

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

**André Villeneuve. *Ouvrier d'harmonies*, Québec,
Presses de l'Université du Québec, 2009, 146 p. ISBN
978-2-7605-2459-0**

Georges Dimitrov

Musique de Gilles Tremblay / Opéra et pédagogie
Volume 12, numéro 1-2, juin 2011

URI : id.erudit.org/iderudit/1054209ar
<https://doi.org/10.7202/1054209ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN 1480-1132 (imprimé)
1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dimitrov, G. (2011). André Villeneuve. *Ouvrier d'harmonies*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, 146 p. ISBN 978-2-7605-2459-0. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 12(1-2), 133–136. <https://doi.org/10.7202/1054209ar>

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

André Villeneuve. *Ouvrier d'harmonies*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, 146 p. ISBN 978-2-7605-2459-0.

Tout compositeur opère indéniablement, à divers degrés, une réflexion sur son art et sur sa création. Pour la plupart, cette réflexion demeure personnelle, intime; pour d'autres, plus rares, il s'agit plutôt de prendre aussi la parole - et la plume - afin de devenir théoricien le temps d'un article ou parfois d'un ouvrage. L'histoire de la musique est jalonnée de tels *compositeurs-penseurs* et nous avons le plaisir de constater que la tradition perdue à travers la personnalité d'André Villeneuve. Le compositeur, chercheur et professeur de l'Université du Québec à Montréal a toujours prôné le caractère indissociable de ses questionnements théoriques et musicaux¹, défendant une pratique où les deux facettes se côtoient dans une relation d'interdépendance. Faisant suite à plusieurs de ses conférences et articles, Villeneuve poursuit aujourd'hui l'évolution de sa pensée et tente de s'affirmer comme auteur à part entière à travers un riche essai intitulé *Ouvrier d'harmonies*.

Avant toute chose, il convient de cerner le ton et la portée du livre. Il ne s'agit point ici de traiter concrètement de composition musicale proprement dite: au sein de ce groupe déjà restreint de compositeurs-penseurs, l'auteur se singularise encore davantage comme compositeur-philosophe. Hormis quelques pages d'« analyse » musicale en guise de coda (nous reviendrons plus loin sur la raison d'être de ces guillemets), ce serait en effet bien malaisé de trouver dans le texte un extrait de partition ou des références fréquentes à une terminologie musicale spécifique - accords, intervalles, durées. Précisons: les mots eux-mêmes - *accord*, *intervalle*, *durée* et surtout cette *harmonie* du titre - jalonnent les pages de l'ouvrage. Mais par un jeu de décalage sémantique fort approprié, Villeneuve use de ces termes familiers pour discuter de concepts abstraits et élargir la discussion à un niveau bien supérieur à celui de la *technique d'écriture*. Pour le lecteur musicien, le procédé provoque un effet de distanciation qui force le réexamen de nos acquis et qui, s'il ne facilite pas la lecture du texte, la rend certainement plus stimulante et propice à la réflexion.

COMPTES RENDUS

Nous sommes donc en présence d'une œuvre de philosophie à part entière dont le propos se concentre du côté de la poétique, sur le chemin (*tracé*) parcouru par le compositeur (*l'ouvrier*) entre une *idée* qu'il saisit et sa concrétisation, l'*œuvre* qu'il en tire. Plutôt que de se concentrer sur l'une ou l'autre, l'originalité de l'approche de Villeneuve consiste à en observer la relation dialectique: le couple *idée/œuvre* est ainsi disséqué à travers le regard de *l'ouvrier* par tranches successives de nuances. Examinant ce qui les sépare ou les unifie (*harmonie*), l'auteur investit l'espace (*intervalle*) entre les deux, prenant comme point de départ (*point pivotant*) l'idée du *faire* telle qu'héritée du philosophe Paul Valéry. L'artiste, selon cette représentation, existe davantage dans l'acte de création proprement dit - d'où la métaphore de *faiseur*, d'*ouvrier* - que dans le produit de cette création.

