

Denis Gougeon : entre affect et narrativité Denis Gougeon: Between affect and narrative

François-Hugues Leclair

Volume 24, numéro 1, 2014

Denis Gougeon en six thèmes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1023650ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1023650ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leclair, F.-H. (2014). Denis Gougeon : entre affect et narrativité. *Circuit*, 24(1), 50–65. <https://doi.org/10.7202/1023650ar>

Résumé de l'article

La perspective privilégiée dans ce cahier d'analyse cherche à faire ressortir l'importance de ces deux dimensions (affect et narrativité) dans le travail du compositeur Denis Gougeon. Pour ce faire, un territoire particulier de sa création sera ciblé, soit ses oeuvres tissant des passerelles entre des musiques d'origines historiquement et/ou géographiquement éloignées. C'est sur l'oeuvre *Toy (Music Box)*, composée en 2009-2010 pour deux flûtes de bambou (*dizis*) et orchestre symphonique – qui a gagné le premier prix du Concours international de composition de Shanghai (2010) – que portera la majeure partie de cette analyse. En guise d'introduction à cette approche, trois autres pièces seront brièvement commentées : *Voix-Vénus* (1990), pour soprano (ou ténor) et piano, sur un texte de Goethe ; *Un fleuve, une île, une ville* (1991-1992), pour orchestre symphonique ; *Chants du coeur* (2011-2012), pour violon et piano.



De gauche à droite : Denis Gougeon avec Qian Jun et Jin Kai, les deux flûtistes qui ont créé *Toy (Music Box)*, lors d'une répétition à Shanghai en mai 2010. Photo : Marie-Danielle Parent.

Denis Gougeon : entre affect et narrativité

François-Hugues Leclair

*La musique dit des choses sur les mots que les mots ne soupçonnent pas.
Elle les dit dans le retrait de la parole. Autrement dit, elle agit plus qu'elle ne raconte.
[...] Selon des principes quasi performatifs, elle raconte ce qu'elle est censée produire
par le fait qu'elle agit, portée par un caractère indiscernable, entre affect et narrativité¹.*

– Danielle Cohen-Levinas

La musique de Denis Gougeon sera étudiée ici dans une perspective qui privilégie les passerelles que tisse le compositeur entre musiques d'origines historiquement et/ou géographiquement éloignées. Bien que cette approche ne soit pas chez lui systématique, elle nous permettra de cibler un territoire particulier dans sa production créatrice, afin de mettre en relief l'importance fondamentale de deux dimensions qu'il reconnaît être omniprésentes dans son œuvre² : celle de l'*affect*³ et celle de la *narrativité*⁴.

L'*affect*, concept-clé de la philosophie de Spinoza (1632-1677), doit être distingué des termes plus courants d'*affection* ou d'*affectivité*, et se laisse mieux saisir par le verbe qui en découle, par exemple, le fait d'être *affecté* par un événement, ici par l'écoute d'une musique. Dans son œuvre majeure, *Éthique*⁵, Spinoza se penche sur les trois affects fondamentaux : le *désir*, affect essentiel, puis le couple *joie/tristesse*. De nombreux autres affects sont immédiatement dérivés de ces affects fondamentaux : *amour/haine, inclination/aversion, dévotion/moquerie*, etc. Nous tenterons pour notre part de mettre en lumière, dans la musique de Denis Gougeon, la manière dont ces concepts d'affect et de narrativité entrent en relation dans son langage et son discours.

C'est sur l'œuvre *Toy (Music Box)*⁶, composée en 2009-2010 pour deux flûtes de bambou (*dizis*⁷) et orchestre symphonique – qui a remporté le premier prix du Concours international de composition de Shanghai (2010)⁸ –, que portera la majeure partie de cet article. Mais en guise d'introduction, trois autres pièces seront brièvement commentées afin d'illustrer la manière

1. Cohen-Levinas, 1998b, p. 7.

2. Entretiens de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012.

3. « Nos affects se divisent en actions et en passions. Quand la cause d'un événement réside dans notre propre nature – plus particulièrement, notre connaissance ou nos idées adéquates – alors il s'agit d'un cas où l'esprit est actif. D'autre part, quand quelque chose arrive en nous dont la cause est extérieure à notre nature, alors nous sommes passifs. Habituellement ce qui se passe, aussi bien quand nous sommes actifs que quand nous sommes passifs, c'est un changement dans nos capacités mentales ou physiques, ce que Spinoza nomme "un accroissement ou une diminution de notre puissance d'agir" ou de notre "puissance à persévérer dans notre être". [...] Un affect est tout simplement un changement dans cette puissance, pour le meilleur ou pour le pire. Les affects qui sont dits actions sont des changements dans cette puissance qui ont leur source (ou leur "cause adéquate") dans notre

nature seule; les affects qui sont dits passions sont les changements de cette puissance qui viennent de l'extérieur.» Nadler, 2003, p. 282.

4. En sémiologie, le concept de narrativité résume l'ensemble des traits caractéristiques de la narration, soit le récit d'une suite d'événements présentés dans une forme généralement littéraire, mais que l'on peut retrouver dans d'autres formes artistiques (peinture, musique, bande dessinée, etc.).

5. Cette œuvre la plus connue du philosophe hollandais a été rédigée entre 1661 et 1675, publiée uniquement à sa mort en 1677, puis interdite dès l'année suivante.

