

Université de Montréal

**La québécoité comme élément fondateur d'une pensée
musicale électroacoustique**

par
Guillaume Côté

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de Musique
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en musique
option composition électroacoustique

août, 2015

© Côté, 2015

Résumé

Le projet de recherche-crédation proposé survole la québécité à travers un pan majeur de l'étude des Amériques : le territoire. L'adoption du territoire québécois, de son espace, et de sa densité – effectué à la fois sous un axe méridional (le Saint-Laurent) et septentrional (le Nord) –, s'effectue dans mon corpus acousmatique à travers l'utilisation de concepts théoriques établis par plusieurs figures québécoises et internationales.

La description des sources d'inspiration du cycle d'œuvres acousmatique proposé, étant principalement issues de sphères extramusicales — la démarche de divers artistes et chercheurs québécois ayant contribué à l'émergence poétique de mon corpus tels que Pierre Perrault, René Derouin, Daniel Chartier, et Louis-Edmond Hamelin — y tient une place importante.

La portion musicale est effectuée de façon analytique à l'aide de deux méthodes propres au genre électroacoustique – analyse typologique de Pierre Schaeffer, et fonctionnelle de Stéphane Roy –, qui, à travers l'œuvre de certains compositeurs de musiques électroniques internationaux permettent de souligner la pluralité des conceptions territoriales et le réseau sémantique universel sous-jacent, laissant place à une lecture plus large de cette thématique.

La méthodologie proposée permet donc à la fois de cerner l'universel – modèles naturels, références psychoacoustiques –, le local – utilisation de poèmes québécois, référents animaux ou anecdotiques précis tels que des cris d'oiseaux et des prises sonores du Saint-Laurent –, et la relation dichotomique entre la nature et la culture dans mon corpus, afin qu'émerge un discours musical cohérent basé sur le territoire québécois.

Mots-clés : Musique acousmatique, québécité, américanité, nordicité, territoire, français, poésie.

Abstract

The proposed research project studies quebecity through a major term of the Americas : the territory. Invested in both a southern (St. Lawrence) and northern (hivernity) axis, this approach to Quebec's territory, its space, and its density, is applied to the acousmatic corpus through the use of concepts theoretical established by several figures from Quebec and beyond.

The inspirations of my acousmatic works proposed cycle, being mainly from extra-musical spheres – the process of various Quebec's artists and researchers have contributed to the emergence of my poetic corpus such as Pierre Perrault, René Derouin, Daniel Chartier and Louis-Edmond Hamelin – is underlined.

The musical side of the territory conception is performed analytically using two methods proper to the electroacoustic genre – the typology of Pierre Schaeffer, and the functional analysis of Stéphane Roy –, that, through the work of some international composers of electronic music, serve to highlight the plurality and the universal semantics network of the territory, giving way to a broader reading of this theme.

Finally, the proposed methodology identify the universal – natural model, psychoacoustic references –, the local - use of Quebec's poetry, animals or specific anecdotal references such as bird calls and sounds taken from the Saint Lawrence –, and the dichotomous relationship between nature and culture in my work, to build a coherent musical discourse based on the territory of Quebec.

Keywords : Acousmatic music, quebecity, americanity, nordicity, territory, french, poetry.

Table des matières

| | |
|---|----|
| Introduction | 1 |
| La genèse du projet de recherche-création | 1 |
|  l ment déclencheur : printemps 2012 | 1 |
| L'engagement en art : Bernard  mond | 2 |
| Thématiques et méthodologie..... | 3 |
| Thématiques du projet de recherche-création..... | 3 |
| Méthodologie du projet de recherche-création..... | 4 |
| 1. Cerner le sujet..... | 6 |
| 1.1 Définitions : de l'américanité à la québécité | 6 |
| 1.1.1 Le mythe..... | 6 |
| 1.1.2 Américanité versus américanisation..... | 7 |
| 1.1.3 La québécité..... | 9 |
| 1.1.4 La notion de frontière | 10 |
| 1.2 Survol bibliographique | 11 |
| 1.2.1 L'américanité..... | 11 |
| 1.2.2 Le Nord..... | 13 |
| 1.2.3 Le Saint-Laurent..... | 14 |
| 1.2.4 La langue française..... | 15 |
| 2. Le territoire | 17 |
| 2.1 Les représentations du territoire :  crits | 17 |
| 2.1.1 Le Nord dans l'imaginaire québécois..... | 17 |
| 2.1.2 La nordicité mentale | 20 |
| 2.1.3 Quantifier le Nord : ouverture vers une nouvelle dimension nordique | 21 |
| 2.1.4 Réseau sémantique du Nord : global versus local | 24 |
| 2.1.5 Le Nord comme Sud : interchangeabilité du territoire | 25 |
| 2.1.6 Le Nord : antithèse du musical | 26 |
| 2.1.7 Latitude et longitude : du Nord au Fleuve..... | 27 |
| 2.1.8 L'importance du fleuve au Québec | 28 |
| 2.2 Les représentations du territoire en art : pistes..... | 29 |

| | |
|---|----|
| 2.2.1 Marc Séguin..... | 30 |
| 2.2.2 Stéphane Lafleur..... | 32 |
| 2.2.3 Pierre Nepveu..... | 33 |
| 2.2.4 Pierre Perrault..... | 34 |
| 2.2.5 René Derouin..... | 36 |
| 2.2.6 Gatien Lapointe..... | 38 |
| 2.3 Les représentations du territoire en musique électroacoustique..... | 39 |
| 2.3.1 Notes sur les méthodes d'analyses..... | 40 |
| 2.3.1.1 Analyse typologique..... | 41 |
| 2.3.1.2 Analyse fonctionnelle..... | 42 |
| 2.3.2 Nicolas Bernier..... | 43 |
| 2.3.2.1 Poïétique..... | 43 |
| 2.3.2.2 Résumé de l'analyse (<i>Déplacements des particules</i>)..... | 44 |
| 2.3.3 Philippe Le Goff..... | 45 |
| 2.3.3.1 Poïétique..... | 45 |
| 2.3.3.2 Résumé de l'analyse (<i>Meta Incognita</i>)..... | 45 |
| 2.3.4 Natascha Barrett..... | 46 |
| 2.3.4.1 Poïétique..... | 46 |
| 2.3.4.2 Résumé de l'analyse (<i>Three Fictions (Midnight Sun : Midday Moon)</i>)..... | 47 |
| 2.3.4.3 Résumé de l'analyse (<i>Trade Winds (Open Ocean)</i>)..... | 48 |
| 2.3.5 Taylor Deupree..... | 48 |
| 2.3.5.1 Poïétique..... | 48 |
| 2.3.5.2 Résumé de l'analyse (<i>Haze It May Be</i>)..... | 49 |
| 2.3.6 Michel Redolfi..... | 50 |
| 2.3.6.1 Poïétique..... | 50 |
| 2.3.6.2 Résumé de l'analyse (<i>Pacific Tubular Waves (A Smooth Ride)</i>)..... | 51 |
| 3. Les enjeux de l'utilisation du langage en musique..... | 52 |
| 3.1 La langue française au Québec..... | 52 |
| 3.2 Les pièges de la figuration versus contre l'abstraction..... | 54 |
| 3.3 Psychoacoustique : le masquage..... | 55 |
| 4. Premier plongeon au cœur du cycle musical..... | 57 |

| | | |
|-------|---|----|
| 4.1 | Le <i>son froid</i> : recherches sur le timbre | 57 |
| 4.2 | Transposition musicale de phénomènes naturels | 59 |
| 4.3 | L'influence de Francis Dhomont..... | 60 |
| 4.4 | Réseau sémantique | 62 |
| 4.5 | De la généralité au lieu : du macro au micro..... | 63 |
| 4.6 | La programmation au service du matériau | 63 |
| 4.6.1 | Le granulateur..... | 64 |
| 4.6.2 | La distorsion par fonction de transfert..... | 64 |
| 4.6.3 | La synthèse sonore | 64 |
| 4.6.4 | Morphage..... | 65 |
| 4.6.5 | Constat..... | 65 |
| 5. | Analyse du corpus | 66 |
| 5.1 | <i>Il n'y a que blanc</i> | 66 |
| 5.1.1 | Poïétique | 66 |
| 5.1.2 | Constat..... | 67 |
| 5.2 | La gerçure des alentours..... | 68 |
| 5.2.1 | Poïétique | 68 |
| 5.2.2 | Texte | 69 |
| 5.2.3 | Constat..... | 70 |
| 5.3 | <i>Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?</i> | 71 |
| 5.3.1 | Poïétique | 71 |
| 5.3.2 | Texte | 72 |
| 5.3.3 | Constat..... | 72 |
| | Conclusion..... | 74 |
| | Constats | 74 |
| | Problématiques et limitations du projet..... | 74 |
| | Projet futur..... | 76 |
| | Bibliographie | 78 |
| | Discographie..... | 84 |
| | Filmographie..... | 85 |

Liste des figures

| | |
|--|----|
| Figure 1 Superficie terrestre et population nordiques des espaces politiques du Canada | 23 |
| Figure 2 Masquage d'un son pur sur un son pur (Masquant à 1200 Hz) | 56 |

À Clémentine, et tes solos de flûte à bec,

Remerciements

Merci à Robert pour le suivi, les conseils, et le placotage tout au long de mes six années à l'Université de Montréal. Un merci particulier aux chargés de cours de cet établissement, qui m'ont permis de m'épanouir en tant qu'artiste : Olivier Bélanger pour la rigueur à travers le codage, à Martin Bédard pour l'amour de la composition et la sensibilité, et à Martin Marier pour m'avoir fait confiance et permit d'enseigner tôt dans ma scolarité.

Merci à Guillaume Campion, fidèle comparse, pour tes commentaires et ton écoute, et à Nicolas Bernier de m'avoir fait découvrir la musique acousmatique.

Finalement, un merci immense à Gabrielle pour tout ce que tu fais (et endures !), et à Clémentine, amour de ma vie, de me rendre si heureux malgré les crises de bacon occasionnelles.

Introduction

La genèse du projet de recherche-crédation

Afin de bien comprendre mon intention première et les raisons fondamentales quant au choix de la québécoité comme sujet de mon projet de recherche-crédation, la prochaine section soulignera, à travers deux ouvrages littéraires et leurs créateurs, la genèse de celui-ci.

Élément déclencheur : printemps 2012

À une époque hypermondialisée où l'on porte les mêmes vêtements, écoute la même musique, et semble vivre et penser les mêmes choses à Londres, Buenos Aires et Osaka et Montréal, il y a une perte, un vide culturel et émotif, quand les histoires que nous lisons viennent surtout d'ailleurs, parlent surtout d'ailleurs¹.

- Nicolas Langelier, *Nouveau Projet*

La perte d'identité culturelle et le sentiment de désorientation et de vide évoqués par Nicolas Langelier dans l'introduction du premier numéro de la revue *Nouveau Projet* résumant bien ce que la génération de l'ère numérique ressent. L'hypermodernité, conduite par la mondialisation croissante issue du partage quasi instantané des idées, de la culture et des médias, forge des êtres cosmopolites où le local perd son sens au global, amenuisant alors la volonté d'un peuple à agir collectivement pour son bien.

Publiée pour la première fois en pleine grève étudiante du printemps 2012 – plus grande manifestation étudiante dans l'histoire du Québec² – la revue *Nouveau Projet*, fruit du travail rassembleur de l'écrivain Nicolas Langelier, suggère une prise de position face aux dérives culturelles, sociales et économiques auxquelles nous faisons face. À travers un numéro dédié au 21^e siècle et à ses problématiques sous-jacentes, la première édition de *Nouveau Projet*, loin d'un renfermement nationaliste comme pourrait nous le faire croire la citation mise en exergue, propose une mise en relief de certaines dynamiques mondiales, dont

¹ Nicolas Langelier, « Premier engagement », *Nouveau Projet*, Volume 1, n°1, 2012, p. 13-21.

