

## Partie 2

La seconde partie commence immédiatement après un court silence, dans un *début en émergence* avec la fondamentale *do*<sub>2</sub> tenue, jouée par un trompe-sax qui apparaît doucement. Ce son fondamental s'enrichit progressivement par l'ajout de trompes-sax à l'unisson qui crée un effet de chorus. Vers 22:35, une deuxième voix apparaît en fondu et vient colorer le timbre pour ensuite se détacher en produisant un crescendo sur la note *do* dièse<sub>3</sub> jusqu'à 22:54. Après un silence de 3-4 secondes, le *do* dièse réapparaît seul. Vers 23:05, la fondamentale *do*<sub>2</sub> revient en fondu et le *do* dièse disparaît progressivement pour laisser seule cette fondamentale, jouée *piano*, à 23:20. Ce son fondamental va de nouveau laisser entendre des colorations timbrales et l'impression de modulation du son créée par un effet de chorus. On se dirige alors vers « le spectre du vide » (voir la figure 8).

**FIGURE 8** Occupation de l'espace spectral, de la *plénitude* au *vide* (fin de la Partie 2).



À partir de 26:00, le timbre s'enrichit progressivement par l'ajout d'harmoniques de plus en plus aiguës. Le son continu semble tourner dans l'espace car les instrumentistes, aux six trompes-sax, jouent à tour de rôle de longues vagues (crescendo-decrescendo) qui se fondent dans la masse sonore. Plus la texture évolue, plus les sons s'éloignent de la fondamentale et ressortent de la masse sonore. À partir de 29:30, la fondamentale n'est plus constamment soutenue mais apparaît par pulsations. En perdant cette base, et avec les harmoniques de plus en plus éloignées de la fondamentale, la masse sonore



35. Sur la partition : silence au dessus du chiffre 28, deuxième système.

36. Nous pensions que Jean-François Laporte avait pu s'inspirer de ces dénominations, mais il a confirmé n'avoir jamais été en contact avec les articles de Smalley à ce sujet.

37. Smalley, 1995, en ligne.

38. Solo d'orgue à sirènes. Sur la partition : début du troisième système, lettre D. L'échelle signifie que les musiciens aux balcons devaient descendre au plancher principal de l'église. Les cornets autour d'un rond représentent les trompes-sax qui devaient se placer en cercle au centre de l'église (cette section a été coupée lors de la performance, car après le solo d'orgue, on passe directement à F).

semble devenir dissonante. Elle se fragmente en plusieurs voix superposées. Nous percevons alors des « accords » plutôt qu'un seul son aux harmoniques très riches comme auparavant. Vers 29:45, il ne reste que des sons aigus soutenus qui forment des masses mouvantes avec de légers *glissandi* (*courants* dans l'espace spectral). Tous les sons montent de plus en plus vers l'aigu (jusqu'au *fa* dièse et *sol*<sub>5</sub>) en diminuant d'intensité. Le spectre semble alors vraiment « vide », car tous les sons graves qui en étaient le fondement ont disparu. Les sons aigus disparaissent ensuite progressivement. À 30:47, seul un mince *sol*<sub>5</sub> demeure, puis s'éteint doucement à 30:55 pour laisser place à un silence qui nous laisse en suspension dans le vide<sup>35</sup>...

Toute cette texture sonore, de 23:05 à 30:55, a donc été un long mouvement d'*ascension*, dans un *courant continu* et *soutenu*. L'occupation de l'espace spectral a débuté sur la *fondation* pour progresser vers la *plénitude* alors que les sons s'*aggloméraient* en remplissant tout le *centre* presque jusqu'à la *voûte* du spectre. Les sons comblant la *fondation* et le *centre* se sont ensuite *dissipés* pour ne laisser place qu'aux aigus situés dans la *voûte* de l'espace spectral, celui-ci devenant alors *vide*. Les termes *vide* et *plénitude* sont bel et bien de Smalley<sup>36</sup> et font partie des quatre paires de caractéristiques qu'il utilise pour décrire l'occupation de l'espace spectral, les trois autres étant : *diffusion-concentration*, *courants-interstices* et *recouvrement-croisement*<sup>37</sup>.