6. Commande du Concours international de Shanghai (2010); première audition le 4 mai 2010 par Qian Jun et Jin Kai (*dizis*) et l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, dir. François-Xavier Roth.

dont le compositeur intègre dans son travail des musiques préexistantes: *Voix-Vénus* (1990), pour voix (soprano ou ténor) et piano, sur un texte de Goethe; *Un fleuve, une île, une ville* (1991-1992), pour orchestre symphonique; *Chants du cœur* (2011-2012), pour violon et piano⁹.

Musiques du passé dans une musique du présent

Voix-Vénus est l'une des dix pièces du cycle des *Six thèmes solaires* composé dans le cadre du Concours de musique du Canada, pour l'épreuve Tremplin international. Dans cette pièce, Gougeon a voulu souligner son amour de la musique de Mozart en choisissant un texte de Goethe qui rend hommage à ce dernier¹⁰:

Dans une splendeur solennelle,
Tu vas bientôt paraître à tout l'Univers.
Ta puissance est à l'œuvre dans l'empire du soleil.
Pamina et Tamino pleurent;
Leur plus haut bonheur est étendu dans l'obscurité du tombeau¹¹.

Faisant écho à cette poésie, elle-même écho de Mozart, deux citations de *La flûte enchantée* (1791) sont habilement intégrées dans cette partition par Gougeon (mes. 42-45 et mes. 58-62).

FIGURE 1 Citation de *La flûte enchantée* dans *Voix-Vénus* (1990) de Denis Gougeon, pour voix (soprano ou ténor) et piano, mes. 42-47.

Lento

42 *parlé / spoken*

Voix

Pa - mi-na und Ta-mi-no wei-nen

Pno.

p

8^{va} 1

3

3

p

l.v.

l.v.

Pour chacun des deux derniers vers respectivement, Gougeon fait ainsi suivre le vers *chanté* (sur une musique originale) par le vers *parlé* avec, en arrière-plan, la citation de Mozart au piano, créant ainsi un sentiment d'écho venant du lointain, du temps passé. Les citations s'y intègrent d'autant mieux que le style musical de la pièce dans son ensemble est relativement classique: métrique régulière en 3/4 et 2/4; écriture pianistique légère et élégante; harmonie essentiellement diatonique; écriture vocale lyrique¹² faisant appel au figuralisme¹³. Gougeon décrit sa démarche en ces termes:

Dans ce poème, [Goethe] fait parler Pamina et Tamino qui pleurent la mort de Mozart. C'est en quelque sorte une mise en abîme où je rends hommage à Mozart à travers Goethe qui lui rend hommage à travers Pamina et Tamino (miroir de miroir). Je réalise donc une « mise en scène » de mon affection, de mon amour de la musique de Mozart, *via* d'autres regards et par le titre également, où Vénus est la déesse de l'amour. Et l'extrait de la musique de Mozart que j'utilise est un court extrait de l'air de Sarastro au moment où, dans l'opéra, il parle de sagesse, de réconciliation et console Pamina et Tamino¹⁴...

Un fleuve, une île, une ville fut composée à l'occasion du 350^e anniversaire de la fondation de Montréal. Lors d'une reprise de la pièce en 1997, François Tousignant, alors critique musical du *Devoir*, revient sur un passage qui illustre bien la manière dont Gougeon intègre une citation, cette fois provenant du patrimoine folklorique québécois:

La musique se cherche quelque part entre l'impressionnisme de *La mer* de Debussy et la musique symphonique de George Gershwin. Rien pour effaroucher le public, et une orchestration assez joliment tournée pour ne pas lasser. Le plus bel effet est certainement cette citation en harmoniques au violoncelle seul de *À la claire fontaine* sur un accord tenu par les contrebasses qui jouent elles aussi en harmoniques. Un genre de trouvaille intéressante et qui va donner le goût au public de poursuivre la découverte d'un nouveau répertoire¹⁵.

La dimension esthétique soulevée par le critique est ici fort pertinente car il est très probable que de nombreux auditeurs de cette pièce auront gardé

7. Le *dizi* est une flûte traversière chinoise de bambou utilisée tant dans la musique folklorique que dans l'opéra et au sein de l'orchestre symphonique. La plupart des instrumentistes professionnels en possèdent sept, un pour chacune des différentes tonalités, et pratiquent de nombreux modes de jeu contemporains tels que la respiration circulaire, le *flatterzunge*, les sons multiphoniques, les sons harmoniques, etc.

8. Voir un article d'actualité à ce sujet à: <www.nouvelles.umontreal.ca/campus/prix-et-distinctions/20100621-premier-prix-a-shanghai-pour-le-professeur-denis-gougeon.html> (consulté le 16 décembre 2013).

9. Pour plus d'informations sur les œuvres, voir le « Catalogue d'œuvres de Denis Gougeon » dans le présent numéro.

10. Gougeon, 1992, page de garde de la partition. Au sujet de la relation particulière que Denis Gougeon entretient avec la musique de Mozart, voir Leduc, 1999, p. 9.

11. « *In solcher feirlichen Pracht / Wirst du nun bald der ganzen Welt erscheinen / Ins Reich der Sonne wirkt deine Macht / Pamina und Tamino weinen / Ihr höchstes Glück liegt in des Grabes Nacht.* » Goethe, cité in Gougeon, 1992, p. 2; traduction libre issue de la partition.

12. *Voix-Vénus*, mes. 39-40 (*weinen*) et mes. 51-54 (*in des Grabes nacht*).

FIGURE 2 Citation de *À la claire fontaine* dans *Un fleuve, une île, une ville* (1991-1992) de Denis Gougeon, pour orchestre symphonique, mes. 263-271 (violoncelle solo et contrebasses div.).