² Rhéal Séguin, « Student strike drags on as longest in Quebec history », *The Globe and Mail*, 8 avril 2012, <http://www.theglobeandmail.com/news/politics/student-strike-drags-on-as-longest-in-quebec-history/article4099838/>, consulté le 21 février 2015.

l'environnement vu à travers le prisme des habitants de Copenhague, et la vie des habitants de Hanoi. Ces reportages d'outre-mer, mélangés avec quelques-uns plus locaux – tels que ceux touchant l'agriculture québécoise et la musique classique en Amérique permettent une relecture pertinente de nos expériences québécoises quotidiennes par un enchevêtrement avec celles plus globales.

Nouveau projet fut donc une pièce centrale dans ma démarche de recherche-crédation, non seulement à travers l'éditorial de Langelier qui me donna l'envie de développer un discours autour de ma situation sociogéographique, mais aussi à travers ses recommandations de lectures qui me mirent en contact avec Bernard Émond.

L'engagement en art : Bernard Émond

Le cinéma [...] devient une manière de regarder, de ce qui s'appelle vraiment regarder, une manière de s'appliquer à voir, à voir derrière, à voir au-dessus des choses, à voir ce qui ne se voit pas du premier coup d'œil, à voir ce qui est devenu invisible dans un monde encombré d'images. Le détour par le cinéma me semble alors pleinement justifié : il nous arrache à notre aveuglement³.

- Bernard Émond, *Il y a trop d'images*

Cinéaste et essayiste québécois, Bernard Émond propose, dans un recueil de textes intitulé *Il y a trop d'images*, une réflexion autour de l'engagement en art⁴, prônant ainsi un retour à la transcendance nous ramenant à *ce qui importe*. Selon Émond, par un enchevêtrement entre le réel et la métaphore, l'art tente de questionner l'individu sur sa réalité afin de faire émerger un dialogue avec le spectateur, permettant ainsi l'émergence d'une prise de conscience de la condition humaine et de sa place dans le monde : « elle [image d'un film de Émond] tente de rendre une expérience humaine dans sa beauté et sa complexité (mais aussi, paradoxalement, dans sa simplicité) et elle ouvre un dialogue avec le spectateur⁵. »

En effet, il est important pour Émond que l'œuvre bouscule, propose une rupture, afin de créer une rencontre avec le spectateur. En utilisant la religion – plus particulièrement le christianisme⁶ – dans ses films, le cinéaste s'approprie un repère majeur (certes daté, mais

³ Bernard Émond, *Il y a trop d'images*, Montréal, Lux, 2011, p. 11.

⁴ La majorité des réflexions proposées en cinéma sont facilement transposables en musique.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ Dans sa trilogie théologique, Émond survole la foi (*La Neuvaine*), l'espoir (*Contre toute espérance*), ainsi que la charité (*Les Fins dernières*).

toujours présent) de l'identité québécoise, amenant ainsi l'artiste à s'interroger sur la perte de sens dans le Québec contemporain⁷. Ce rapprochement du créateur au *plus grand que soit* est un élément cher à ma démarche compositionnelle. En effet, cette élévation, cette *grâce* que nous procure ce qui nous dépasse est investie, dans mon œuvre, par le territoire et la dichotomie entre la nature et la culture.

Suite à la lecture de ce recueil mettant constamment en relief la notion d'engagement, l'idée d'utiliser des textes d'écrivains québécois fut pour moi une façon, bien modeste, de donner à mon œuvre une dimension politique⁸, car « dans un monde qui se déshumanise, chaque geste de générosité est un acte de résistance, de liberté. [...] Il reste à leur donner une dimension politique et sociale. Cela s'appelle l'engagement⁹. »

Thématiques et méthodologie

Afin de bien situer le lecteur face au sujet plutôt large induit par le concept de québécoité, la prochaine section proposera, en premier lieu, de scinder ce terme en deux pôles majeurs : le territoire et la langue. Par la suite, la méthodologie appliquée afin d'explorer théoriquement ces deux axes et leurs transferts dans le monde musical sera explicitée afin de tracer un portrait global de mon mémoire.

Thématiques du projet de recherche-crédation

La sensibilisation face aux pertes de repères culturels induite par la revue *Nouveau Projet* et l'engagement en art proposé par Bernard Émond m'ont donc poussé à investir plus en profondeur ce qui m'entoure. La notion de territoire, chère à plusieurs artistes visuels issus des Amériques, tels que Jackson Pollock, Tom Thomson, Marc Séguin, René Derouin¹⁰, fut donc investie de façon préminente dans le cycle d'œuvre proposé. Ce territoire fut survolé, en

⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸ Je crois fermement que l'utilisation du français en art (dans notre cas en musique) est un geste politique. Le français en Amérique du Nord est minoritaire. L'utilisation de celui-ci est une prise de position face à l'hégémonie linguistique que propose l'anglais. La section 3, Les enjeux de l'utilisation du langage en musique, permettra d'éclaircir ce point.

⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰ Cette perspective du territoire a été mise en relief dans le cours HAR1610, *Américanité et les arts*, donné par Louise Vigneault à l'Université de Montréal et suivi à l'automne 2011 dans le cadre de mon baccalauréat en composition électroacoustique.

premier lieu, sous une perspective nordique, relative à l'hivernité, qui occupe plus du tiers de notre année, ouvrant ainsi la porte à une étude sur les représentations du froid et de son réseau sémantique sous-jacent¹¹.

Suite à un questionnement sur la pertinence de l'utilisation primordiale de repères nordiques afin de traiter du territoire québécois, la conciliation du Québec septentrional et méridional par l'adoption du Saint-Laurent comme vecteur créatif de la troisième pièce du cycle, fut instaurée dans le projet de recherche-crédation. Finalement, l'ajout de textes à deux des trois œuvres du cycle souligne non seulement une prise de position sociale¹², mais aussi des problématiques intrinsèques à l'art acousmatique liées à l'utilisation de la voix dans un contexte musical.

Méthodologie du projet de recherche-crédation

Théorique et extramusical, la première partie du mémoire souligne le caractère utile et primordial de la recherche sur les Amériques par une description de l'américanité et de ses référents, pour ensuite définir les traits majeurs de celle-ci – notion de frontière, relation au territoire, mythe, ambigüité face à l'hivernie – à travers le prisme québécois. Un survol bibliographique contenant une brève présentation des principaux ouvrages ayant alimenté ma réflexion sur le Nord, le Saint-Laurent et la langue française fait suite à la section descriptive.

La notion de territoire est ensuite investie de façon plus poussée – notamment par l'entremise d'acteurs provenant de multiples milieux, tels que Daniel Chartier, Louis-Edmond Hamelin, René Derouin, Pierre Perrault –, permettant ainsi un survol des différentes techniques de mise en relief du territoire en art. Par la suite, l'analyse d'un corpus d'œuvres acousmatiques provenant de compositeurs internationaux, traitants à la fois de la nordicité et de l'eau, permet de cerner quelques tendances compositionnelles propres au discours sur le territoire¹³ qui eurent une influence sur mon travail musical.

¹¹ La troisième pièce du cycle est dédiée au fleuve Saint-Laurent. Malgré une ouverture vers le sud par l'appropriation de ce cours d'eau méridional, celui-ci a été investi en partie sous une perspective nordique. La section 2.1.8, Latitude et longitude : du Nord au fleuve, permet de bien cerner les objectifs de cette pièce qui peuvent, a priori, sembler hors contexte par rapport à ceux des deux premières composées.

¹² *Ibid.*, p. 75.

¹³ Ces analyses se baseront sur deux méthodes : la typologie de Pierre Schaeffer, ainsi que l'analyse fonctionnelle de Stéphane Roy.

La deuxième stratégie quant à l'adoption d'un discours musical basé sur des repères québécois, l'utilisation du français¹⁴, est mise en lumière par un survol des enjeux linguistiques propres au Québec, ainsi que des problématiques inhérentes à l'utilisation de la voix en musique électroacoustique, telles que la réception d'une œuvre à texte dans un contexte linguistique étranger, l'effet de masquage sur la compréhension du texte, et la délicate relation entre la figuration (texte, prise de son anecdotique) et l'abstraction (musique).

Basée majoritairement sur des influences extramusicales, ma création acousmatique se nourrit donc des principes dégagés par les différentes recherches ainsi que les démarches prônées par certains artistes visuels, littéraires, et sonores pour y dégager du sens. Malgré la nature et la démarche du médium électroacoustique qui se basent sur l'expérimentation pour en dégager de la cohérence, la recherche précède la mise en sons de mes pièces. Le but d'un tel fonctionnement étant de nourrir une réflexion sur l'apport de la situation géographique et de la langue, face au style, au traitement du matériau sonore et à son agencement par le compositeur. Ce travail de recherche et d'analyse me permet donc de me doter d'un point de vue critique sur les différentes approches des thématiques investies afin de façonner des méthodes compositionnelles qui me sont propres en tant que compositeur de musique acousmatique. A posteriori de la création sonore, une analyse de chacune de mes pièces¹⁵ a été effectuée, ce qui me permet de dégager les stratégies compositionnelles utilisées et de tisser des liens cohérents avec la recherche théorique menée auparavant.

Le but visé de mon projet de recherche-crédation est donc, par le survol de travaux menés par des figures de proue de l'étude des Amériques à travers l'influence québécoise, par l'appropriation de concepts développés par divers artistes québécois issus de multiples disciplines, et par la comparaison d'œuvres musicales internationales portant sur le territoire à celles composées lors de mon cursus universitaire, de mettre en valeur les thématiques investies – sous-jacents à un discours sur la québécité – dans un corpus acousmatique.

¹⁴ Je considère cette deuxième stratégie comme secondaire. En effet, celle-ci permet une mise en relief des éléments exploités par l'appropriation du territoire dans mon corpus acousmatique. Voilà pourquoi la majorité de ma recherche est dédiée sur la notion de territoire, et non sur l'utilisation de la langue française en musique.

¹⁵ Survol des matériaux utilisés, stratégies compositionnelles employées, comparaisons avec les pièces étudiées.

1. Cerner le sujet

La première des cinq sections du corps de mon mémoire – principalement théorique et extramusicale – mettra en place la thématique principale de ma recherche en mettant en contexte différents termes relatifs à l’américanité, à la québécoisité et au territoire. Mon projet, prenant ses racines dans un monde extérieur au musical et puisant son inspiration dans des concepts développés par des littéraires, cinéastes, et artistes visuels, les prochains paragraphes permettront au néophyte de bien saisir le propos principal de ma recherche et les enjeux s’y rattachant.

1.1 Définitions : de l’américanité à la québécoisité

Plusieurs termes permettant de bien cerner à la fois l’américanité – expérience continentale du territoire – et la québécoisité – filtre de l’expérience continentale d’un peuple à travers celle plus locale du Québec, exposant ainsi son double attachement avec l’Amérique et l’Europe – seront, dans un premier temps, survolés. La reconnaissance de ces mots clés de la recherche des Amériques permettra alors à la fois d’établir un lien étroit entre l’américanité et la québécoisité, et d’introduire la recherche effectuée avant la mise en musique de mon projet.

1.1.1 Le mythe

« Dire » un mythe, c’est proclamer ce qui s’est passé *ab origine*... c’est donc toujours le récit d’une création : on raconte comment quelque chose a été effectué, a commencé d’être. Voilà pourquoi le mythe est solidaire de l’ontologie : il ne parle que des réalités, de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s’est pleinement manifesté¹⁶.

- Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*

L’historien Gérard Bouchard, chercheur à l’Université du Québec à Chicoutimi, décrit le mythe comme une fonction nécessaire dans une société, car « il instaure des significations pour les acteurs, fournit des réponses aux questions fondamentales relatives à la condition

¹⁶ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Folio, 1987, p. 85.

humaine, à la structure de l'univers, à la marche des sociétés, à leur destination¹⁷. » C'est donc à travers cet élément primordial à toute civilisation – véritable régulateur social – que s'articule ma recherche de maîtrise. Malgré une place prépondérante dans les sociétés, le mythe se trouve, *a priori*, vide de sens. Celui-ci ne peut donc avoir de conscience ; il ne peut être, *a priori*, bon ou mauvais. Le mythe est libre de charge symbolique ; seul l'Homme peut lui inculquer une valeur. Cet élément, malléable, n'est toutefois pas totalement virtuel et volatile, tel qu'une simple histoire folklorique, mais baigne aussi dans le réel, comme le souligne Mircéa Éliade cité en début de section. Nous pouvons donc ici parler de représentation hybride d'un événement ou d'un lieu. Cette double représentation permet d'associer le vécu au rêve, créant ainsi de l'*inédit*.