Nous sommes dans un état de suspension... seulement pour quelques secondes, car un son aigu (*fa* dièse<sub>5</sub>) réapparaît subitement dans un *départ*. D'autres sons du même registre se joignent rapidement au premier. Les sons se multiplient, sont de plus en plus forts et de plus en plus aigus, l'orgue à sirène rejoignant les trompes-sax. À 31:50, le deuxième sommet de l'œuvre est atteint avec une masse de cris suraigus grinçants. Ce sommet est plus aigu que celui de la première partie et plus aéré spectralement. La *densité spectrale* est ici *translucide*.

Peu après, les cris suraigus disparaissent progressivement et laissent place à deux notes tenues aiguës aux hauteurs rapprochées. Une des deux voix est plutôt stable pendant que l'autre fait de légers *glissandi* au-dessous<sup>38</sup>. Sous ces voix, on entend un retour discret de la fondamentale. Ensuite, elles glissent légèrement vers l'aigu en diminuant d'intensité. La voix la plus grave disparaît à 33:24 et un *do* dièse<sub>6</sub> demeure seul jusqu'à sa disparition à 33:39. C'est ici que nous considérons la fin de la deuxième partie. Même si cette *extinction* est sur une note aiguë en ascension, nous la percevons cette fois comme une *sortie* et non comme une suspension dans le vide.

### Partie 3 (« Rituel de timbres »)

Il n'y a pas de réel silence entre l'extinction de la seconde partie et le début de la troisième partie (33:40) qui débute sur la fondamentale *do*<sub>2</sub> apparue en fondu au cours des secondes précédentes<sup>39</sup>. Nous pourrions donc considérer ce *début* de section comme étant une *anacrouse*.

Cette troisième partie débute de la même façon que la précédente. La fondamentale est soutenue pendant plusieurs minutes et les colorations harmoniques bougent lentement. Le son tourne toujours par vagues dans l'espace. Le timbre est cependant plus coloré, plus riche qu'au début de la seconde partie. Il y a peu à peu une augmentation dynamique et l'ajout de vagues devient de plus en plus fréquent. Quoiqu'il y ait un léger crescendo, nous sommes dans une phase de *maintien* où la texture fait un mouvement *réci-proque* en *oscillation* ou *ondulation*. Après 40:00, on sent un léger decrescendo et un ralentissement d'activité dans la texture sonore qui est toujours semblable, mais à la fois constamment en mouvement depuis près de sept minutes.

Vers 40:30, la texture devient plus riche dans le grave avec un regain dynamique, ce qui correspond à l'entrée du saxophone baryton<sup>40</sup>. Le timbre de cet instrument est beaucoup plus raffiné et coloré que celui des trompes-sax et une telle richesse timbrale se remarque à l'audition, lors de son entrée. La texture sonore s'amincit progressivement et la dynamique diminue. À partir de 41:20, le saxophone baryton est seul à maintenir la fondamentale avec un riche vibrato timbral et fait un long decrescendo jusqu'au silence à 41:33<sup>41</sup>. Le saxophone baryton solo jouera alors encore trois longues notes fondamentales entrecoupées d'autant de silences.

De 42:30 à 44:19, la fondamentale sera à nouveau soutenue sans arrêt<sup>42</sup>. Pendant ces deux minutes, il n'y a pas de progression dynamique (toujours *mezzo piano*), mais bien un *scintillement d'harmoniques*, tel qu'indiqué dans la partition, qui colore la fondamentale. On se trouve à nouveau dans un *entretien* qui se *maintient* sur un *plateau*. Dans cette texture, l'on perçoit des mouvements *multidirectionnels* de *dilatation* et *contraction* du spectre. Vers 44:19 apparaissent des sons harmoniques plus agressifs, dénommés « 1<sup>ers</sup> timbres » par le compositeur<sup>43</sup>. Ces « timbres » deviennent de plus en plus grinçants et la dynamique augmente dans un mouvement de croissance en *ascension* et *agglomération*. Il s'agit ici d'un *passage* qui nous mène vers un nouveau *plateau* de dynamique *mezzo forte* débutant à 45:25: « 1<sup>ers</sup> timbres continus » (voir figure 9). À partir de 47:37, commence un premier grand crescendo vers un *forte* où les « timbres » sont de plus en plus grinçants, suivi d'une coupure subite à 48:47. La dynamique redevient *mezzo piano* avant que retentisse un deuxième grand crescendo jusqu'à *fortissimo* avec des « timbres »