13. « Figures musicales dont la disposition caractéristique et l'effet suggestif sont destinés à évoquer chez l'interprète et l'auditeur une image, un mouvement, un sentiment ou une idée exprimés par le texte qui est mis en musique ou qui inspire celle-ci. » Honegger, 1976, vol. 1, p. 374.

14. Entretiens de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012.

15. Tousignant, 1997, p. A8.

16. Voir à ce sujet : Leduc, 1999, p. 12.

17. Voici le début du texte de John Dowland : « *Flow, my tears, fall from your springs! / Exiled for ever, let me mourn; / Where night's black bird her sad infamy sings, / There let me live forlorn.* »

18. Entretiens de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012.

prioritairement ce passage en mémoire¹⁶. Par son utilisation de la citation dans ce contexte commémoratif, Gougeon revisite un procédé de composition éprouvé depuis des siècles dans la musique occidentale et qui consiste à intégrer dans une pièce originale des éléments populaires.

Ainsi, en choisissant d'inclure dans son œuvre commémorative *À la claire fontaine*, soit une des chansons folkloriques les plus célèbres, simplement harmonisée par la tenue d'un accord du premier degré avec septième et neuvième, Gougeon témoigne également d'une intention : celle d'inclure la mémoire musicale des auditeurs dans sa proposition artistique.

Quant à *Chants du cœur*, œuvre basée sur *Flow, my tears* (1600) du compositeur de la renaissance John Dowland, Gougeon explique que « ce sont en fait les paroles qui me suggèrent l'atmosphère et viennent donc colorer la pièce en tout ou en partie¹⁷ ». Il ajoute : « Pour le Dowland, ce sont les premières notes seulement qui apparaissent à l'occasion comme un fragment de douleur... cachée¹⁸. »

Ce troisième exemple (figure 3) d'utilisation de la citation confirme la dimension profondément émotionnelle que revêt ce procédé chez Gougeon.

FIGURE 3 *Flow, my tears* de John Dowland (mes. 1-2 ; 3A) et son intégration dans *Chants du cœur* de Denis Gougeon, pour violon et piano (mes. 1-24 ; 3B).

The figure displays two musical excerpts.
3A shows the original vocal melody of 'Flow, my tears' by John Dowland. The lyrics are: 'Flow Down, my vain tears, fall shine from your springs! Ex - iled nights for ev - er, No are dark e -'. The melody is in G minor, 3/4 time, and is marked with a '1' above the first measure.
3B shows the integration of this melody into Gougeon's 'Chants du cœur' for violin and piano. The top staff is for Violin (Vln.) and the bottom for Piano (Pno.). The key signature is 3 flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked '♩. + ♩ = 63'. The piano part begins with a 'p' (piano) dynamic and a '5' (quintuplet) marking. The violin part begins with a 'p' (piano) dynamic and a 'fz' (forzando) marking, followed by a 'sempre' marking. The piano part includes a quote of the original melody, marked '14' above the first measure.

Le titre de sa pièce et celui de la pièce de Dowland convergent très clairement, et on pourrait même percevoir dans le catalogue complet du compositeur une sorte de *puzzle* dont les titres s'éclaireraient les uns les autres d'une lumière teintée de multiples émotions : *Berceuse*, *Chants de la nuit*, *Clere Vénus*, *Complainte de la passion*, *Dialogues*, *Enfant de la terre et du ciel étoilé*, *An Expensive Embarrassment*, *Heureux qui, comme...*, *Jardin secret*, *Lamento/Scherzo*, *Lettre à un ami*, *L'oiseau blessé*, *Plaisirs d'amour*, *Pour un bouquet de roses*, *Suite privée : quatre propos et confidences*, *Voix intimes*, etc.

Toy (Music Box) : primauté de la narrativité

Selon Gougeon, *Toy (Music Box)* est une œuvre qui comporte :

un déroulement dramatique, un scénario imaginé dès le départ et qui me sert de fil conducteur. Ce scénario me permet de construire des « moments » musicaux plus ou moins contrastés avec tous les moyens musicaux dont je dispose. J'agis donc comme le metteur en scène de ma propre musique¹⁹ !

Dans cette œuvre vont converger plusieurs aspects déjà soulignés : l'*interculturalité* dans l'espace et le temps, par la citation et les variantes de celle-ci, l'importance accordée à l'*affect*, mais également la dimension *narrative*, autre dimension essentielle de la musique de Gougeon, par ailleurs une des (ré)ouvertures créatrices majeures de la postmodernité. Il est ainsi fort intéressant d'observer que de nombreux compositeurs de la jeune génération adoptent avec bonheur des formes narratives, ce qui se manifeste, entre autres, par la renaissance du genre de l'opéra et la floraison de multiples variantes entre théâtre et musique²⁰. L'un de ces compositeurs, Maxime McKinley, s'intéresse aux rapports entre l'intermédialité et la narrativité et discerne trois variantes majeures de la musique narrative :

- la musique *imitative*, au sens strict, qui imite les phénomènes sonores pris comme modèles (ex. : chants d'oiseaux, bruits de foule, etc.) ;
- la musique *descriptive*, qui transpose dans son propre domaine des sensations et des phénomènes non exclusivement sonores (ex. : variations de lumière, mouvements, vagues, nuages, etc.) ;
- la musique *représentative*, où les données de départ (thème, inspiration) ne suggèrent qu'un caractère expressif particulier, sans faire état d'imitation sonore ni de transposition recourant à des équivalences sensorielles²¹.