L'idée du mythe – à travers le territoire – est toujours portée par une figure emblématique qui, dans notre cas, est représentée par le Nord. D'ailleurs, selon Claude Lévi-Strauss, célèbre et influent ethnologue du vingtième siècle, le mythe, se basant sur des éléments passés (historique), se fait à la fois sentir sur le présent, ce qui influence le futur (anhistorique)¹⁸. Une fois cimenté, le mythe forme une structure qui est permanente, renouvelable, et pertinente, rendant ainsi les éléments investis intéressants pour certains créateurs¹⁹.

1.1.2 Américanité versus américanisation

Je me suis reconnu de mon village d'abord, de ma province ensuite.
Canadien-Français après, plus Canadien que Français à mon premier voyage
en Europe. Canadien à New-York, Nord-Américain depuis peu. De là,
j'espère posséder la terre entière²⁰.

- Paul-Émile Borduas, *Lettres à Claude Gaudreau*

L'homme québécois s'inscrit dans un modèle continental instauré par l'expérience nouvelle d'un territoire vierge, amenant ainsi des réalités alors oubliées des européens. En effet, la peuplade du Nouveau-Monde permit aux habitants de découvrir à nouveau leurs rôles

¹⁷ Gérard Bouchard, « Le mythe : Essai de définition », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (éd.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 418.

¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques : Le grand livre de l'ethnologie contemporaine*. Paris, Pocket, 2002, p. 432

¹⁹ La section 4.2, Transposition musicale de phénomènes naturels, est basée sur les mythes.

²⁰ Paul-« Émile Borduas, « Lettres à Claude Gaudreau », dans *Liberté*, Volume 4, n°22, 1962, p. 250.

de défricheur et de colonisateur. Ce *territoire des possibles* permit notamment l'émergence d'un nouveau mode de vie basé sur le capital, la tenure des terres, et l'individualisme. Le sentiment de recommencement à un temps anhistorique, inauguré par la nouveauté du territoire²¹, fut un motivateur important de l'exploration et de la colonisation du continent. Ces terres, animées par une dynamique sociale propre, ont été fragmentées suite à divers conflits²², créant ainsi plusieurs zones distinctes possédant des attributs culturels et sociaux différents établis sur une base commune.

Plus souvent étudié sous un contexte sociogéographique – relation entre les communautés blanches et autochtones, investissement humain du territoire urbain et rural, traits communs des peuples des Amériques –, l'étude sur l'américanité tente de mettre en lumière le particulier – traits culturels propres à certaines régions, pays, états – et l'universel, réalité continentale émergée depuis la colonisation au 17^{ième} siècle. Dans le présent projet, cette dichotomie entre culturel et universel se traduit notamment par l'appropriation de thèmes centraux à l'américanité, dont les grands espaces, et le renouveau et le dépassement de soi instaurés par la notion de frontière²³.

Toutefois, l'américanisation, terme péjoratif, est le contraire de l'américanité ; elle est un principe d'acculturation supprimant les éléments particuliers d'une culture pour imposer celle des États-Unis. L'américanisation se retrouve principalement dans les domaines économiques tels que les chaînes de restauration rapide et les marchés à grandes surfaces, mais peut aussi être présent en art, à travers les médias de masses²⁴, et plus récemment dans le domaine des nouvelles technologies, en induisant l'hégémonie de l'anglais. Cette mainmise des États-Unis sur la langue est, dans mon projet, contrée par l'utilisation du français comme élément identitaire et axe polarisateur de la québécoisité.

²¹ Intellectuel français ayant fait une recherche fort pertinente sur les débuts de la démocratie en Amérique et ses particularités face au système européen, Alexis Tocqueville dressa un fabuleux portrait de la société américaine du milieu du 19^{ième} siècle à travers son livre *La démocratie en Amérique*.

²² Guerre de Pontiac en 1763, Guerre d'indépendance en 1779, Guerre américano-mexicaine de 1846, etc.

²³ Les exemples les plus probants se retrouvent en musique populaire. Au Québec, Richard Séguin, Michel Rivard, et plus récemment *Tire le Coyote* et *Avec pas d'casque* démontrent une belle recherche de l'américanité à travers le prisme québécois.

²⁴ Cette américanisation par les arts est archi-présente en cinéma à travers Hollywood.

1.1.3 La québécité

Étant voisin de ce qui devint rapidement la plus grande puissance mondiale, le Québec subit évidemment une influence à la fois culturelle, sociale, et linguistique des États-Unis²⁵. L'amalgame et le métissage de ces influences sont regroupés sous la bannière de l'américanité. Ce terme évoque l'influence d'une expérience territoriale propre à différentes cultures : au Québec, la musique folklorique populaire des années soixante-dix ainsi que l'art pictural de Jean-Paul Riopelle et Tom Thomson peuvent être considérés comme représentants de cette tendance.

Le concept de québécité – l'américanité au Québec – trouve un écho à *l'art de faire* de Michel de Certeau, célèbre anthropologue et historien, qui démontra que « malgré une imposition d'un mode de vie dicté par une classe ou une idéologie dominante, l'homme « invente le quotidien grâce aux arts de faire, ruses subtiles, tactiques de résistance par lesquelles il détourne les objets et les codes, se réapproprie l'espace et l'usage à sa façon²⁶. » C'est donc à travers un détournement de l'universel par le culturel que le recentrement sur la réalité du Québec d'aujourd'hui trouve sa pertinence. En effet, sans être détaché du contexte mondial et de ses voisins du sud, la recherche sur la québécité permet une lecture cohérente des dynamiques sociales modernes, comme le souligne le sociologue Joseph-Yvon Thériault : « la reconnaissance de son américanité dans le Québec contemporain est le résultat d'une lecture plus vraie de la réalité, une réflexion plus éclairée, une perception plus juste de soi et des autres²⁷. » La recherche sur la québécité propose donc un point de vue unique sur l'américanité de la culture québécoise²⁸, et comment cette dernière combine l'influence continentale à son expérience territoriale unique. Toutefois, malgré une myriade de différences tant sociales, culturelles, géographiques, que politiques par rapport à nos voisins du Sud, la notion de frontière est un point commun de l'américanité et la québécité, et primordiale dans la compréhension du concept nord-américain de territoire.

²⁵ Une influence majeure est l'importante exportation de biens provenant du Québec vers les États-Unis. Cette activité économique force, entre autres, l'utilisation privilégiée de l'anglais dans le commerce.

²⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : Art de faire*. Paris, Gallimard 1990, p. 12.

²⁷ Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité*. Montréal, Québec Amérique, 2005, p. 29.

²⁸ La scission avec l'identité états-unienne passe principalement par la nordicité et la langue française, spécificités culturelles québécoise dans les Amériques.

1.1.4 La notion de frontière

Premier théoricien de la notion de frontière – principal motivateur de l’exploration du territoire américain –, Frederick J. Turner publia en 1921 *The Frontier in American History*²⁹. Cet essai traça un portrait remarquable de l’importance de la frontière dans le défrichement et la colonisation des États-Unis, qui permirent une autonomie et un détachement des colonies face aux principaux pouvoirs de l’époque à travers l’exploration de l’Ouest – frontière américaine importante – et la ruée vers l’or qui s’ensuivit³⁰. En effet, la frontière permit d’agir sur l’imaginaire collectif, ce qui donna un motivateur, une ligne directrice au peuple américain, comme le souligne l’historien Gérard Bouchard dans son livre *Raison et contradiction, Le mythe au secours de la pensée* : « l’imaginaire affirme un ensemble de valeurs, il institue des croyances, des normes, il propose des modèles, des repères, il indique des directions pour l’action³¹. » Véritable vecteur de l’exploration du continent, la notion de frontière peut être considérée comme le principal moteur de développement des Amériques. Cette frontière fut non seulement importante pour le développement social et économique des États-Unis, mais aussi décisif dans l’imaginaire et le développement urbain du Nord du Québec³². C’est donc ce *principal vecteur* qui me fournit un prétexte afin d’ouvrir un dialogue sur le territoire à travers mon corpus musical. Le Nord agit comme frontière sous deux axes : le réel et l’imaginaire. En effet, à la fois objectivement quantifiable (grandeur du territoire, climat) et hautement symbolique (discours de survivance, synonyme de liberté et de recommencement)³³, cet espace, proposant à la fois un caractère permanent par la toundra dans l’extrême septentrional et une réalité nordique temporaire induite par l’hiver dans le Québec méridional, est le représentant majeur de la frontière au Québec.

²⁹ Frederic Jackson Turner, *The Frontier in American History*. Dallas, Brown Press, 2011.

³⁰ Ce détachement du Nouveau-Monde face aux empires européens est aussi valable au Québec, notamment à travers le discours de survivance par l’exploration (et l’exploitation) du Nord. Outre les efforts du Curé Labelle dans les Laurentides, les grands barrages hydroélectriques eurent comme but de créer l’autonomie du peuple québécois face aux forces politiques externes. Le fameux slogan « Maîtres chez nous » de Jean Lesage en est un bon exemple.

³¹ Gérard Bouchard, *Raison et contradiction : Le mythe au secours de la pensée*. Montréal, Nota bene, 2003, p. 24.

³² Ce point sera explicité dans la partie 2.1.1, Le Nord dans l’imaginaire québécois.

³³ Ces points seront explicités dans la section 2.1.1 sur le Nord au Québec.

1.2 Survol bibliographique

Cette section propose un léger survol des principaux écrits ayant contribué à l'avancée du projet. La majorité des personnes, regroupements et sources mentionnés dans cette section se retrouvent cités ultérieurement dans ce mémoire³⁴. J'ai toutefois cru bon de présenter ceux-ci sommairement en début de parcours afin de situer le lecteur et de lui donner un aperçu de ce qui sera explicité plus en détails dans les prochaines sections.

1.2.1 L'américanité

L'américanité concerne le rapport que tout individu en Amérique, que ce soit à l'Île d'Orléans ou en Amérique du Sud, entretient avec son territoire, c'est le sens qu'il lui donne, c'est le sentiment du pays qu'il l'habite, de la langue qu'il utilise, des voisins qu'il fréquente³⁵.

- Louis-Edmond Hamelin, *La nordicité du Québec*

Les premiers balbutiements de la recherche sur les Amériques au Québec ont eu lieu, il y a plus de 40 ans, avec des chercheurs tels que Yvan Lamonde³⁶, historien, et Joseph Yvon Thériault, sociologue³⁷. Depuis, plusieurs colloques et tables rondes (*Colloque Suburbia : L'Amérique des banlieues*, et *Les USA, l'américanité et au-delà : l'insertion culturelle du Québec dans le monde proche et lointain*), série de courts métrages (*L'américanité* de l'Office National du Film) et organismes (le plus connu au Québec étant le Groupe interdisciplinaire de recherche sur les Amériques) ont ainsi vu le jour sous les travaux de ces pionniers³⁸. Les efforts déployés par ces acteurs provenant de différents milieux tentent, dans une visée

³⁴ Une partie conséquente des extraits soulignant l'apport des artistes et intellectuels ayant investis le territoire, notamment Derouin, Hamelin, Perrault, proviennent de livres basés sur des entretiens. Cette collecte directe d'informations est, selon moi, une façon remarquable d'accéder à la vérité d'une œuvre ou d'un concept.

³⁵ Daniel Chartier et Jean Désy. *La nordicité du Québec : Entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 66.