Au-delà du contenu, le livre d'André Villeneuve se distingue aussi tout particulièrement par sa forme, tant au niveau de la présentation visuelle que de l'organisation de sa macrostructure. Tel un Nietzsche moderne, l'auteur procède essentiellement par aphorismes pour établir son discours plutôt que de proposer un texte argumentatif de facture classique. Les pensées et les questionnements fragmentés font ainsi figure d'esquisses, et le résultat indéniablement esthétisant oscille entre la prose et la poésie. Bien que présentant parfois une allure un tant soit peu improvisée, le défilement de ces paragraphes-phrases impose sur la longueur un rythme sous-tendu par une logique qui, d'imprécise au début,

¹ Isabelle Picard, « Biographie d'André Villeneuve », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 2, 2005, p. 93.

s'éclaircit et s'affermit au fur et à mesure que le lecteur progresse dans l'œuvre. Le sens se crée ainsi par accumulation et se précise à chaque nouveau chapitre. Ces chapitres présentent d'ailleurs une grande variété formelle, certains proposant un grand nombre de points (2.1, 2.2, 2.7.3...) très courts, d'autres des points plus étoffés en nombre restreint, d'autres encore employant des symboles fléchés afin d'illustrer la manière dont les énoncés dérivent l'un de l'autre.

Rythme, variété formelle: le vocabulaire utilisé pour décrire la forme du texte et emprunté au domaine musical ne tient pas du hasard. *Ouvrier d'harmonies* comporte en effet au niveau formel deux grandes mises en abîme, dont la première nous présente le texte – qui traite de l'acte de composition – comme métaphore de cet acte lui-même. Villeneuve écrit comme il composerait une œuvre sonore, usant de procédés tenant du *thème et variations* et apparents dès le premier chapitre. La terminologie même employée pour diviser cette introduction en onze *présentations* réfère déjà à l'exposition d'idées musicales; ces phrases, qui se répètent ensuite inlassablement comme autant de motifs, nous suggèrent un rythme quasiment contrapuntique – on pense par exemple à cet « En matière d'art tout est nuance » en exergue de presque toutes les *présentations*. Les mêmes phrases-motifs reviennent d'ailleurs tout au long de la construction très symétrique de l'ouvrage qui développe, chapitre par chapitre, chacune des idées présentées au début. Un épilogue également en *présentations* signale un renvoi aux thèmes du prélude initial et clôt le parcours.

La deuxième mise en abîme considère la forme du texte comme une métaphore de son propre propos: « En matière d'art tout est nuance », nous dit Villeneuve, et son *ouvrier* est un ouvrier de nuances, un ouvrier dans les nuances. Plutôt qu'un foisonnement complexe, l'essai ne présente qu'un nombre limité d'idées fondamentales. Il s'étend à les nuancer petit à petit et à les reconsidérer, encore et encore, sous différents points de vue. En cela, le texte suit à la lettre le parcours qu'il trace pour l'ouvrier de l'idée à l'œuvre. D'implicite tout d'abord, cette mise en abîme devient explicite au point 9 du neuvième chapitre, lorsque l'auteur affirme que « toute répétition est qualifiée par un intervalle de temps – une distance entre ce qui est énoncé et répété – nous suggérant une appréciation possible, par mémoire et savoirs, des nuances entre ceci et cela » (p. 66). L'auteur élabore ensuite par courts paragraphes successifs une réflexion

sur la répétition. Quelques pages plus loin, le même énoncé est repris au point 9.2, où Villeneuve indique lui-même: « Retour à l'énoncé initial du point 9 comme petit exercice de nuances à partir d'un point pivotant; un exercice comme illustration du principe fondamental de répétition et du principe de conciliation (harmonie) en composition musicale » (p. 70). Une nouvelle réflexion est produite, cette fois autour du concept de nuances: un exemple parmi tant d'autres de tels jeux et procédés qui ajoutent à la finesse de l'ouvrage et renforcent son message au sein d'une cohérence entre le sens et la manière de le signifier.