En ce qui concerne la catégorie de la musique *imitative*, Gougeon observe qu'effectivement, de tels exemples peuvent se trouver ça et là, « particulièrement dans les contes avec comédiens et/ou chanteurs²² », mais que ces

19. Entretiens de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012.

20. Voir à ce sujet : Cohen-Levinas, 1998a.

21. McKinley, 2008, p. 29.

22. *Ibid.*

23. Entretiens de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012.

24. Denis Gougeon, *Lettre à un ami* (1986), pour cor anglais solo, flûte (et piccolo), synthétiseur Yamaha DX-7, piano, percussions, violon et violoncelle.

25. Entretiens de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012. Denis Gougeon, *Jeux de cordes* (1995), pour quatuor à cordes. *4 jeux à 5* (2001), pour quintette à vent. *Quatre inventions* (2006), pour quatuor de saxophones.

26. McKinley, 2008, p. 30-32 ; des exemples de compositeurs donnés par l'auteur dans sa thèse afin d'illustrer ces différentes catégories sont indiqués ici entre parenthèses.

exemples, en outre très circonscrits et très brefs, visent à suppléer à des effets sonores tels les bruitages utilisés au théâtre et au cinéma.

Quant à la musique *descriptive*, Gougeon note que cela « dépend toujours du contexte de la commande, de l'instrumentation ». Il précise également :

Cela opère comme un stimulus, à la fois de l'intelligence et de l'imagination, et donne une forme temporelle : par exemple, *Primus tempus* (1993), pour orchestre, qui est construit sur l'idée de la circulation de la sève dans un arbre (la végétation en général) et suggère le printemps (*primus tempus* = premier temps = printemps). Même chose pour *Phénix* (2009-2010), construit sur le cycle naissance-envol-mort et renaissance, *ad infinitum*²³...

Enfin, Gougeon confirme la présence de musique dite « représentative » dans certaines de ses œuvres « qui font appel à un scénario d'enchaînements d'événements qui n'évoquent pas de sensations, mais plutôt des “conversations” ». C'est par exemple le cas de *Lettre à un ami*²⁴, « où le cor anglais soliste “écrit” une lettre musicale à un destinataire imaginaire ou réel ». Mais, dans cette même œuvre, on passe du représentatif au descriptif : « Ce sont ces allers-retours qui façonnent ma musique en général et lui donnent une personnalité. Mais beaucoup de mes œuvres sont “purement” instrumentales au sens ludique, comme *Jeux de cordes*, *4 jeux à 5* et *Quatre inventions*²⁵. »

Poussant plus loin la réflexion, McKinley propose ensuite de distinguer différentes manifestations de la narration musicale, d'une part selon qu'elle se situe au niveau du contenu ou de l'enveloppe et, d'autre part, selon sa perceptibilité par l'auditeur²⁶ :

- *Musique à contenu narratif perceptible* : musique dont l'élaboration se rattache volontairement, et de manière perceptible, à un modèle extramusical (Mahler) ;
- *Musique à contenu narratif non perceptible* : musique dont l'élaboration se rattache volontairement, sans que cela soit perceptible à l'écoute, à un modèle extramusical (Bach) ;
- *Musique à enveloppe narrative sans contenu narratif* : musique qui donne le sentiment de raconter quelque chose d'extramusical sans utiliser d'argument extramusical (Beethoven) ;
- *Musique à enveloppe narrative avec contenu narratif* : musique qui donne le sentiment de raconter quelque chose d'extramusical et qui se base effectivement sur un argument extramusical (Wagner).

Reconsidérant sous cet angle les différentes pièces de Gougeon présentées en introduction, les citations – Mozart dans *Voix-Venus*, À la claire fontaine

dans *Un fleuve, une île, une ville* et Dowland dans *Chants du cœur* – relèveraient ainsi de la première catégorie, car dans toutes ces œuvres le contenu « extramusical » est constitué de souvenirs, se manifestant ici paradoxalement dans des réminiscences de musiques du passé et/ou du lointain. C'est également le cas pour l'œuvre qui fera l'objet du reste de cet article et qui se sert elle aussi de renvoi musical significatif. En effet, le point de départ de *Toy (Music Box)* se trouve dans la mélodie originelle chinoise « Le paysage de Wuxi », qui figurait parmi les huit thèmes proposés dans les règlements du Concours international de composition de Shanghai²⁷.

Voici en quels termes Gougeon présente l'œuvre aux auditeurs dans les notes de programme et dans la page de garde de la partition d'orchestre :

La première fois que j'ai écouté [« Le paysage de Wuxi »], j'ai été profondément séduit par la sensualité et l'évocation présentes dans cette musique magnifique. Je me suis mis à imaginer que cette musique pourrait être enfermée dans une boîte à musique. Ainsi, en l'actionnant, elle déclencherait tout un monde de souvenirs et d'émotions propres à chacun. J'ai choisi de faire jouer deux flûtes de bambou (*dizis*), comme si deux personnes observaient un paysage et qu'elles le commentaient tour à tour. Au tout début, on y entend la pulsation d'une horloge (deux *wood-blocks*), comme une machine à remonter dans le temps, celui de nos souvenirs. C'est ainsi que la musique oscille entre les duos, qui sont de véritables dialogues, et le monde évoqué qui est représenté par l'orchestre. On pénètre ainsi dans un monde imaginaire où se font entendre d'autres dialogues de flûtes de même que l'apparition d'une autre musique « mécanique » qui déclenche d'autres souvenirs... À la fin, les deux flûtes jouent une mélodie toute simple accompagnée par l'orchestre qui émerge de leurs souvenirs profondément enfouis. Et vous, cher auditeur, qu'y aurait-il dans votre boîte à musique ? Quelle musique et quels souvenirs aimeriez-vous y mettre²⁸ ?