³⁶ Le point culminant de sa recherche sur l'américanité et l'identité québécoise fut publié en 2001 dans *Allégeances et dépendances*.

³⁷ Notamment avec sa recherche sur la modernité et son influence sur les minorités francophones résumées dans le livre *Ni avec eux, ni sans eux : le Québec et les États-Unis*.

³⁸ Il peut m'être reproché de ne pas inclure de sources d'auteurs américains sur le sujet. Toutefois, au fil des lectures effectuées, il est facile de constater que la majorité des écrits sur l'américanité provient d'auteurs externes aux États-Unis. Cela pourrait s'expliquer par l'hégémonie culturelle et linguistique que propose ce pays sur le reste des Amériques (et du monde). Possédant une situation de *pouvoir* sur les autres nations, il ne semble pas nécessaire aux chercheurs américains de souligner les forces sociogéographiques sous-jacentes au territoire. De plus, l'américanité vu par des chercheurs québécois s'avérait en phase avec la finalité de mon projet : le transfert de la québécity en musique acousmatique.

beaucoup plus large que celle proposée dans ce mémoire, de démontrer, d'affirmer, d'informer et de critiquer certains aspects de l'américanité au Québec. Investi dans plusieurs sphères (sociale, géographique, politique, historique, artistique), la recherche sur l'américanité, peut toutefois se résumer entre une dynamique complexe entre le continental et le national, permettant ainsi de souligner le caractère ambivalent du québécois en Amérique, comme l'évoque Thériault :

Concept fourre-tout, auquel il faut néanmoins se confronter car l'américanité est au cœur du questionnement identitaire du Québec contemporain. En effet, l'américanité n'est ni le propre des littéraires ni celui des historiens ou sociologues, elle n'est politiquement ni souverainiste ni fédéraliste, elle n'est l'apanage ni des intellectuels ni des artistes, ou des politiciens. L'américanité fait largement consensus, [...] l'américanité est une affirmation identitaire qui refuse de se penser ainsi, dévoilant par le fait même les impasses identitaires du Québec contemporain³⁹.

Dans mon projet, le concept d'américanité fut plutôt réduit et développé à travers la notion de mythe, qui à son tour induisit la notion de frontière. Afin d'aborder la québécoité, ces concepts furent transposés dans la réalité québécoise à travers le Nord et le Saint-Laurent⁴⁰. Loin d'être pour la promotion d'une quelconque forme de souverainisme ou de nationalisme, la recherche sur l'américanité au Québec tente de souligner l'histoire, et la tradition unique d'un peuple hors-norme ayant résisté aux pressions de la plus grande force mondiale établie sur un continent relativement homogène.

La recherche sur l'américanité, basée principalement sur les sciences humaines, me donna un terreau fertile quant aux sujets abordés et les façons par lesquelles ils furent traités, me servant ainsi de guide extramusical dans mon cheminement de création. L'enjeu d'une telle méthode en 2015 est finalement, par une relecture de certains éléments majeurs du Québec, la création d'un discours musical cohérent et bien ancré dans un monde transculturel en plein changement.

Afin d'avoir une répercussion sociale par un dialogue avec l'auditeur, il est, selon moi, impératif qu'une part de tradition⁴¹ soit intégrée au discours personnel de l'artiste, permettant

³⁹ Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité*, p. 24.

⁴⁰ Ces points communs sont certes réducteurs d'une réelle recherche sur l'américanité. La réduction est toutefois essentielle dans le cadre de mon projet qui est avant tout musical.

⁴¹ Cette tradition est investie par la notion de territoire.

ainsi de cimenter une identité culturelle à l'œuvre créée, et de dépasser l'égo individualiste du créateur, car comme le souligne Thériault, « il faut chercher dans notre humanité ce qu'il reste de tradition et ce que nous pouvons en conserver pour nous arc-bouter à la volatilité de nos appartenances individuelles⁴². »

1.2.2 Le Nord

La transcription du territoire québécois et de sa nordicité dans le domaine artistique s'est manifestée en premier lieu à travers les écrits de Daniel Chartier, professeur en études littéraires et directeur du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord⁴³. Cet intellectuel et son laboratoire, véritables figures de proue de la recherche sur le Nord, ont publiés plus d'une vingtaine de livres consacrés à la thématique du Nord⁴⁴. Intéressé par le réseau sémantique universel que forment les référents nordiques, le laboratoire propose une relecture de la nordicité par une recherche sur les diverses représentations du froid dans le corpus littéraire international⁴⁵.

L'acceptation du Nord en tant que champ de recherche multidisciplinaire est largement due à Louis-Edmond Hamelin, géographe et linguiste québécois. Celui-ci a su démocratiser le Nord, non seulement par une recherche exhaustive sur le terrain en tant que géographe, mais en nommant le Nord avec des mots qui lui sont propres, car, selon lui, « quand on sait nommer les choses, on développe une amitié à leur endroit. Le fait de les nommer, de les comprendre un peu, crée de l'affection, car tout ce qui entoure n'est plus indifférent⁴⁶. » À travers un nouveau réseau sémantique approprié à la réalité nordique⁴⁷, Hamelin me permit de bien saisir l'importance du territoire nordique, dénominateur commun du peuple Québécois.

⁴² *Ibid.*, p. 58.

⁴³ Cette influence est bien explicitée dans la section 5.3 qui décortique ma deuxième pièce du cycle, *La gerçure des alentours*.

⁴⁴ Pour plus d'informations, voir le site web suivant : <http://www.imaginaireduNord.uqam.ca/>, consulté le 17 février 2015.

⁴⁵ Que ce soit à travers l'imposante *Bibliographique sur l'imaginaire du Nord*, qui retrace les écrits sur le sujet par thématique et pays, ou bien la réédition d'ouvrages clés d'auteurs internationaux ayant abordé le Nord.

⁴⁶ Daniel Chartier et Jean Désy, *La nordicité du Québec : Entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 101.

⁴⁷ Notamment à travers le mot glacial, néologisme inventé par Hamelin. Plusieurs prises de sons de la première pièce de mon cycle, *Il n'y a que blanc*, y fait références. Ce lien sera explicité plus en détails dans la section analytique de la pièce (section 5.2).

Finalement, un numéro complet sur la nordicité en musique⁴⁸, édité par la Société québécoise de recherche en musique (SQRM), fut pour moi une source d'informations primordiale. En effet, peu traité en musique contemporaine, la recherche sur la nordicité à travers le musical, amalgamé dans un seul et même numéro, servit de pierre d'assise à la fois pour le poïétique⁴⁹ et le matériau sonore⁵⁰ de ma deuxième pièce : *La gerçure des alentours*.

1.2.3 Le Saint-Laurent

La reconnaissance de l'influence du fleuve sur le territoire et l'appropriation de ce lieu s'est fait à travers l'œuvre et les écrits d'artistes québécois. Le cinéaste et écrivain Pierre Perrault, l'artiste visuel René Derouin, ainsi que le poète Gatien Lapointe ont tous contribué à approfondir ma relation avec ce cours d'eau. Cette mise en contact *imagée* du fleuve à travers l'art, a permis, à une étape où le projet de recherche-crédation était bien entamé et semblait opaque, une appropriation aisée de celui-ci dans mon corpus d'œuvre septentrional. La documentation relative à celui-ci est donc principalement basée sur les écrits de ses amoureux, les visées des artistes abordés soulignent déjà, à leurs propres manières, l'importance historique et sociale du Saint-Laurent⁵¹.

⁴⁸ « L'imaginaire du Nord et du froid en musique : esthétique d'une musique nordique », *Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, Volume 14, n°1, 2013.

⁴⁹ Daniel Chartier, « Du silence et des bruits : le Nord est silencieux », dans *Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, Volume 14, n°1, 2013, p. 27-36.

⁵⁰ Caroline Traube, « De la thermoception à la perception auditive : en quête de l'identité du son froid », dans *Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, Volume 14, n°1, 2013, p. 9-15.

⁵¹ L'œuvre de Perrault et de Lapointe expose non seulement l'apport du fleuve dans la vie des gens qui le côtoie, mais aussi le caractère primordial, mythique, et rassembleur de ce cours d'eau.

1.2.4 La langue française

Qu'est-ce qu'une langue ? C'est un moyen pour communiquer ses expériences, ses sentiments, ses idées. C'est un outil de transmission du savoir. C'est un matériau artistique. C'est un vecteur d'identité. Une langue, c'est toutes ces réponses rapaillées⁵².

- Anne-Marie Beaudoin-Bégin, *La langue rapaillée*.

L'utilisation de la voix dans mes pièces s'est articulée autour d'un désir d'ajouter une couche sémantique à mon discours musical, venant ainsi appuyer une thématique – le territoire – déjà investie de façon approfondie à travers diverses sources extramusicales. L'ajout du langage dans une visée artistique s'est donc principalement articulé autour du cinéma de Pierre Perrault et de la poésie de Gaiien Lapointe, permettant d'y dégager une intention, une visée, un plan *politique* national⁵³, qui donnèrent une direction quant à l'utilisation de la langue française dans ma propre musique.

Outre les influences extramusicales, les enjeux esthétiques face à l'intégration du texte en musique acousmatique proviennent essentiellement de Francis Dhomont, éminent compositeur d'origine Française ayant vécu longtemps au Québec. Son œuvre, basée sur la relation entre l'abstraction et la figuration à travers l'utilisation du texte, fut investie. Théoricien ayant abondamment écrit sur sa démarche, les préoccupations esthétiques du compositeur – semblables aux miennes – ont aussi été abordées afin de dégager les particularités d'une telle approche compositionnelle.

La question linguistique dans mon mémoire fut investie de la même façon que le territoire, soit à la fois du point de vue historique, mythique et identitaire. Les chercheurs Alain G. Gagnon, Charles Taylor, Julie Auger, principalement regroupés dans deux recueils : *Le français en Amérique du Nord : État présent*, et *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, me permit de bien cerner la dynamique complexe de la langue française en

⁵² Anne-Marie Beaudoin-Bégin, *La langue rapaillée : combattre l'insécurité linguistique des québécois*, Montréal, Éditions Somme toute, 2015, p. 11.

⁵³ Il est important de mentionner que l'abstraction de différents personnages clés de la question identitaire du Québec par la langue, notamment Gaston Miron, Pierre Falardeau, Gilles Carle, se veut volontaire. Le choix des personnes investies est personnel et est principalement basé sur la résonance artistique de leurs projets face au mien. Ce choix ne propose donc pas un éventail des acteurs ayant contribué à l'avancée de la question linguistique et nationale, mais bien l'apport de certains d'entre eux à ma réflexion personnelle.

Amérique, en mettant en contexte le français au Québec⁵⁴ à travers des repères historiques afin de bien cerner l'évolution de cette langue dans la province. De plus, ces ouvrages, relativement récents, m'ont permis d'effectuer un recul face aux solutions proposées précédemment (notamment à travers la fameuse loi 101) et tentent de dégager les problématiques futures induites par la mondialisation des connaissances et l'hégémonie de l'anglais dans les sphères technologiques et culturelles.

⁵⁴ Certains écrits contenus dans *Le français en Amérique du Nord : État présent*, permettent de comparer l'utilisation du français dans les différentes communautés francophones des Amériques (Acadie, Louisiane, Québec, Ouest canadien). Le survol des particularités linguistiques propres à chaque sous-culture est un point d'approche intéressant, mais extérieur au projet.

2. Le territoire

La seconde section de mon mémoire survole en détails le premier des deux grands axes de ma recherche sur la québécity : le territoire. Ce survol s'effectue en trois étapes : survol des concepts théoriques, applications de ces concepts en arts au Québec, et applications de ces mêmes concepts en musique électronique. La dernière étape est toutefois effectuée sous une perspective plus large en investissant des artistes à la fois Québécois et internationaux.