Une des réflexions les plus intéressantes et pertinentes d'*Ouvrier d'harmonies* est celle qu'André Villeneuve articule autour du concept d'*idée*, en questionnant son rapport à l'ouvrier. Du point de vue de l'épistémologie – dans la lignée des idées constructivistes qu'il emprunte à Paul Valéry en même temps que cette idée du *faire* –, l'auteur insiste sur le caractère représentationnel de la relation idée-ouvrier. L'idée, en tant que concept absolu, est inatteignable; elle est toujours filtrée par nos propres antécédents et acquis (par nos propres *nuances*) et nous n'avons accès qu'à notre représentation de celle-ci: « Œuvrer sur une idée sera toujours le reflet particulier et nuancé de nos représentations de cette idée, d'où le caractère unique en matière d'art, des manières d'œuvrer » (p. 7). L'auteur prend ainsi le soin de souligner – et d'expliquer – l'évidence que plusieurs compositeurs différents produiront bien entendu des œuvres dissemblables à partir d'un même point de départ, d'une même inspiration. Sa pensée va toutefois plus loin quand on considère l'idée comme un point de départ potentiel, non seulement pour une multiplicité d'interprétations par des ouvriers distincts, mais aussi pour une multiplicité de *possibles* pour un ouvrier unique: « Œuvrer sur une idée est aussi œuvrer sur ce que l'on peut en suggérer dans la mesure où *une portion* de ses possibilités est élue, saisie par les signes et, par les nuances des interprétations, projetée comme un tout de ses possibilités » (p. 47).

L'œuvre comme une concrétisation d'une possibilité (parmi tant d'autres) de la représentation (parmi tant d'autres) d'une idée: sans même pencher du côté de l'esthétique et des questions relatives à la réception, qui multiplient d'autant les filtres représentationnels, le chemin qui part de l'idée semble en être un d'éloignement progressif. Villeneuve est néanmoins d'une rare lucidité au sein de la littérature – on sent clairement que l'auteur est lui-même compositeur – quand il indique

d'emblée que, paradoxalement, le but premier de l'ouvrier est au contraire la quête d'une « proximité (une adéquation) recherchée entre une idée – comme un reflet particulier et nuancé de nos représentations de cette idée – et sa concrétisation, l'œuvre » (p. 2). C'est ce désir de cohérence qui est ici désigné par le terme *harmonie*, d'où cette jolie phrase qui résume l'essentiel de la pensée – *harmonie est conciliation dans la distinction*. Cette notion que le compositeur ne procède pas par création, en tirant d'un néant informe sa musique, mais au contraire par réduction, en modelant tel un sculpteur le sonore pour le rendre conforme à son idée originale, nous semble particulièrement juste et propose une vision intéressante de l'acte de composition. Il va sans dire que la recherche de cette harmonie ne se fait pas sans heurts. Elle subit des changements au sein de et par l'acte même d'œuvrer et elle est ainsi à la source de nombreux maux chez le compositeur : que de pages blanches, ratures et révisions lui sont dues ! Ce *poids d'œuvrer* et cette cohérence idée-œuvre toujours partielle et imparfaite expliquent peut-être le caractère souvent perpétuellement inachevé (pour le compositeur du moins) de son œuvre, « work in progress » auquel il est difficile de mettre un point final et décisif.

Si l'on ne saurait ici faire une liste exhaustive des réflexions avancées dans cet *Ouvrier d'harmonies*, une autre toutefois mérite qu'on s'y attarde : celle que l'auteur avance sur la notion de répétition. Le rôle central et l'importance de la répétition dans la musique ne sont évidemment plus à démontrer aujourd'hui ; de nombreuses pages ont été déjà consacrées au sujet, dont les très pertinentes de Leonard Meyer dans *Explaining Music*². Le principal attrait vient ici de l'approche holistique que Villeneuve privilégie, en considérant la question de la répétition à plusieurs niveaux. Il consacre tout d'abord quelques pages à la notion de répétition dans la structure immanente de l'œuvre, où il examine d'un point de vue philosophique son rapport à celle de variation. Quelle est la part de permanence dans la variation ? Plusieurs variations d'un même élément ne sont-elles en fait que la répétition d'un seul élément à travers ses *nuances* ? Ne sont-elles que la réfraction des multiples possibles d'une même idée ? Questions pertinentes, mais la pensée devient véritablement intéressante lorsque Villeneuve distingue que l'ouvrier œuvre ainsi la répétition, mais aussi œuvre *dans* la répétition.