L'œuvre s'ouvre avec un geste imitant le son d'une boîte à musique dont on remonterait le ressort : trois courts roulements aux crécelles, suivis d'un bref remous aux cordes se stabilisant sur une quinte *do-sol* installant la tonalité de *do*, tonique qu'on retrouvera tout au long de la pièce. La mélodie chinoise égrenée au célesta semble ainsi sortir d'une boîte à musique, dont le bruit des lamelles métalliques est imité par une harmonie pentatonique dont chacune des notes est ornée par un saut d'octave²⁹ (figure 4).

Comme le compositeur veut ouvrir un monde de souvenirs, un autre geste imitatif est immédiatement enchaîné : celui d'une pulsation d'horloge (équivalente à la noire à soixante) donnée par les *wood-blocks* dès la mesure 10, qui va littéralement faire surgir du passé les deux flûtes de bambou.

Il est très intéressant à ce moment de constater que, une fois la mélodie chinoise entendue dans l'introduction au célesta, Gougeon va faire entrer

27. Wuxi est une ancienne ville industrielle chinoise séparée en deux par le lac Tai Hu. Les lieux sont notamment prisés pour la beauté et la sérénité du paysage, la proximité des îles Yuantou Zhu (« Îlot-à-la-tête-de-tortue ») et Taihu Xiandao (« Îles-des-divinités »). La mélodie folklorique du « Paysage de Wuxi » est actuellement bien connue en Chine grâce à de nombreux arrangements pour toutes sortes d'instruments et orchestrations. Il est possible d'entendre ce thème à l'orchestre symphonique, par exemple, à l'adresse suivante : <www.amazon.co.uk/Wuxi-Scenery/dp/B005TRDIXK> (consulté le 16 décembre 2013).

28. Gougeon, 2010, page de garde de la partition d'orchestre.

29. *Toy (Music Box)*, mes. 3-9 ; on retrouvera un effet imitatif du même genre au *dizi* 2 (qui accompagne la mélodie donnée au *dizi* 1), mes. 99-102, puis mes. 106-113, de même qu'aux bassons, dans un caractère plus cocasse, mes. 103-104.

FIGURE 4 Mélodie du « Paysage de Wuxi » dans *Toy (Music Box)* de Denis Gougeon, mes. 1-9 (célesta et cordes).

♩ = 40 **rall.** ♩ = 60 **rall.** ♩ = 50 **rall.** ♩ = 40 ♩ = 120

mélodie du Paysage de Wuxi

1 Ratchet
Like winding up a musical box... Cél.

Cordes

30. *Toy (Musix Box)*, mes. 10-36.

les flûtes chinoises dans son propre monde musical plutôt que de se borner à varier la mélodie originelle. D'entrée de jeu, les *dizis* vont sortir du pentatonisme simple du départ et, par un jeu de dialogue avec des notes ornementales idiomaticues à l'instrument, vont enrichir progressivement leur palette de hauteurs jusqu'au total chromatique, dans une agitation croissante et une augmentation de la densité d'événements qui va aller jusqu'au dérèglement de l'horloge³⁰.

Toy (Music Box) s'articule autour d'un enchaînement narratif de tableaux bien délimités par un parcours à travers différentes échelles harmoniques (figure 5).

FIGURE 5 Forme générale de *Toy (Music Box)* de Denis Gougeon.

Sections	Échelle harmonique	Mesures
Première partie		
Introduction	Do majeur	1-9
1 ^{er} Tableau	Chromatique (total chromatique atteint mes. 22)	10-36
Transition	Do majeur (I, V/V)	37-40
2 ^e Tableau	Octatonique	41-60
3 ^e Tableau	Octatonique	61-77
4 ^e Tableau	Octatonique + pédale de do (contrebasses)	78-87
5 ^e Tableau	Octatonique (clarinettes) + pentatonique (bois, <i>dizi</i>)	88-120

Transition	Chromatique	121-124
1 ^{re} Cadenza	Pentatonique vers octatonique (<i>dizi</i>)	125-141
1 ^{er} Final ³¹	Octatonique vers <i>do</i> majeur (coda avec demi-cadence)	142-158
Deuxième partie		
Transition	Chromatique (accord à 12 sons aux cordes)	159-162
2 ^e Cadenza	Chromatique (<i>dizi</i>)	163 (lettre K)
Introduction	Chromatique vers <i>do</i> majeur	164-174
6 ^e Tableau	<i>Do</i> mineur	175-190
Transition	Chromatique	191-195
3 ^e Cadenza	Pentatonique vers octatonique (<i>dizis</i>)	196-199
7 ^e Tableau	Octatonique (bois, célesta, cordes) + <i>do</i> majeur (cuivres)	200-217
2 ^e Final	Octatonique fondé sur <i>do</i> , ultime descente chromatique	218-223

Interrelations des échelles harmoniques

Sur le plan harmonique, la forme s’articule autour d’échelles que Gougeon mettra en relations un peu à la manière de ces poupées russes qui s’emboîtent les unes dans les autres. L’échelle la plus simple, à la source de toutes les autres, est justement la gamme pentatonique fréquemment utilisée en Chine. C’est celle dans laquelle est exposé le thème du « Paysage de Wuxi³² », de forme binaire : au ton de *do*, note polaire de l’œuvre, pour l’antécédent (mes. 3 à 6), *do, ré, mi, sol, la* ; puis au ton de la dominante pour le conséquent (mes. 7 à 9), *sol, la, si, ré, mi*.