2.1 Les représentations du territoire : écrits

La découverte de mon identité québécoise s'est articulée autour de la dimension nordique du territoire. Les autres référents – investissement du territoire par le Sud, utilisation de la langue française – ont donc suivi à force de lectures et de réflexions sur ce pan de la québécity. En effet, le Nord a servi de porte d'entrée pour la dimension fluviale à travers l'œuvre de Perrault, et le besoin d'exprimer le territoire par les mots est venu de Hamelin, chercheur s'intéressant aux dynamiques géographiques et sociales du Nord québécois. La section 2.1 amène la réflexion sur la québécity encore plus loin en soulignant des concepts centraux à celle-ci, tout en créant des liens pertinents avec la préparation et l'élaboration de mon travail acousmatique.

2.1.1 Le Nord dans l'imaginaire québécois

Le mythe du Nord se base sur un modèle utopique où la nature se doit d'être conquise par l'Homme québécois : une âme – induite par celui-ci – doit donc être donnée à ce territoire hostile. Une relation d'interdépendance entre le territoire et le peuple se crée dans la province à la suite d'une menace d'acculturation grandissante par la migration massive des Québécois vers les États-Unis aux alentours de 1840. Conjointement à cet exode, les premiers pamphlets religieux à saveur propagandiste émergent, clamant ainsi haut et fort le Nord comme terre promise. En effet, suite à l'arrêt des patriotes en 1837, un courant de défaitisme dans la culture populaire de l'époque amena une attitude de colonisé qui *devait* être contrée par la création d'un mythe, poussant ainsi la population à y trouver un exutoire dans l'exploration territoriale.

À l'époque, le Nord était considéré comme une frontière hostile et infranchissable par l'élite marchande, voyant dans le nomadisme une sauvagerie typiquement amérindienne : préférant ainsi laisser ce territoire aux coureurs des bois, ces marginaux de la société civilisée. En effet, le mythe du Nord donna suite à un rapport social complexe en conciliant deux conceptions radicalement différentes de l'époque, soit celle du nomadisme, signe de liberté, mais toutefois vue comme une forme de déchéance, et de la sédentarité liée à l'agriculture, perçue comme une sécurité sociale et économique sous l'éloge du discours de survivance. Il faut cependant noter l'attrait non avoué que le Nord fournissait aux habitants Canadien-français ; chargé d'une importante symbolique en étant le seul territoire connu permettant de créer foncièrement des hommes nouveaux tels que le bûcheron, le coureur des bois et le draveur, le Nord permit l'idéalisation d'un mode de vie permettant la libération des contraintes sociales amenées par l'industrialisation des grandes villes par une caste, la plupart du temps totalement étrangère (et principalement anglaise), hostile à toute preuve d'émancipation sociale de la part des francophones. Cette prise de conscience est bien synthétisée par Christian Morissonneau, historien, sociologue, auteur du livre *La terre promise*⁵⁵ : *le mythe du Nord québécois*, qui démontre fort bien le lien inhérent entre le Nord et le discours de survivance qui permit aux Québécois de résister à un immense problème démographique menaçant sa survie.

Nous pouvons constater qu'il existe une grande similitude entre les modèles d'explorations géographiques réels et les mythes de conquête du territoire basés sur la notion de frontière, permettant ainsi de souligner l'importance du Nord dans l'américanité au Québec. Outil psychologique particulièrement efficace, le mythe du Nord québécois, calque du *Far-West* américain, permit une expansion géographique, culturelle et économique sans précédent. Encore aujourd'hui, notamment à travers le Plan Nord, cette idéologie de la prospérité du Sud par le Nord est un élément identitaire et politique très fort. À travers ce léger tracé historique, il est aisé de constater que la déclinaison du territoire sous une perspective nordique dans mon projet de recherche-crédation puise son inspiration de faits à la fois réels et imaginaires, permettant ainsi, selon moi, l'élaboration d'un terrain de jeux intéressant pour le créateur.

⁵⁵ Christian Morissonneau, *La Terre promise : Le mythe du Nord Québécois*. Montréal, Hurtubise HMH, 1978.

La recherche sur le Nord investi par Louis-Edmond Hamelin s’inscrit dans un projet plus vaste qu’une simple lecture sociogéographique d’un lieu donné. En effet, Hamelin, à travers un investissement humain majeur auprès du peuple autochtone, propose une vision globale du Québec ; une vision qui permettrait d’inclure le Québec septentrional au Québec méridional. Malgré la pertinence de cette initiative, celle-ci est toutefois mise à l’écart de la politique actuelle, comme le souligne Daniel Chartier dans l’introduction du livre *La nordicité au Québec*, basé autour d’entretiens de Jean Désy effectués avec Hamelin :

Le Nord est pensé comme un réservoir de ressources pour les besoins du Sud ; cette vision utilitariste restreint la compréhension et l’appropriation de la plus vaste partie du territoire du Québec à des activités spécifiques et ciblées : protection militaire, nationalisme politique, extraction des ressources, administration déléguée⁵⁶.

Hamelin prône alors un changement de mentalité des *blancs* face à l’intégration et au respect des autochtones. Celui-ci, conscient du rapport fort différent – induit par une culture ancestrale – qu’ont les peuples du Nord face au territoire, propose d’adopter l’autochtonie : conception totale du Québec. Cette cohabitation, comme le souligne le géographe, passe principalement par le respect du territoire et l’adoption d’une sensibilité à la fragilité des lieux⁵⁷ :

Mais dans le domaine autochtone, quand on dit « nuna », on ne parle pas d’une chose qui serait à l’extérieur de soi. « Nuna » est un terme d’identité. Quand un Inuit prononce « nuna », que ce soit dans « Nunavik », « Nunavut » ou « Nunaat », il parle aussi de lui-même, il ne parle pas d’une chose extérieure à lui. Ceux qui réfléchissent à la notion d’identité au Québec ne semblent pas encore s’être aperçus qu’il existait bien avant eux une notion de terre, par ce « nuna »⁵⁸.

Cette notion d’unité avec la terre, la rendant ainsi difficilement monnayable, secoue et remet en question la pensée *sudiste*, mais aussi *américanisée*, que le territoire peut être séparé, vendu, modifié. La démocratisation du Nord par Hamelin – instaurée par ses écrits sur la sociologie et la géographie du Nord, ainsi que par les nombreux néologismes créés – a

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁷ La recherche sur le Nord, d’un point de vue sociogéographique, ne peut mettre de côté la fragilité du territoire nordique mis en danger par le réchauffement climatique causé par la pollution.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 60.

comme finalité l'émergence d'une non-dualité entre deux pensées fondamentalement différentes, induisant ainsi une réelle acceptation de l'Autre.

N'ayant pas effectué de *terrain* dans le Grand Nord, mais plutôt expérimenté l'hivernie du Sud, mon projet de création – à l'instar du projet de Philippe Le Goff étudié plus tard dans ce mémoire – ne propose pas une lecture des valeurs autochtones du Nord du Québec⁵⁹, ce qui, d'un certain point de vue, démontre une attitude courante des Québécois : une mauvaise compréhension des dynamiques territoriales québécoises. Cette prise de conscience historique du Nord, de ses enjeux passés, présents, et futurs, ainsi que la relation particulière entre les deux pôles géographiques du Québec, me donnèrent une ère d'allée quant à l'adoption du point de vue nordiste du territoire dans mon corpus musical tout en me sensibilisant face au sujet investi.

2.1.2 La nordicité mentale

En réalité, accepter l'hiver, c'est accepter la québécity⁶⁰.

- Louis-Edmond Hamelin, *La nordicité du Québec*

La fusion du territoire proposé par Hamelin conduit inévitablement à l'adoption d'une attitude positive envers le Nord. Cette mise en relief des enjeux nordiques par le Sud passe par une vision optimiste de l'hivernité. La notion d'espace particulière que crée la saison froide – l'hivernie, néologisme de Hamelin – devient alors plus qu'une durée objective – s'étalant au Québec de trois à cinq mois selon la latitude –, mais un état d'âme. Traité de l'hiver par la négation ; appréhension du froid lors de la fin de l'été, voyages constants dans le sud en hiver, suppose donc une nordicité mentale pauvre, résultant ainsi en un malaise chez ceux reniant ce caractère fondamental du territoire. L'hiver est certes une durée, mais cette durée, mentale, n'est pas la même selon l'attitude choisie. Ce reniement du caractère nordique du territoire par sa situation géographique amène, selon Hamelin, son lot de problèmes

⁵⁹ Ce malaise face à l'autochtonie se retrouve investie de manière plus détaillée en fin de mémoire dans la section Problématiques et limitations du projet.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

sociaux : « toute dénivellation milieu-comportement, excessive, rend le pays moins heureux, moins créatif, plus coûteux et plus stressé⁶¹. »

Mon travail compositionnel s'est donc naturellement construit autour de cette attitude positive envers le climat territorial du Québec par un élargissement de mon Nord mental. Ce concept m'a permis de saisir non seulement l'importance, mais toute la beauté de l'hiver à travers le cycle d'œuvres proposé⁶².

2.1.3 Quantifier le Nord : ouverture vers une nouvelle dimension nordique

Cette sous-section souligne, à travers certaines données géographiques – donc objectives – la place importante qu'occupe l'hiver au Canada, et plus particulièrement au Québec. Dans le sillage des paragraphes précédents, celle-ci me permet de défendre, sans équivoque, mon choix quant à la prééminence de l'hivernité – espace hivernal trop souvent mis de côté par les Québécois par une nordicité mentale *pauvre* – en tant que dénominateur principal de la québécoité dans mon projet de recherche-création.

Les études sur le Nord québécois prirent un essor considérable dans les années cinquante suite au travail colossal de Hamelin et la formation du Centre d'étude nordique (CEN) basé à l'Université Laval⁶³. Cet éveil tardif des institutions face à la recherche sur le Québec septentrional reflète bien le peu d'intérêts que porte non seulement le Québec populaire, mais aussi l'élite, à ce vaste territoire⁶⁴. Hamelin, géographe de formation, développa une échelle objective, les *VAPO* (valeurs polaires) permettant de mesurer le degré de nordicité d'un emplacement donné. Cette échelle, se déclinant sous dix critères – valant 100 points chacun –, a pour but de comparer les éléments humains, naturels et géographiques⁶⁵ sous une perspective nordique :

Nous nous sommes arrêtés sur une famille de dix facteurs significatifs, convergents et se rapportant aux principales situations septentrionales : latitude, chaleur de l'été au-dessus

⁶¹ Louis-Edmond Hamelin, *Écho des pays froids*. Québec, Les presses de l'Université Laval, 1996, p. 271.

⁶² L'expérience physique de l'hivernité ainsi que l'acceptation de l'hivernie se sont articulés autour de prises de son hivernales effectuées pour mon projet de création.

⁶³ Marius Barbeau (1883-1969), anthropologue enseignant dans la même institution que Hamelin, pava la voix à ce dernier à travers la création d'un cursus académique basé sur les autochtones.

⁶⁴ Hamelin dresse un portrait pertinent de la situation pré-1955 dans son livre *Écho des pays froids*, p. 212-214.

⁶⁵ Un tableau regroupant les dix critères se retrouvent dans le livre de Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise HMH, 1975, p. 84-87.

de 5.6 C (42 F), froid de l'année au-dessous de 0 C (32 F), types de glace (dans le sol, sur la terre ou sur la mer), précipitations totales, développement de la couverture végétale, accessibilité (aérienne et autre), nombre d'habitants ou densité démographique régionale, enfin, degré de l'activité économique⁶⁶.

Cette méthodologie permet notamment de retracer les frontières du Nord au Canada, mais plus particulièrement de démystifier le Nord canadien chez les habitants du pays. En effet, loin d'être uniquement délimité par le 60^{ième} parallèle⁶⁷, la délimitation sud du Nord se retrouve plutôt à être basée sur un nombre minimal de valeur polaires, soit 200⁶⁸. Cette remise en question des frontières nordiques du pays se veut donc une tentative de réappropriation de l'espace nordique par Hamelin, conduisant ainsi à une meilleure connaissance (et reconnaissance) de la nordicité des québécois et canadiens :

Même s'ils [les Canadiens] en subissent indirectement les effets [par l'hivernité notamment], ils ignorent ce qu'il est, jusqu'où il s'étend, de quelle façon il se subdivise et quel pourrait être son avenir. Le Canada est-il à ce point orienté vers le Sud et lié aux États-Unis qu'il tourne inconsciemment le dos à sa principale dimension, celle du Nord⁶⁹?