39. Cette partie a été composée auparavant sous le titre « Rituel de timbres » pour ensuite être insérée dans *La plénitude du vide*. Un trompe-sax joue la fondamentale au départ. Les musiciens sont alors tous sur la scène centrale de l'église (lettre F sur la partition).

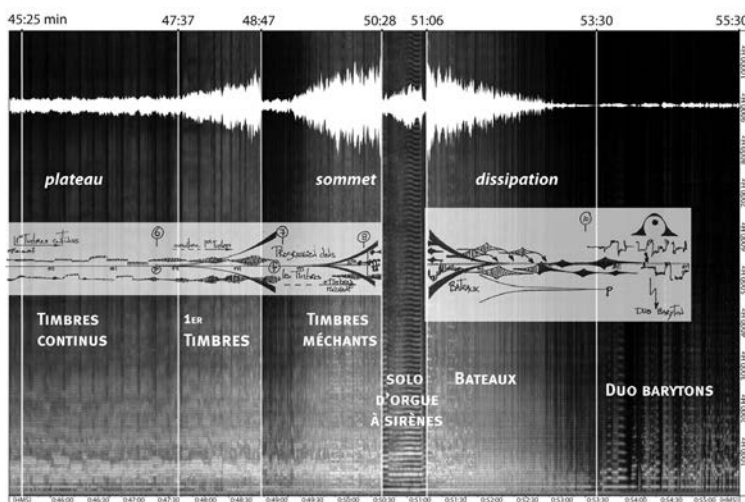
40. Sur la partition : indication « JM », fin du troisième système.

41. Sur la partition : point d'orgue avec indication « solo J-M », début du quatrième système.

42. Le deuxième saxophone baryton relaye le premier pour qu'il n'y ait jamais de coupure du son fondamental. Les trompes-sax s'ajoutent également.

43. Sur la partition : chiffre 5.

FIGURE 9 Sonagramme extrait de la troisième partie.



de plus en plus agressifs, indiqués « timbres méchants » dans la partition. Les « timbres » s'arrêtent brusquement au sommet du crescendo à 50:28.

Il ne reste alors qu'un solo d'orgue à sirènes qui maintient la fondamentale au départ puis varie la hauteur perçue en faisant ressortir fortement différentes harmoniques.

À 51:06, les « timbres méchants » réapparaissent subitement (*ff*) pour faire un long decrescendo en se *dissipant*. Pendant ce temps, des sonorités graves, soit des enfléments de la fondamentale  $do_2$ , appelées « bateaux » dans la partition, sont mises en valeur et prennent peu à peu toute la place. Toute cette texture diminue progressivement d'intensité. Vers 53:07, il ne reste que la fondamentale jouée par le saxophone baryton, dont l'intensité diminue également pour presque s'éteindre à 53:29. L'on ressent alors une sensation de repos, conforté par un retour au son fondamental qui amorçait la troisième partie.

Les deux grands crescendos rapides, et le decrescendo qui suit, forment le sommet de cette partie. On notera qu'il s'agit d'ailleurs de la section de l'œuvre qui présente le plus de changements qui, en outre, se succèdent plus rapidement que dans le reste de la partition. Ce climax est situé judicieusement dans la forme globale, soit aux trois quarts de la durée totale de la pièce.

De 53:30 à 57:06, un duo de saxophones barytons joue librement et *piano* un contrepoint complexe d'harmoniques variées toujours en maintenant le doigté de la note fondamentale de l'instrument. La texture est alors délicate et presque mélodique. Le passage est exempt de grand mouvement global :

il s'agit plutôt d'un *plateau* à l'intérieur duquel il y a une infinité de petits mouvements *bidirectionnels* de *divergence* et *convergence* entre les deux voix. Le duo va se terminer par une tenue sur la fondamentale en *diminuendo*. Ce duo sert de *transition*, car il peut être perçu comme une longue coda de la troisième partie ou comme l'introduction de la partie finale.