Dans la première *cadenza* pour les deux *dizis*, différentes transpositions de cette gamme se succèdent ainsi rapidement jusqu’à aboutir à l’échelle octatonique, autre mode très présent dans *Toy (Music Box)* (figure 6).

Dans les deux dernières mesures, le compositeur tire ainsi parti d’une autre passerelle entre échelles sonores pour élargir sa palette harmonique au mode octatonique.

Prenant comme point de départ l’accord de septième sur le sixième degré dans la tonalité de *do* majeur (*la-do-mi-sol*), et lui superposant le même accord transposé à la quinte diminuée (*mi b-sol b-si b-ré b*), il obtient l’échelle octatonique³³. Le compositeur n’hésite donc pas à intégrer dans son langage des éléments du système tonal, autre trait caractéristique de la postmodernité, dans le sens intertextuel du terme (*Sinfonia* de Berio en étant l’emblème).

Le mode pentatonique peut être obtenu par la superposition des cinq premières quintes du cycle : *do, sol, ré, la, mi*. Ce mode est inclus dans le mode heptatonique qui s’obtient en ajoutant une quinte à chaque extrémité, afin d’obtenir *fa, do, sol, ré, la, mi, si*, ce qui permet d’enchaîner facilement les

31. La première version de l’œuvre (celle présentée par Denis Gougeon dans le cadre de la première étape du concours, entre compositeurs canadiens) se terminait avec ce final. Ayant gagné cette première étape, le compositeur a dû par la suite compléter l’œuvre par une seconde partie afin de se porter candidat pour l’étape internationale du concours, qu’il remporta également.

32. Voir figure 4 ; puis également aux *dizis*, mes. 92 à 113.

33. Voir également la superposition de ces deux accords de septième, respectivement aux xylophone et célesta, d’une part, et aux marimba et vibraphone, d’autre part, mes. 61-77. On peut remarquer la qualité de l’orchestration dans ces deux combinaisons de claviers à lames de bois et à lames métalliques.

FIGURE 6 Enchaînement des échelles harmoniques dans *Toy (Music Box)* de Denis Gougeon, mes. 125-141 (*dizis*).

Mesures	Hauteurs	Échelle harmonique
125-126	<i>sol - la - do# - mi b</i>	Issue de la gamme par tons
127-128	<i>do - ré - mi - sol - la</i>	Pentatonique (ton originel)
129	<i>do - ré - mi b- sol -la b</i>	Pentatonique (ton originel)
130-131	<i>do - ré - mi - sol -la</i>	Pentatonique
132-133	<i>do - ré - mi - sol - la</i> <i>+ ré b- mi b</i>	<i>Dizi 1</i> : pentatonique <i>Dizi 2</i> : notes modulantes vers mes. 134-35
134-135	<i>do - ré - mi - sol - la</i> <i>sol b- la b- si b- ré b- mi b</i>	<i>Dizi 2</i> : pentatonique <i>Dizi 1</i> : pentatonique (transposé)
136-137	<i>sol - la b- do# - ré</i>	Transition vers l'octatonique
138-141	<i>do - do# - mi b - mi - fa# - sol - la - si b =</i> <i>la - do - mi - sol +</i> <i>mi b- sol b - si b - ré b</i>	Octatonique = deux accords de septième (un <i>dizi</i>) (l'autre <i>dizi</i>)

deux échelles en gardant une sensation de polarité autour du ton de *do*, comme le pratique Gougeon à plusieurs reprises dans *Toy (Music Box)* (voir figure 5).

Enfin, le compositeur parvient à élargir sa palette jusqu’à l’utilisation du total chromatique. Un exemple de cette progression se trouve à la fin de la première partie lorsque l’accumulation orchestrale qui suit la *cadenza* des *dizis* va culminer d’abord à la mesure 151 dans un accord quasi-octatonique (il n’y manque que le *do#*) : *do*-[...] -*mi b-mi-fa#-sol-la-si b*. L’arpégiation suivante d’un accord de *do* majeur aux cordes et aux *dizis* crée un contraste surprenant qui sert de transition vers l’accord final de cette partie, construisant à partir de la dominante *sol* un accord qui empile progressivement aux cordes le total chromatique, point d’orgue terminant cette première partie dans un sentiment de suspension³⁴.

Il faut également noter que Gougeon utilise aussi le mouvement chromatique dans cette image de la boîte à musique dont le ressort arrive en fin de tension, à plusieurs reprises dans la pièce, à chaque fois aux instruments à vents (mes. 121-124, 173-174, 191-193, 222-223).

Un dernier exemple de passerelle harmonique entre échelles sonores se trouve à la toute fin de *Toy (Music Box)*, lorsque le mode pentatonique originel (*do, sol, ré, la, mi*) se transforme en échelle octatonique par la double altération du *ré* (ajout de *ré b* et de *ré#*) et l’ajout de la sensible inférieure du

34. *Toy (Music Box)*, mes. 159-162, cordes. Le même accord de 12 sons se retrouve également comme harmonie de transition avant la troisième *cadenza* de *dizis* aux mesures 194-195.

FIGURE 7 Illustration musicale du ressort qui se détend dans *Toy (Music Box)* de Denis Gougeon, mes. 222-223 (bois).

sol (fa #) et de la sensible supérieure du la (si b), pour obtenir do-ré b, mi b-mi, sol b-sol, la-si b.