L'auteur entend ainsi que l'acte de composition est lui-même indissociable de l'idée de

répétition au sein de laquelle il s'effectue : le travail sur une œuvre en est un de retours constants, qui modèlent au fur et à mesure notre regard sur cette même œuvre. Mais si le travail du compositeur sur une pièce est de nature cyclique, que dire de l'essence de son existence de créateur ? L'acte d'œuvrer est aussi modulé par les expériences passées (*mémoire et savoirs*) d'œuvrer du compositeur, qui parcourt à répétition le tracé idée-œuvre au sein de chaque nouvelle pièce : « La répétition comme l'archétype d'œuvrer » (p. 43). Quels sont alors le rôle et la signification des *silences* dont sont composés les intervalles entre deux compositions ? Il y a bien sûr de ces silences stériles, arides, de l'ouvrier désœuvré sans *idée* à sa portée – cette fameuse « panne d'inspiration », mal du métier. Mais, nous précise l'auteur, les silences de l'ouvrier ne sont pas nécessairement improductifs et peuvent souvent être le lieu d'une quête (anticipation) de l'idée : « Là est tout le poids de la répétition d'œuvrer : le poids, peut-être, de cette chute dionysiaque – conséquente de ce qui a été œuvré – qui devient anticipation du nouvel élan à venir, anticipation d'une nouvelle mise en œuvre d'une idée » (p. 86). Le compositeur n'est ainsi jamais au repos : seule change sa position temporelle par rapport à l'idée, qu'il habite le temps de l'idée où un au-delà devenant en deçà.

André Villeneuve nous a ainsi fourni, avec son *Ouvrier d'harmonies*, un essai dense et intelligent qui articule (et stimulera sans doute) des réflexions fort pertinentes sur l'acte créateur en matière de composition musicale. Outre les philosophes intéressés par la question de l'art – la métaphore de l'ouvrier est ici assez abstraite pour que les idées avancées puissent être transposées à d'autres formes d'expression artistique –, l'ouvrage intéressera pareillement musicologues et compositeurs. Les premiers y trouveront matière à mieux appréhender certains questionnements (angoisses ?) de nature plus métaphysique que technique subis par les créateurs ; les seconds, s'ils ont la volonté et la patience d'investir le texte, prendront conscience de processus inhérents à leur mode de travail et, qui sait, renouvelleront peut-être leur vision de l'acte de composition.

Si on avait cependant un reproche à faire à l'auteur et à son texte, c'est de poser beaucoup de questions, certes, mais d'y apporter bien moins de réponses. Œuvrer, en musique, reste après tout une question hautement individuelle malgré les généralisations possibles, et la majorité des dissertations du livre n'ont guère le choix de se terminer sur une note

² Leonard B. Meyer, *Explaining Music*, Berkeley, University of California Press, 2003.

ouverte par cette phrase leitmotiv constamment répétée – *Chacun y fera son parcours*. Si le procédé fait honneur à l'intelligence du lecteur, qui est pareillement appelé à *faire son parcours* au sein des réflexions de l'essai, on aurait pu parfois désirer une prise de position plus franche de l'auteur, peut-être trop en retrait. Les pages d'analyse musicale dont nous avons glissé un mot en introduction en sont d'ailleurs un exemple probant : Villeneuve décortique son Webern ou son Debussy (il nous précise que n'importe quel extrait aurait pu être choisi) de manière clinique et strictement factuelle. Bien que l'on comprenne évidemment que l'exercice sert à démontrer l'idée que toute analyse se joue au sein de l'interprétation du lecteur (et de ses *nuances*), un authentique commentaire analytique aurait pu rendre l'effort plus pertinent. Ne lui en tenons pas trop rigueur toutefois : si Villeneuve, à l'image de son *ouvrier*, œuvre (trop?) dans la nuance, son livre gagne en subtilité ce qu'il perd en décision. À chacun alors d'y trouver le reflet de ses propres nuances.

Georges Dimitrov, doctorant en composition à l'Université de Montréal et professeur assistant à l'Université Concordia

Henri Duparc. *Lettres à Jean Cras « le fils de mon âme »*, présentées et annotées par Stéphane Topakian, avec une préface de Guy Sacre, Lyon, Symétrie – Palazetto Bru Zane, 2009, 181 p. ISBN 978-2-914373-59-3.