## Finale

La partie finale débute vers 57:06, toujours avec le saxophone baryton qui maintient la note fondamentale. Le spectre sera enrichi par l'entrée graduelle en fondu des autres musiciens en un lent crescendo. Vers 58:12, une entrée plus forte d'harmoniques beaucoup plus aiguës, jouées par l'orgue à sirènes, fait monter la dynamique qui se stabilise ensuite à *mezzo forte*. Pendant près de quatre minutes, la texture est maintenue relativement stable avec beaucoup d'harmoniques aiguës. Il y a toujours une certaine mouvance dans le spectre, mais il n'y a pas de réel effet de spatialisation dans cette partie au timbre plus cuivré que la partie précédente et ses « timbres continus ». Finalement, deux accents dynamiques (crescendo-decrescendo) apparaissent entre 1:02:02 et 1:02:16 et les harmoniques aiguës s'estompent ensuite légèrement pour redonner de l'espace au son fondamental.

Les « timbres » réapparaissent plus clairement pour une dernière affirmation vers 1:02:50 et, à partir de 1:03:40, un long decrescendo nous accompagne jusqu'à la fin. L'œuvre se termine par la *disparition* de cette note fondamentale dont nous avons exploré le spectre sous toutes ses coutures.

## Conclusion

L'introduction, quoique la plus courte partie de l'œuvre (~11 % de la durée totale), présentait l'objet sonore le plus actif de celle-ci : le « battement ». Par leurs répétitions, les battements incessants permettaient de se concentrer sur les détails des variations rythmiques du son et de l'effet de mouvement dans l'espace créé par leurs combinaisons. Cette texture mouvante, qui capte l'attention, allait ensuite être colorée par les multiphoniques qui dirigeaient l'écoute vers la dimension spectrale du son.

La première partie (~21 %) présentait un seul grand geste de croissance-décroissance, à la fois dynamique et spectral. Nous percevions au départ les sons de sirènes et les ponctuations graves des tu-yos comme des unités, mais leur agglomération et l'ajout d'une fondamentale soutenue formaient finalement une masse sonore compacte qui atteignait son sommet par l'entrée des sax-volants criards. Après ce premier sommet de l'œuvre vers 15:00, cette texture intense se résorbait finalement par un bourdon sur la fondamentale *do*<sub>2</sub>.

La deuxième partie (~19 %) consistait en une exploration de l'espace spectral de ce *do* fondamental qui était enrichi jusqu'à la plénitude, puis se fracturait pour ensuite nous transporter vers le vide et finalement nous laisser flotter dans une ascension vers la voûte du spectre. Ici, le sommet, vers 31:50, était situé dans un espace spectral plus aigu et surtout plus aéré que le sommet précédent. Toute cette partie se consacrait à faire entendre des variations d'occupation de l'espace spectral et de densité spectrale.

La troisième partie, beaucoup plus longue que les précédentes (~35 %), présentait un développement plus varié des matériaux sonores, en demeurant toujours ancrée dans la fondamentale omniprésente. Ce long « Rituel de timbres » avait un parcours plus accidenté qui s'élaborait en combinant les éléments présentés dans les parties précédentes, pour s'achever sur un duo intime des saxophones barytons.

Finalement, l'on revient à une longue tenue du *do* fondamental avec des mouvances dans le spectre pour conclure la pièce (~14 %). On est alors en mesure d'en apprécier toutes les subtilités, après les explorations extrêmes précédentes. L'écoute de cette œuvre se révèle être un fabuleux exercice de perception auditive.

La forme globale est relativement simple : les textures évoluent en général très lentement et peu de matériaux sonores distincts sont utilisés. La majorité de la pièce est développée sur la note fondamentale *do*, dont nous avons entendu de multiples variations timbrales par l'ajout des harmoniques naturelles, et tout cela, principalement joué par de simples tuyaux. Qui aurait cru pouvoir être subjugué par l'écoute d'une même note pendant aussi longtemps ? Simplicité et économie de moyens : c'est là la magie de la musique de Jean-François Laporte qui nous invite réellement à découvrir le son dans ses plus infimes détails.