Cette structuration limpide de la forme autour de correspondances harmoniques aisément perceptibles s'inscrit dans une préoccupation plus globale concourant à une meilleure intelligibilité, qualité indissociable de la nature narrative de la musique selon le philosophe et poète Michel Deguy³⁵.

35. Deguy, 1998, p. 15.

À ce titre la musique de Denis Gougeon est tout à fait exemplaire ; ce que Deguy nomme dans son article le « séquentiel narrable » d'un morceau, c'est-à-dire ce que l'auditeur en mémorise pendant et après l'audition, est mené de main de maître par le compositeur, à la fois dans la lisibilité harmonique et dans la prégnance de l'élément mélodique.

Denis Gougeon se situe ainsi dans la continuité de la démarche non dogmatique entrouverte par Michel Longtin, une démarche semblable à celle défendue par le compositeur François Paris, contemporain des deux précédents :

Notre génération de compositeurs a la chance unique de ne plus devoir se confronter à quelque dogme que ce soit. Nous ne travaillons plus pour nourrir telle ou telle théorie, mais bien plutôt pour apprendre à manier les différents outils que ces diverses techniques ont pu générer. Dès lors, toutes les démarches narratives semblent possibles, toutes les confrontations entre la narrativité imaginaire et la narrativité issue du langage utilisé semblent l'être aussi³⁶.

36. Paris, 1998, p. 122.

37. Bouretz, 1998, p. 53.

38. Au sujet de l'importance de la mélodie chez Gougeon, voir Leduc, 1999, p. 9.

39. Bloch, 1976, p. 179.

« La musique : une herméneutique des affects d'attente³⁷ ? »

Il y a bien un autre aspect de la musique de Gougeon qui s'inscrit dans ce parti-pris pour l'intelligibilité, et c'est la place que le compositeur accorde à la mélodie³⁸ – dans la foulée d'un Claude Vivier –, ce phénomène le plus universellement humain, comme la qualifiait Claude Levi-Strauss, cette « sorte de passage de la tension sonore du monde physique au monde psychique », tel que souligné par le philosophe Ernst Bloch : « Le fait que chacun des sons laisse déjà pressentir acoustiquement le suivant se fonde dans la qualité anticipante de l'homme, et dès lors dans l'expression qui, en premier lieu, est celle de l'*Humain*³⁹. »

Sans être omniprésente – plusieurs passages chez Gougeon s'échafaudent autour de masses sonores, de blocs en découpages, de progressions purement harmoniques, etc. –, la mélodie reste chez lui un élément structurant de l'écriture musicale. Mais le compositeur n'utilise pas la mélodie comme une cellule germinale qui contiendrait tous les développements ultérieurs, comme dans l'approche beethovénienne. Dans *Toy (Music Box)*, la mélodie du « Paysage de Wuxi » est un élément déclencheur de souvenirs plutôt qu'un thème qui se transforme selon des procédés d'écriture (travail motivique, mélodique, harmonique, etc.) et c'est tout au long de la pièce que peut être ressentie cette dimension structurante. On s'approche plutôt ici, d'une certaine manière, de l'« idée fixe » berliozienne qui se teinte, au fil de la *Symphonie fantastique* (1830), des différents éclairages se succédant au cours du récit autobiographique du compositeur romantique.

La ligne mélodique se révèle ainsi le fil d'Ariane par excellence du phénomène musical et Denis Gougeon en utilise la capacité d'être à la fois réminiscence du passé et anticipation de l'avenir. C'est en effet par une grande courbe mélodique en *do* mineur et en valeurs longues, confiée au vaste souffle des deux *dizis*, qu'il va donner une impulsion forte à la deuxième partie de *Toy (Music Box)*, qui culminera dans le bouquet final du dernier tableau (mes. 180-191, 207-215).

Interculturalité

Le concept même du Concours international de composition de Shanghai appelait cette dimension interculturelle fortement présente dans *Toy (Music Box)* ; cette interculturalité est ici pleinement assumée par Denis Gougeon dans le sens d'un véritable échange entre les cultures (ici, chinoise et occidentale), de même qu'entre les artistes présents.

Si le compositeur ne développe pas le thème du « Paysage de Wuxi », il l'emmène néanmoins dans plusieurs espaces de son propre imaginaire. Tel

que décrit précédemment (figure 4), la mélodie chinoise est apparue d'entrée de jeu drapée dans les couleurs d'une boîte à musique. Denis Gougeon déploie ensuite d'autres souvenirs naissant de ce déclenchement initial avant de laisser revenir subrepticement la mélodie harmonisée (essentiellement en tierces) aux deux *dizis* dans le mode octatonique (mes. 70-77). La mélodie, déployée dans ce nouvel espace harmonique, semble dévoiler de nouvelles richesses, à la manière d'un récit entendu dans un autre contexte, reçu et revisité par une nouvelle sensibilité, en fait celle du compositeur occidental qui accueille ce thème dans un espace autre, le sien. Le compositeur terminera même la pièce par une coda dans laquelle les deux flûtes de bambou, doublées par les violons et le célesta, égrèneront le thème harmonisé dans ce mode octatonique, sur une simple pédale de *do*, se terminant sur un ultime ralentissement de la boîte à musique (mes. 218-223).