⁶⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁷ Le 60^{ième} parallèle est souvent utilisé pour délimiter le grand nord, que ce soit dans la littérature scientifique ou politique.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 81.

Outre la nouvelle délimitation du territoire, celui-ci propose une étude comparative sur la superficie terrestre du Nord des espaces politiques du Canada explicitée par le tableau suivant⁷⁰ :

| Espace | Superficie (a) | | | Population en 1971 (b) | | | |
|--------------|------------------|------|---------------------------------------|------------------------|------|---------------------------------------|------|
| | en milles carrés | | % de la superficie totale de l'entité | Nombre d'habitants | | % de la population totale de l'entité | |
| | Valeur | Rang | | Valeur | Rang | Valeur | Rang |
| TNO | 1 305 000 | 100 | 1 | 34 807 | 3 | 100.00 | 1 |
| Québec | 416 000 | 70 | 5 | 32 509 | 4 | 0.53 | 8 |
| Yukon | 207 000 | 100 | 1 | 18 388 | 8 | 100.00 | 1 |
| Manitoba | 188 000 | 75 | 4 | 70 920 | 1 | 7.18 | 4 |
| Ontario | 165 000 | 40 | 7 | 19 837 | 7 | 0.25 | 9 |
| Saskatchewan | 125 000 | 50 | 6 | 21 821 | 6 | 2.35 | 5 |
| TN et L. | 120 000 | 77 | 3 | 52 629 | 2 | 10.08 | 3 |
| Colombie-B. | 113 000 | 31 | 9 | 13 095 | 9 | 0.58 | 7 |
| Alberta | 102 000 | 40 | 7 | 28 696 | 5 | 1.76 | 6 |
| Total | 2 741 000 | 71 | | 292 702 | | 1.35 | |

a- Sans les eaux marines. En valeurs approximatives et arrondies.
b- Ne comprend pas le Pré Nord.

Figure 1 Superficie terrestre et population nordiques des espaces politiques du Canada

Ce tableau permet de constater deux facteurs qui seront déterminants dans la reconnaissance du territoire nordique par les autorités politiques : l'espace nordique au Québec est un territoire grand, et peu habité. C'est à travers un tel constat – soit celui d'un vaste champ des possibles, notamment par l'entremise de barrages hydroélectrique, ou de forages miniers⁷¹ – que Hamelin ouvrit la voix à un dialogue important entre les instances du Sud et celles du Nord, espérant toutefois une modération de l'exploitation des ressources ; activités induisant un réchauffement climatique⁷² une *dénordification*, menaçant ainsi ce territoire.

Si l'aiguille aimantée suggère que le Nord constitue un point fixe, l'optique géographique nous montre plutôt un être vivant, se modifiant sans cesse et, depuis un siècle, évoluant vers une dénordification différentielle. [...] C'est cette réalité mouvante, cette nordicité variable, qui doit être saisie comme telle⁷³.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁷¹ Hamelin est sensible à la fragilité du Nord sans toutefois nier son potentiel économique important.

⁷² La nouvelle échelle proposée par Hamelin tente de souligner ce caractère changeant en permettant de réévaluer les frontières dans un cadre temporel.

⁷³ *Ibid.*, p. 121.

Son important travail de recherche, culminé dans *La Nordicité Canadienne*, Prix du Gouverneur général en 1976, fut un pas important vers la démocratisation du Nord, de son importance, de sa beauté, et de ses enjeux sociaux et économiques. C'est donc à travers ces données, certes lourdes dans un projet musical, qu'il est aisé de comprendre que malgré un certain déni de la froidure et du caractère plutôt austère de l'hiver et du Nord – explicité par le peu de population habitant ce territoire –, le Canada – et donc par conséquent le Québec – baigne, de par sa position géographique, dans le Nord, et que nous, gens du Sud, ne pouvons en faire abstraction.

2.1.4 Réseau sémantique du Nord : global versus local

Suite au survole de données objectives concernant le Nord au Canada et au Québec, il est, selon moi, cohérent pour un artiste québécois, donc foncièrement nordique, d'illustrer ce pan culturel dans son œuvre. En ce sens, et prenant exemple chez nos cousins scandinaves, Daniel Chartier illustre, dans un essai explicitant la démarche de l'artiste norvégien Patrick Huse⁷⁴, que le Nord propose une pluralité de perspectives et de cultures des régions arctiques. En effet, outre les particularités culturelles propres à chaque pays nordique – relation avec le peuple autochtone, intégration de l'hivernie, degré de nordicité –, l'utilisation d'un réseau de référents imaginaires et réels globaux permet une universalité du propos nordique :

Le « Nord » a le rare mérite d'être un espace pluriculturel partagé, quoique remis aujourd'hui en question par une tardive, mais juste, prise de parole postcoloniale de ses habitants. Ce territoire pose aussi de manière particulière le problème de la relation entre le réel géographique et l'imaginaire⁷⁵.

En effet, cet ensemble de référents culturels propres au Nord – guide d'introduction au monde nordique – est, dans l'œuvre de Huse, mélangé à une expérience physique locale, effectuée sur le terrain, créant ainsi une dichotomie entre nature et culture. Cette méthodologie axée sur la collecte de données tangibles et anecdotiques à même le territoire (nature) pour une

⁷⁴ Daniel Chartier, « L'art contre la synthèse : L'œuvre de l'artiste Patrick Huse et l'écologie de l'imaginaire », dans *Realidad. Revista del Cono Sur de Psicología social y Política*, Volume 1, n°4-5, 2005, p. 187-199.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 190.

utilisation subséquente (culture) se retrouve abondamment dans mon travail lors de la prise de son extérieure⁷⁶.

La force de l'étude de Chartier – qui aura une influence considérable sur mon travail compositionnel par l'apport de la culture⁷⁷ dans mon discours sur le territoire –, est la démonstration de la pertinence du dialogue entre l'imaginaire, universel et basé sur le mythe, et le réel, local et ancré dans le quotidien et le vécu.

2.1.5 Le Nord comme Sud : interchangeabilité du territoire

L'appropriation du Nord, aucunement confiné à des référents uniquement méridionaux, peut trouver des référents dans son antipode. Le Nord québécois, principalement en sciences sociales, est en effet souvent associé, par métonymie, à l'Ouest américain et ses déserts arides⁷⁸. Malgré une structure d'opposition béante – le froid et le chaud – plusieurs concepts, dont la sublimation du territoire ainsi que la notion de frontière et de renouveau, sont communes aux deux pôles. Comme le souligne Rachel Bouvet dans son essai *Du désert ocre au désert blanc* parut dans le recueil *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)* édité par Daniel Chartier, une ressemblance claire est présente, ce malgré les disparités du climat :

Mais le vent neutralise en quelque sorte ces oppositions, en se déchainant pareillement dans ces régions où nul obstacle ne se dresse pour l'arrêter, et en laissant pour traces de son passage des sculptures étonnamment proches : des dunes de sable, striées de fines ridules, et des dunes blanches, monticules de neige, formes évanescents soumises aux caprices du siroco ou du noroît⁷⁹.

C'est principalement sous cette similitude climatique – investie dans mon projet par un matériau bruité rappelant le vent, élément commun aux deux pôles – que la création de plusieurs trames sonores est basée, permettant ainsi une représentation plus vaste du concept de territoire et de frontière.

⁷⁶ La démarche de Huse est bien explicitée sur son site web, dans la section *Artist Statements*, <http://patrick-huse.org/artist-statements-by-patrick-huse>, consulté le 20 avril 2015.

⁷⁷ Par l'ajout de textes et par des référents directs à des lieux.

⁷⁸ Notamment dans les études effectuées par le sociologue Simon Harel. Son livre, *Le voleur de parcours*, en est un bon exemple de ce lien.

⁷⁹ Rachel Bouvet, « Du désert ocre au désert blanc », dans Daniel Chartier (éd.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008, p. 58.

L'extrémité climatique de ces territoires est considérée comme un élément catalyseur, chargé de résonances émotives, permettant ainsi à l'Homme d'accéder aux limites du Soi. C'est pourquoi, malgré le caractère désolant et paradoxal de ces lieux, l'Homme, mais aussi l'artiste, tente de le conquérir et de le représenter⁸⁰.

2.1.6 Le Nord : antithèse du musical

L'hiver apporte cette qualité de silence qui est propice à parler par en-dedans. Parce que le silence, c'est un lieu secret, c'est un temple où les mots se parent, se préparent, et se réparent⁸¹.

- Gilles Vigneault, *Les secrets d'hiver*

L'article *Du silence et des bruits : le Nord est silencieux* de Daniel Chartier a été un élément déterminant dans la composition musicale de mon projet de recherche-crédation. En effet, son discours sur l'évocation sonore du Nord dans la littérature donna lieu à la création de *La gerçure des alentours*, deuxième pièce du cycle dédié au territoire québécois. Selon Chartier, « la « musicalité » du Nord et de l'hiver, du moins du point de vue de la littérature [...] apparaît comme un contre-discours : elle devient bruit, fracas et grincements dans l'univers horizontal du silence⁸². »

La prépondérance du silence dans le discours nordique – outre le silence *musical* – est toutefois difficilement transposable en musique. Le vide induit par celui-ci – aucunement péjoratif, plutôt considéré comme un absolu imposant un certain respect – propose l'absence humaine et la primauté des éléments naturels. L'appropriation du silence nordique dans ma création s'est donc articulée autour de l'interruption de ce vide par des éléments l'opposant, tels la voix humaine ou le cri animal⁸³, créant ainsi une certaine tension musicale.

⁸⁰ Tout comme la relation entre Bernard Émond et la religion lui permettant de rejoindre le plus grand que lui afin d'accéder à une forme de transcendance.

⁸¹ Benoît Poirier, « Les secrets d'hiver de Gilles Vigneault », *Urbania*, n°33, 2012, p. 59.

⁸² Daniel Chartier, « Du silence et des bruits : le Nord est silencieux », dans *Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, Volume 14, n°1, 2013, p. 25.

⁸³ Cette opposition au silence a été effectuée dans la deuxième pièce du cycle, *La gerçure des alentours*, avec le harfang des neiges ainsi que la voix de Markita Boies.

De plus, selon Chartier, le (peu) de sons évoqués dans la littérature nordique est associé à l'ordre de bruits :

Le monde froid n'est pas que silencieux : parfois, des sons surgissent. Le Nord est toutefois à tel point défini par le silence que lorsqu'une sonorité est évoquée dans la littérature, c'est presque toujours sur un mode péjoratif : on ne parle alors pas de son, mais de bruit, ce qui rappelle à quel point il s'agit d'un signe discordant dans cet univers simplifié⁸⁴.

Cet univers simplifié – traduit dans mes pièces par l'utilisation d'un matériau sonore limité – ainsi que la dualité entre silence et présence, tentent de souligner musicalement les recherches littéraires de Chartier sur la conception nordique du sonore.

2.1.7 Latitude et longitude : du Nord au Fleuve

Dans mon projet de recherche-crédation, le territoire québécois ne fut non seulement investi à travers le Nord, mais aussi à travers le Sud par son plus important affluent, le Saint-Laurent. L'adoption de ce cours d'eau majeur s'est fait par l'entremise de l'œuvre de Pierre Perrault suite à la création de la deuxième pièce du cycle : *La gerçure des alentours*⁸⁵. Son ambitieux parcours de cinéaste et d'écrivain, s'étalant sur plus de cinq décennies, permet de mettre en lumière plusieurs éléments de la québécité : relation au territoire nordique, discours sur la survivance du peuple québécois par la revitalisation du patrimoine, dualité entre la culture et la nature.