Henri Duparc (1848-1933) est un compositeur encore mal connu. Élève de César Franck, ami de Vincent d'Indy et d'Ernest Chausson, membre fondateur de la Société nationale de musique, ce créateur extrêmement auto-critique a laissé un corpus d'œuvres limité, incluant principalement une quinzaine de mélodies et quelques pièces orchestrales. Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles Duparc a suscité une bibliographie aussi peu abondante : outre quelques études consacrées à ses mélodies¹, seul un ouvrage paru en 1972 sous la plume de Nancy van der Elst offre un tour d'horizon assez complet de sa vie et de son œuvre². Plus récemment, en 2001, la maison d'édition Séguier a également publié dans la collection « Carré Musique » un petit livre de Michel Fabre destiné au grand public³. Ces quelques parutions n'ont toutefois pas épuisé le sujet, et un immense travail reste à faire pour arriver à mieux comprendre les œuvres

de Duparc et le rôle qu'il a joué dans la vie musicale de son époque.

Jean Cras (1879-1932), pour sa part, est un compositeur longtemps oublié que l'on commence à peine à redécouvrir. Officier de marine et compositeur essentiellement autodidacte, Cras est l'auteur de près de 80 mélodies, de nombreuses œuvres de musique de chambre, de plusieurs compositions pour orchestre, ainsi que du drame lyrique *Polyphème*, sur une pièce d'Albert Samain, créé à l'Opéra-Comique en décembre 1922. La bibliographie récente sur Jean Cras se résume à un seul titre : la monographie préparée par Paul-André Bempéchat à partir de sa thèse de doctorat sur la vie et l'œuvre de Cras, parue chez Ashgate en 2009⁴.

Dans un tel contexte, la publication de la correspondance de Jean Cras et Henri Duparc représente un véritable événement, qui vient combler à double titre un vide important dans la littérature musicologique. Stéphane Topakian, directeur fondateur de la maison de disques parisienne Timpani, a patiemment réuni, déchiffré, ordonné, annoté et présenté une centaine de lettres conservées (et dans plusieurs cas, dactylographiées) par les héritiers de Jean Cras, produisant ainsi un volume d'un immense intérêt musicologique, artistique et humain.

Cette correspondance, précisons-le d'emblée, est à sens unique : seules les lettres d'Henri Duparc à Jean Cras ont été conservées. Les réponses de Cras à Duparc, comme d'ailleurs la grande majorité des documents conservés par ce dernier, ont été détruites en 1935 dans l'incendie du château de Mondégourat, propriété familiale des Duparc. Si cette perte irréparable nous prive d'une moitié de la conversation épistolaire entre les deux compositeurs, elle n'a cependant pas pour effet de rendre exagérément cryptique cette correspondance à une voix : en général, Duparc demeure fidèle à son habitude de rédiger des missives très détaillées, qui permettent le plus souvent de reconstituer (ou au moins de supposer) ce qu'avait pu écrire son interlocuteur. Il continue à se donner cette peine jusqu'aux dernières années de sa vie, alors même que sa cécité grandissante et son épuisement nerveux chronique lui rendent l'écriture de plus en plus difficile.

Cette maladie insaisissable et mystérieuse qui s'empare de Duparc dès les années 1880 et le rend de plus en plus « légume » et « flapi », pour reprendre ses propres termes, est l'un

- 1 Mentionnons en particulier Rémy Stricker, *Les mélodies de Duparc*, Arles, Actes Sud, 1996.
- 2 Nancy van der Elst, « Henri Duparc : l'homme et l'œuvre », thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Service de reproduction des thèses, Université de Lille, 1972.
- 3 Michel Fabre, *Henri Duparc, musicien de l'émotion*, Anglet, Séguier, coll. « Carré Musique », 2001.
- 4 Paul-André Bempéchat, *Jean Cras Polymath of Music and Letters*, Adlershot, Ashgate, 2009 ; « The Life and Works of Jean Cras (1879-1932) », thèse de D.M.A., Boston University, 2000.