Même lorsque le thème est proposé dans son harmonie originale pentatonique, il s'intègre dans l'univers personnel du compositeur issu de la culture occidentale ; par exemple, dans le cinquième tableau de la première partie, le thème aux deux *dizis* émerge par bouffées entre des blocs orchestraux aux découpages très stravinskiens (figure 8).

Ici, ce sont véritablement les flûtes de bambou qui influencent l'orchestre par leurs ornements typiques transmises, par exemple, aux clarinettes (mes. 89-90, 96-97, 114), puis, de manière plus humoristique, aux bassons et à la clarinette basse (mes. 103-104), tandis que se déploient des arabesques aux flûtes.

L'interculturalité ne s'arrête pas non plus à la partition ; en fait, elle se nourrit de la découverte de la Chine par le compositeur et, surtout, de la rencontre des interprètes, Qian Jun et Jin Kai, virtuoses de la flûte de bambou au plus haut niveau de la scène musicale chinoise, qui ont fait découvrir leur

FIGURE 8 Réapparition du thème du « Paysage de Wuxi » dans *Toy (Music Box)* de Denis Gougeon, 5^e tableau, mes. 92-95.

♩ = 108

92

Dizi 1

mélodie du Paysage de Wuxi

Dizi 2

instrument au musicien québécois, et ont réciproquement découvert eux-mêmes de nouveaux espaces à habiter de leur souffle⁴⁰.

Ici encore, la démarche de Denis Gougeon est imprégnée de cette dimension fondamentale qu'est la relation humaine, en particulier avec les interprètes :

[...] il y a une part d'affectivité qui se transmet dans une œuvre. Pas seulement de l'affectivité, mais une sorte d'énergie. On fait vibrer quelque chose. Donc, oui, il y a une communication. Mais ma communication première et essentielle, elle est avec les interprètes qui sont des ambassadeurs privilégiés. À travers eux, ils vont restituer au public ma musique tout en y mettant le meilleur d'eux-mêmes⁴¹.

41. Leduc, 1999, p. 9.

En arrivant au terme de cette analyse, il est important d'en mesurer l'enjeu, qui est sous-tendu par un constat étonnant : bien que Denis Gougeon soit un des compositeurs contemporains les plus joués sur la scène québécoise, très peu d'articles ont été consacrés à son œuvre. Serait-ce, du moins en partie, une conséquence de la nature même de sa création ? À la lumière de notre étude, il ressort en effet que cette musique n'est pas fondée au point de départ sur un système, mais se déploie plutôt selon un principe fondamental pour ce compositeur, soit la primauté de l'affect transmis par son discours, qui possède fréquemment une dimension narrative. Visiblement, cette approche créatrice plaît au public mélomane ; il nous apparaît important qu'elle intéresse également les analystes, au beau risque d'y (re)découvrir que la musique ne se résume pas aux systèmes.

BIBLIOGRAPHIE

- BLOCH, Ernst (1976), *Le principe espérance*, tome III, Paris, Gallimard.
- BOURETZ, Pierre (1998), « La musique : une herméneutique des affects d'attente ? », *Rue Descartes*, n° 21 (« Musique, affects et narrativité » ; septembre), p. 45-60.
- COHEN-LEVINAS, Danielle (1998a), « Le temps de la narrativité musicale : l'affect conteur », *Rue Descartes*, n° 21 (« Musique, affects et narrativité » ; septembre), p. 35-44.
- COHEN-LEVINAS, Danielle (1998b), « Prélude », *Rue Descartes*, n° 21 (« Musique, affects et narrativité » ; septembre), p. 7-9.
- DEGUY, Michel (1998), « De la musique avant toute chose », *Rue Descartes*, n° 21 (« Musique, affects et narrativité » ; septembre), p. 13-23.
- GOUGEON, Denis (1991-1992), *Un fleuve, une île, une ville*, partition musicale, Montréal, Centre de musique canadienne.
- GOUGEON, Denis (1992), *Voix-Vénus*, partition musicale, Verdun, Musigraphe.
- GOUGEON, Denis (2010), *Toy (Music box)*, partition musicale, Montréal, Centre de musique canadienne.
- GOUGEON, Denis (2011-2012), *Chants du cœur*, partition musicale, Montréal, Centre de musique canadienne.

- HONEGGER, Marc (1976), « Figuralisme », in Marc Honegger (éd.), *Dictionnaire de la musique - Science de la musique*, vol. 1, Paris, Bordas, p. 374-376.
- LECLAIR, François-Hugues (2012), Entretiens avec Denis Gougeon, Montréal (février-mai).
- LEDUC, Jean-Yves (1999), « Entretien avec Denis Gougeon », *Con Tempo*, vol. 1, n° 1 (novembre-décembre), p. 8-13.
- MCKINLEY, Maxime (2008), « Intermédialité et composition musicale ; les arts visuels, la littérature et le cinéma comme fondements d'une musique narrative », thèse de doctorat, Université de Montréal.
- NADLER, Steven (2003), *Spinoza*, Paris, Bayard.
- PARIS, François (1998), « Narrativité musicale : le miroir des signes détournés, l'image des phrases déployées », *Rue Descartes*, n° 21 (« Musique, affects et narrativité » ; septembre), p. 115-122.
- [s.a.] (2010), « Premier prix à Shanghai pour le professeur Denis Gougeon », <www.nouvelles.umontreal.ca/campus/prix-et-distinctions/20100621-premier-prix-a-shanghai-pour-le-professeur-denis-gougeon.html> (consulté le 16 décembre 2013).
- TOUSIGNANT, François (1997), « Exercice en trois mouvements », *Le Devoir*, Montréal (21 janvier), p. A8.