Amoureux du fleuve et de ses habitants, Perrault, et sa trilogie sur l'Isle-aux-Coudres contenant ses films les plus connus, dont *Pour la suite du monde* qu'il réalisa avec Michel Brault, fut pour moi une révélation tant sur le plan de l'implication des artistes face au territoire, que le désir de s'appropriier et d'évoquer un lieu directement, faisant ainsi fi de la métaphore, afin d'y exposer une réalité crue⁸⁶. Cette quête de *vérité* trouve son apogée dans

⁸⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁵ Ce changement de perspective s'est donc fait tardivement dans le projet de recherche-crédation. Cela explique donc un survol un peu plus rapide que la dimension nordique dans ce mémoire. Cela se reflète aussi dans la création acousmatique. Une seule pièce, de douze minutes (sur un total de presque trente minutes), est accordée au fleuve.

⁸⁶ Pierre Perrault s'est souvent fait accusé à tort de nationalisme arriéré en voulant recréer la pêche aux marsouins. Son œuvre est toutefois remplie de métaphore, ce malgré un regard direct et sans artifices sur le monde instauré par les qualités intrinsèques du cinéma vérité.

ma dernière pièce, *Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?*, à travers l'utilisation des derniers écrits de Perrault regroupés dans le recueil *Visage humain d'un fleuve sans estuaire*⁸⁷.

Conscient de la limitation du concept territorial dans mon projet suite à un survol de celui-ci uniquement nordique – travail limité à l'axe Nord et Sud –, l'œuvre de Perrault me permit une ouverture plus grande sur le territoire. En effet, en traitant du Fleuve, cours d'eau traversant une bonne partie du Québec méridional, le territoire se trouva alors investi de façon globale, reliant ainsi deux mythes importants du Québec⁸⁸.

2.1.8 L'importance du fleuve au Québec

La parole de Charlevoix habite un des plus beaux pays qui soit, celui du fleuve⁸⁹.

- Pierre Perrault, *Entretiens avec Paul Warren*

L'accès à l'eau a toujours été un pôle primordial du développement social et économique mondial. Témoins de l'importance du développement démographique du Québec, les trois villes majeures de la province, Trois-Rivières, Québec, Montréal, ont comme dénominateur commun un accès important et privilégié à la *rivière qui marche*. Synonyme à la fois de prospérité, de beauté et d'ouverture au monde⁹⁰, le Saint-Laurent est, selon Louis-Edmond Hamelin, un des principaux mythes du Québec :

Le prochain mythe fondateur est le fleuve Saint-Laurent, qui est, par l'amour des peuples, comme une artère mythique dans l'imaginaire populaire. En s'installant, les gens cherchaient à être près de la rivière ou des affluents, ce qui fait que le Saint-Laurent a lui aussi modélisé la façon dont le territoire québécois a été habité. [...] la glace au printemps et la navigation une bonne partie de l'année maintenant font du Saint-Laurent un être définitoire et non pas seulement un axe de transport⁹¹.

⁸⁷ Pierre Perrault, *Le visage humain d'un fleuve sans estuaire*. Trois-Rivières, Écrits des forges, 1999.

⁸⁸ Hamelin trace, dans ses entretiens avec Jean Désy, un éventail des mythes québécois, et mentionne notamment le Nord et le fleuve comme éléments fondateurs du mythe québécois (Chartier, Daniel et Jean Désy. *La nordicité du Québec : Entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, p. 68-76.

⁸⁹ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole : entretiens avec Paul Warren*. Montréal, l'Hexagone, 1996, p. 33.

⁹⁰ La voix maritime joue un rôle majeur dans l'exportation et l'importation des biens. De plus, le fleuve, notamment dans les alentours de Tadoussac, propose des activités touristiques nombreuses. L'ouverture au monde trouve son apogée plus particulièrement par le mythe du large insufflé par les grands explorateurs, dont Jacques Cartier.

⁹¹ *Ibid.*, p. 72.

Cet *être définitoire* fut investi de façon éloquente tant en littérature, qu'en cinéma ou en arts visuels⁹². De façon plus pragmatique, l'amour du fleuve à travers ceux qui le côtoie quotidiennement se transpose par l'apport direct des citoyens et des municipalités à la revitalisation des berges. En effet, nombreuses sont les initiatives municipales amenant à un contact avec l'eau en zone urbaine. Nous n'avons qu'à penser à la promenade Samuel-de-Champlain à Québec inauguré lors du 400^{ième}⁹³ de la ville ou le réaménagement du Vieux-Port de Montréal, legs de son 350^{ième}⁹⁴ anniversaire. Cette mise en perspective de la proximité des citoyens à l'eau apporte aussi de magnifiques projets prônant une mixité sociale tels que le Village éphémère⁹⁵, le travail de sensibilisation nautique d'Héritage maritime Canada⁹⁶ et l'élaboration de plages urbaines. Ces efforts – quoique locaux – démontrent un réel engouement face à cet important cours d'eau longtemps relégué comme simple voie maritime⁹⁷. C'est donc à travers cette redécouverte identitaire par l'appropriation et la conservation de ce cours d'eau que ma dernière pièce, *Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?*, trouve son élan poétique.

2.2 Les représentations du territoire en art : pistes

L'artiste vit dans son temps, son époque. Le véritable créateur veut révéler la Conscience, mais si le créateur n'est même pas impliqué dans la petite portion de l'histoire qu'il vit, comment peut-il témoigner⁹⁸?

- Claude Vivier, *L'acte musical*

Puisant mes inspirations d'une myriade de sources extramusicales, j'ai cru bon d'inclure une analyse des mises en perspective de l'américanité au Québec à travers le travail

⁹² La section subséquente (2.2), traitant de l'œuvre de Derouin, Perrault et Gatién, donne un bon aperçu de cela.

⁹³ <http://www.ville.quebec.qc.ca/apropos/portrait/400e/legs/promenade.aspx>, consulté le 10 mars 2015.

⁹⁴ <http://www.vieuxportdemontreal.com/patrimoine/histoire-du-vieux-port.html>, consulté le 10 mars 2015.

⁹⁵ <http://aduc.ca/village-ephemere/>, consulté le 10 avril 2015.

⁹⁶ <http://www.heritagemaritimecanada.com/>, consulté le 10 avril 2015.

⁹⁷ La salubrité douteuse de l'eau dans les années 70 et 80 a contribué à éloigner les citoyens du fleuve. Cependant, les études du Réseau de suivi du milieu aquatique démontrent une nette amélioration quant à la pollution du Saint-Laurent. Un site web interactif permet de voir en temps réel la qualité de l'eau dans les alentours de la métropole.

http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=7237,75259580&_dad=portal&_schema=PORTAL, consulté le 10 mars 2015.

⁹⁸ Claude Vivier, « L'acte musical », dans *Circuit*, Volume 2, n°1-2, 1991, p. 50.

de certains artistes visuels, cinématographiques, et littéraires. Le choix des artistes étudiés n'est pas dû au hasard, mais bien à double désir, soit ceux d'actualisation de la notion de québécoisité par des artistes contemporains, vivant et exerçant leur pratique à travers le Québec d'aujourd'hui, et la relecture de pionniers ayant démontré un amour pour le territoire de la province. L'étude de la démarche de ces artistes a donc pour but de me familiariser avec diverses visions poétiques de l'américanité au Québec, fournissant ainsi quelques pistes à mes interrogations artistiques.

2.2.1 Marc Séguin

Chaque toile est la rive d'un monde, la berge nue, la plage vierge où l'univers dépose toutes ses saletés et ses obscurités, laissées là par les grandes marées, les flux et les reflux de l'histoire qui ne touche à rien sans souiller⁹⁹.

- Pierre Ouellet, *Manière noire*

Marc Séguin, artiste visuel de renom, propose un modèle pertinent de l'artiste Québécois subissant une influence continentale unique à travers l'américanité. Digne héritier de Riopelle quant à l'apport de la dichotomie entre nature et culture dans son discours artistique¹⁰⁰, le peintre investit l'art de façon excessivement crue. En effet, se retrouver devant une œuvre de Séguin – tout à fait cohérent avec son temps – revient à faire face à une Amérique putréfiée par un individualisme hagard et un système économique désuet. L'artiste, loin d'être politisé, se contente de critiquer, d'un point de vue personnel, mais pourtant partagé, ce que l'Amérique a de plus hideux. Pour Séguin, l'acte de création abstrait l'homme pour l'œuvre dans un acte de sacrifice, un acte intemporel, permettant de subjuguier le monde des idées dans une représentation réelle. En effet, ses toiles se doivent de choquer : l'égo de l'individu s'efface alors pour critiquer, commenter et représenter le monde pour le bien de la communauté. Les écrits¹⁰¹ contenus dans *Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?*, plutôt critique quant à certains choix environnementaux faites par les instances privées et publiques, se veut influencé par la démarche de Séguin.

⁹⁹ Pierre Ouellet, « Manière noire », dans *Spirale*, n° 181, 2001, p. 4.

¹⁰⁰ Riopelle, notamment à travers la fresque monumentale *Hommage à Rosa Luxemburg*, traite de cette dualité.

¹⁰¹ Ces écrits se retrouvent en annexe.

Entre sédentarité et nomadisme, – dû à son va et vient constant à son atelier à New-York et sa ferme dans les cantons de l’est – l’esthétique de Séguin démontre un traitement tout spécial de la mise en espace des différentes composantes picturales de ses œuvres. En effet, par une économie de moyen considérable – comprenant une absence de fond, desseins monochromes, matériau brut et peu transformé – l’artiste représente de façon très frappante le vide territorial encore bien présent en Amérique, mais surtout ce vide humain, émotionnel auquel l’Homme fait face dans cette fragmentation des rapports sociaux. Cette dynamique visuelle – limitation des éléments contenus dans l’œuvre – se retrouve bien explicitée dans mon corpus musical par l’utilisation de matériaux simples. À titre d’exemple, dans *Il n’y a que blanc*, les signaux purs (bruit blanc, sinus, créés par la synthèse) et les sons réels peu traités (glace tombant sur la banquise dans le cadre de *Il n’y a que blanc*) forment le cœur de l’œuvre, permettant ainsi de souligner une certaine *pauvreté* du territoire.

Finalement, une méthode particulièrement prenante, venant d’un intérêt marqué pour la chasse, est l’utilisation incessante d’animaux morts et empaillés dans les pièces picturales de l’artiste. Par un investissement et subséquemment une appropriation du territoire par l’acte de chasser, la portée symbolique de l’œuvre se trouve décuplée. Par ailleurs, l’utilisation de cris d’oiseaux – symboliquement accentué en mettant en scène un harfang des neiges, symbole aviaire du Québec – dans *La gerçure des alentours* est largement influencée par l’œuvre de Séguin.

C’est donc pour toutes ces raisons que l’approbation d’un art critique, social et engagé dans la matière que propose Séguin me semble une avenue cohérente pour l’artiste du 21^{ème} siècle, qui se doit de vivre et de critiquer la société dans laquelle celui-ci vit à travers son œuvre¹⁰².

¹⁰² Le site web de l’artiste, <http://www.marcseguin.com/fr/2008.php>, consulté le 18 avril 2015, permet de bien cerner les points proposés. La série d’œuvres *I love america and america loves me (part 1 to 4)*, par l’utilisation de peaux de coyotes et une économie de matériaux, synthétise de façon cohérente le lien qu’entretient Séguin avec son américanité.

2.2.2 Stéphane Lafleur

L'hiver c'est à nous, une saison qui explique notre psychologie par l'absence de lumière¹⁰³.

- Stéphane Lafleur, *Entrevue avec Odile Tremblay*

Artiste multidisciplinaire important dans la nouvelle réalité québécoise du début de ce présent siècle, celle d'un étalement urbain sans cesse grandissant, et d'une relation ambivalente avec le froid, le Nord, et la solitude que ce climat peut engendrer, Stéphane Lafleur met en scène, à travers ses films – dont *Continental : un film sans fusil* (2007) ainsi que *En terrains connus* (2011) – un quotidien purement québécois. En effet, le statisme des films du jeune cinéaste, instauré par une multitude de plans fixes et très peu de montage, va de pair avec le climat – plutôt gris – dans lequel ces personnages, tous ordinaires et issues de la classe moyenne – évoquant ainsi une réalité géographique, mais aussi sociale du Québec – évoluent. En s'attaquant à certains problèmes sociaux universels par l'évocation crue du territoire nordique québécois, Lafleur met le doigt sur une sensibilité sincère, s'inspirant des grands cinéastes québécois tels que Pierre Falardeau et Gilles Carle pour divulguer un côté qui, dans la réalité continentale, est propre à la culture québécoise : l'hiver.