L'écoute de cette œuvre évoque les *Espaces acoustiques* (1974-1985) de Gérard Grisey, composés un peu dans le même esprit, quoique ce dernier utilise des moyens d'écriture relativement plus complexes. Laporte convie réellement les auditeurs à une expérience d'écoute immersive. En utilisant des matériaux simples et des instruments limités – les instruments inventés jouant tous le même son fondamental –, il est en mesure d'explorer « l'intérieur » du son et de nous y faire voyager.

Smalley donne un excellent exemple d'une situation où la majorité des gens retrouvent une situation d'écoute réduite sans en être vraiment conscients : dans la nature, près d'un ruisseau, lorsque nous nous arrêtons pour fermer les yeux et prendre réellement le temps d'écouter. Smalley explique :

[...] dans cet exemple, la continuité et la permanence relative de la texture du flux présentent des conditions favorables pour une approche de l'écoute réduite : de la même façon qu'une texture musicale continue peut favoriser une focalisation sur le détail à l'intérieur du son<sup>44</sup>.

44. Smalley, 1999, p. 184.

L'approche inventive et originale de Jean-François Laporte permet à ses auditeurs de vivre des expériences d'écoute réduite uniques. Comme le dit si bien le compositeur et analyste de musique électroacoustique Stéphane Roy :

L'écoute réduite peut ainsi devenir un instrument de découverte qui, en exploitant les potentialités du sonore, favorise la rencontre de la substance musicale et de l'archétype et confère à l'œuvre ainsi réalisée une portée inattendue, qui nous bouleverse et nous saisit<sup>45</sup>.

45. Roy, 2006, p. 19.

Roy définit ici l'archétype tel qu'élaboré par le psychanalyste Carl Jung comme étant « une figure universelle qui habite, au même titre que l'instinct, l'inconscient collectif<sup>46</sup> ». La musique de Laporte semble bien réussir à toucher cet instinct parmi les auditeurs. Ayant assisté à plusieurs de ses concerts, nous avons été témoin de l'enthousiasme de certaines personnes du public profondément émues par sa musique, malgré qu'elle ne ressemble en rien à ce qu'elles ont l'habitude d'écouter. Peut-être que les explorations timbrales que nous propose le compositeur permettent d'aborder un espace perceptif que nous pourrions qualifier d'universel ?

46. *Ibid.*, p. 18.

#### TÉMOIGNAGE D'UN AUDITEUR SUBJUGUÉ

*Je conserve un souvenir si vif de cette création en 2005. Une musique de souffle. Des jeux de timbres inouïs portés par l'acoustique de l'église Saint-Jean-Baptiste. L'œuvre m'a propulsé dans un univers que j'ai eu du mal à nommer, mais qui me semblait relever de l'ordre d'un sacré archaïque. La raison ne répondait plus. C'était comme si mes cellules avaient reconnu quelque chose de mystérieux et de très ancien. Oui, j'ai profondément « vibré ». Et la « plénitude » du titre, je l'ai ressentie. J'ai été touché par cette simplicité, cette absence d'artifice et par le côté à la fois ludique et ritualisé de la présence des interprètes de Quasar qui évoquaient, en les faisant éclater, les cadres d'antiques processions religieuses venues du fond des âges. J'ai été émerveillé par la beauté, la simplicité des lignes des « générateurs » de Jean-François, ces « poumons sculptés » dont la mécanique d'un immense raffinement esthétique donnait à « voir » le son. Enveloppé par celui-ci, j'étais dans le souffle. Voilà. J'étais dans ce souffle sacré, qui sous-tend toutes les grandes traditions de sagesse de l'humanité. En sortant de l'église Saint-Jean-Baptiste, j'ai marché longuement. Léger. Je songeais à Jean de La Croix qui, à sa manière, évoque cette « plénitude du vide » en parlant du « centre de l'humilité ».*

Mario Paquet, animateur à Espace Musique.

## REMERCIEMENTS

L'auteure tient à remercier Jean-François Laporte pour sa précieuse et indispensable collaboration, ainsi que Jean-Marc Bouchard et Marie-Chantal Leclair qui ont généreusement fourni du matériel et répondu à de nombreuses questions concernant les œuvres du compositeur et ses instruments.

## BIBLIOGRAPHIE

- CHAMPAGNE, Éric (2007), « La musique dans l'espace urbain : le cas des Symphonies portuaires de Montréal », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 17, n° 3, p. 65-74.
- CHION, Michel (1983), *Guide des objets sonores*, Paris, Buchet/Chastel.
- DONIN, Nicolas (2004), « Manières d'écouter des sons : quelques aspects du projet *Écoutes signées* (IRCAM) », *DEMeter, revue électronique du Centre d'Étude des Arts contemporains – Université de Lille-3* (août), <[www.univ-lille3.fr/revues/demeter/manieres/donin.pdf](http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/manieres/donin.pdf)> (consulté le 9 janvier 2013).
- LAPORTE, Jean-François (2005), *La plénitude du vide*, partition manuscrite (inédite).
- LAPORTE, Jean-François et PASCAL, Noémie (2005), *La plénitude du vide (2005)*, note sur l'œuvre, <[www.smcq.qc.ca/smcq/fr/oeuvres/221/72.php](http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/oeuvres/221/72.php)> (consulté le 2 décembre 2012).
- OLIVEROS, Pauline (2005), *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York, iUniverse.
- PALACIO-QUINTIN, Cléo (2013), Entretiens privés vidéo-conférences avec Jean-François Laporte, Montréal (15, 19 janvier).
- ROY, Stéphane (2006), « L'analyse formelle en quête de significations profondes », *Lien, revue d'esthétique musicale*, publication électronique de *Musiques & Recherches*, p. 16-19, <[http://leolarbi.free.fr/a110\\_1052\\_Analyseperceptive.pdf](http://leolarbi.free.fr/a110_1052_Analyseperceptive.pdf)> (consulté le 9 janvier 2013).
- ROY, Stéphane (2003), *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan.
- SCHAEFFER, Pierre (1966), *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris, Seuil.
- SMALLEY, Denis (1986), « Spectro-morphology and Structuring Processes », in Simon Emmerson (dir.), *The Language of Electroacoustic Music*, Basingstoke, Macmillan Press, p. 61-93.
- SMALLEY, Denis (1993), « Defining Transformations », *Interface*, vol. 22, n° 4, p. 279-300.
- SMALLEY, Denis (1995), « La spectromorphologie. Une explication des formes du son », traduction de Suzanne Leblanc. Première parution in Louise Poissant (dir.), *Esthétique des arts médiatiques, tome 2*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 125-164. Disponible en ligne : *Ars sonora*, n° 3, <[www.ars-sonora.org/html/numeros/numero08/08d.htm](http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero08/08d.htm)> (consulté le 2 décembre 2012).
- SMALLEY, Denis (1997), « Spectromorphology : Explaining Sound-shapes », *Organised Sound*, vol. 2, n° 2, p. 107-126.
- SMALLEY, Denis (1999), « Établissement des cadres relationnels pour l'analyse de la musique postschaefférienne », in Hugues Dufour et al., *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, INA-Buchet/Chastel, p. 177-213.
- SMCQ (2005), *Concerts : Quasar + Totem contemporain* (28 février 2005), <[www.festivalmnm.ca/fr/2005/prog/concert/21808/](http://www.festivalmnm.ca/fr/2005/prog/concert/21808/)> (consulté le 2 décembre 2012).
- TIFFON, Vincent (2006), « La représentation sonographique est-elle une aide pour l'analyse perceptive de la musique électroacoustique ? », *Lien, revue d'esthétique musicale*, publication électronique de *Musiques & Recherches*, p. 3-15, <[http://leolarbi.free.fr/a110\\_1052\\_Analyseperceptive.pdf](http://leolarbi.free.fr/a110_1052_Analyseperceptive.pdf)> (consulté le 9 janvier 2013).

## DISCOGRAPHIE

- QUASAR (2009), *Miroir des vents*. Collection QB CQB 0908.