À travers une dissertation de la réalité québécoise face au rude climat, Lafleur « nous donne l'impression, l'illusion extraordinaire d'être surgi de la *vrai* vie telle qu'on peut la voir [...], riche de cette humanité infinie et variée d'individus qui muets, silencieux, affirment crient, hurlent leur individualité¹⁰⁴. »

Ce rapprochement avec une réalité territoriale commune induisant une façon propre à chaque québécois de voir et de sentir les choses me semble une avenue pertinente à approcher en tant qu'artiste, notamment par l'utilisation de la voix, sous forme anecdotique, comme élément d'identification au territoire. En effet, le caractère plutôt statique des films de Lafleur et le calme de ses personnages se répercute dans le ton posé par les acteurs lors de la narration dans mes deux dernières pièces. Dans la lignée de Séguin, Lafleur propose une forme de *mutisme sélectif* et pose, avec délicatesse, la question d'influence du territoire sur l'Homme.

¹⁰³ Odile Tremblay, « Rendez-vous en terrains connus... », *Le Devoir*, 2011, consulté le 12 avril 2015.

¹⁰⁴ Paul Tana, « Continental : Un film sans fusil, Stéphane Lafleur », *Chaire René-Malo en cinéma et stratégies de production culturelle*, 2008, http://chairerenemalo.uqam.ca/upload/files/Vu/Vu_ptana.pdf, consulté le 10 mars 2015, p. 2.

2.2.3 Pierre Nepveu

Tout en sachant aussi que tout lieu ne nous procure l'émotion, le sentiment de la proximité que parce qu'il éveille en nous tout un univers, faute de quoi il ne serait que local et un peu folklorique. La force de la littérature, de la poésie, consiste à faire apparaître la constellation d'expériences, de désirs, de réminiscences contenus dans tout lieu, si petit et humble soit-il¹⁰⁵.

- Pierre Nepveu, *La Lecture des lieux*

Pierre Nepveu, essayiste, poète et professeur de littérature à l'Université du Québec à Montréal, pose un regard contemporain sur la notion d'espace et de territoire par une approche subjective et intimiste de ce trait de l'américanité. Convaincu que l'appropriation du mythe américain et ce qu'il désigne – renouveau, nomadisme, inconnu – est incorporé de façon inconsciente dans l'individu moderne, Nepveu recherche une cohabitation entre l'expérience des grands espaces et le vécu personnel, subjectif, et unique de l'Homme. Cette dichotomie, que l'auteur surnomme « l'ivresse des lointains versus l'émotion du proche¹⁰⁶ », est un point majeur sur lequel son œuvre poétique s'appuie :

Le vertige, l'effroi même que nous pouvons ressentir devant la possibilité qu'il n'y ait plus rien, que le monde ne soit plus qu'un espace lisse, uniforme dans lequel nous nous engouffrons, ce vertige, cet effroi, donnent aux choses et aux lieux proches une extraordinaire importance, une visibilité extrême¹⁰⁷.

L'ambivalence extrême entre les grands espaces et la perception urbaine de ceux-ci résume la réflexion esthétique de Nepveu. La pensée du littéraire par rapport à l'américanité est intéressante et unique. Nepveu détruit le mythe des grands espaces par une appropriation du réel, de la proximité. L'omniprésence des grands espaces en Amérique donne à Nepveu – suite à une forme de *renversement* du mythe – le désir de s'approcher de l'infime, du petit, du réel, afin de vivre une américanité intime basée sur le vécu. La *proximité* de l'immensité territoriale nord-américaine soulignée par Nepveu s'est traduite dans mon travail à travers la proximité des prises de sons – de façon plus prononcée dans *Il n'y a que blanc* – et de son

¹⁰⁵ Pierre Nepveu, *La lecture des lieux*. Montréal, Boréal, 2004, p. 120.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 18.

agencement avec les trames synthétiques. En effet, en faisant office de figure, les prises de sons extérieures, peu traitées, proposent une relation intime entre le matériau et l'auditeur.

Afin de cimenter son propos, l'auteur s'inspire de Mirabel – de ses terres agricoles et de l'immense projet d'aéroport qui fut un fiasco social et économique – pour y exprimer une critique envers la propension américaine à utiliser un territoire riche en histoire, mais aussi en potentiel agricole, à des fins mercantiles¹⁰⁸. Cette façon de voir les choses, subjective, critique et ancrée dans le vécu de l'artiste – prônant ainsi une certaine proximité des choses –, souligne un questionnement cohérent compte-tenu de ma propre situation géographique. Cette ambivalence entre Montréal et ses alentours permet donc à Nepveu de voir l'américanité dans notre quotidien, dans son plus simple appareil.

2.2.4 Pierre Perrault

Pierre Perrault va littéralement inspirer une prise de conscience et de parole authentiquement québécoise. Fidèle à l'esprit des grands explorateurs, comme Jacques Cartier dont il s'inspire abondamment, il va parcourir le territoire de long en large dans l'intention de nommer le pays avec les mots des gens d'ici¹⁰⁹.

- Denys Desjardins, *L'œuvre de Pierre Perrault*

La recherche d'une identité collective à travers la tradition, le territoire, la parole, est le point central de l'œuvre de Pierre Perrault¹¹⁰. Homme de littérature, la découverte de la *parlure* fut un élément majeur dans l'élaboration de son discours artistique :

En un mot, j'ai appris en lisant. [...] J'ai lu tous les livres pour ainsi dire. Sans me rendre compte qu'il existait un autre monde dont il n'était jamais question dans les écritures. Un monde secret, caché, populaire, qui, lui, comme mon ami Léopold Tremblay, avait appris à vivre en vivant¹¹¹.

Cette parlure, qui se traduit par une reconnaissance de la québécoité du cinéaste, fut mise en évidence par les habitants de l'Isle-aux-Coudres, sujets sur lesquels il fonda un cycle

¹⁰⁸ Pierre Nepveu, *Lignes Aériennes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2002.

¹⁰⁹ Denys Desjardins, « L'œuvre de Pierre Perrault », *Office national du film*, <https://www.onf.ca/selections/denys-desjardins/oeuvre-de-pierre-perrault/>, consulté le 12 avril 2015.

¹¹⁰ Les premiers balbutiements artistiques du cinéaste et littéraire se sont articulés à travers l'art radiophonique avec la série d'émission *Au pays de neufve-France* en 1956-57.

¹¹¹ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole : entretiens avec Paul Warren*. Montréal, l'Hexagone, 1996, p. 20.

de trois documentaires : *Pour la suite du monde* (1963), *Le règne du jour* (1967), et *Les voitures d'eau* (1968). Intéressé par une vérité que seuls ceux investissant le territoire acquièrent, Perrault, à travers le magnétophone et la caméra, agit en tant que témoin d'une beauté bien réelle, occultant ainsi l'imaginaire, le mythe :

Ils en avaient plein la bouche, non pas d'un fleuve idéal, d'un fleuve décoratif, de moirures, de chinures, de zébrures, de reflets poétiques. Mais un fleuve de vie, de gestes, d'incidents. Infiniment concret. Réel. Et infiniment plus poétique à mes yeux que toutes les poésies¹¹².

Mettant de côté l'imaginaire afin de faire ressortir la beauté du monde, Perrault adopte un point de vue très fermé à l'égard de la *magie* du spectacle offert par l'offre cinématographique américaine¹¹³. Cette américanisation « qui nous impose une âme d'emprunt, qui n'a rien à nous dire, qui ne nous concerne pas et qui nous exploite¹¹⁴ », est pour Perrault un détournement vers une vérité qui vaut la peine d'être vécu ; vérité nous amenant ainsi plus près de nous et de la beauté que recèle nos traditions, nos valeurs.

La genèse de la pensée artistique de Perrault, formulée autour de la québécoité, prend forme dans l'œuvre magistrale ayant mis de l'avant le cinéma-vérité : *Pour la suite du monde*. Premier film du cycle de l'Isle-aux-Coudres, ce classique nous immisce dans la réalité des habitants de l'Isle – encore peu investie par le tourisme – et tente, à travers la relance de la pêche au marsouin, activité économique déchuée par l'arrivée de la modernité au Québec – de renouer avec l'identité québécoise obscurcie par un patrimoine en péril. À l'aide de l'unique parlure et du quotidien des habitants magnifié par l'habile montage de la pellicule, ce film démontre la réalité d'un peuple tiraillé entre modernité et tradition. Cette prise de position – combattre la perte de repères culturels, induite par la modernité économique et l'américanisation des médias – sera le motivateur principal de l'œuvre cinématographique de Perrault¹¹⁵.

¹¹² *Ibid.*, p. 36.

¹¹³ « C'est justement ce que j'appelle l'envahissement du territoire de l'âme. Surtout que l'envahisseur ne respecte aucune frontière. Nous ne serons bientôt plus personne à force de devenir tout le monde. » (*Ibid.*, p. 185.)

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 124.

¹¹⁵ Que ce soit avec son film *La bête lumineuse* basé sur la chasse, ou bien *L'oumigmag* survolant un troupeau de buffles musqués, le cinéma-vérité de Perrault tente d'accéder au cœur de la québécoité.

La filmographie du cinéaste me permet donc de découvrir et d'apprécier la parlure, et, à travers l'utilisation de fragments de ses derniers écrits dans la dernière pièce de mon cycle¹¹⁶, de rendre hommage au majestueux cours d'eau ayant forgé son œuvre encore aujourd'hui pertinente et nécessaire¹¹⁷.

2.2.5 René Derouin

Lorsque je parle du métissage, il faut peut-être le préciser, je parle de l'osmose qui s'opère entre l'individu et le territoire qu'il habite. [...] C'est une ressemblance entre l'homme et son environnement, une « culture du lieu » qui se développe longuement, attentivement, collectivement, qui le marque dans sa vie par-delà son héritage génétique ou sanguin¹¹⁸.

- René Derouin, *L'espace et la densité*

René Derouin, sculpteur, graveur, peintre, est, selon moi, un des artistes québécois ayant intégré la notion d'américanité de façon la plus probante. Par le médium-même de son art, Derouin eut à vivre un déracinement au Mexique pour suivre une formation adéquate¹¹⁹. Ce détachement de la culture québécoise lui permit, comme bien d'autres artistes de son époque¹²⁰, le recul nécessaire pour bien assumer sa québécity.

Pourtant, ma révolte à moi, alors, se situe dans la reconnaissance de ma propre famille, de mon propre milieu, et c'est au Mexique que je vais en trouver une représentation plastique qui me rejoint, à travers la réalité sociale de l'art. Les Mexicains se regardaient, et se voyaient, et se reconnaissaient. Je croyais et je crois toujours que l'art doit être fait pour cela : se connaître, se reconnaître, se voir¹²¹.

Cette reconnaissance du territoire, non seulement québécoise, mais continentale au sens le plus large, se décline, outre par les œuvres picturales de Derouin, sous la forme d'un

¹¹⁶ Cet hommage s'est aussi effectué par un parcours du territoire, de Montréal jusqu'à Charlevoix, afin d'enregistrer le fleuve à l'Isle-aux-Coudres à l'été 2013.

¹¹⁷ L'œuvre de Perrault eut une répercussion importante dans la réflexion sur la québécity dans mon corpus, même si, au final, mes préoccupations esthétiques restent loin de la sienne par l'adoption de l'imaginaire (donc du *spectacle*) que l'art acousmatique propose.

¹¹⁸ René Derouin, *L'espace et la densité*. Montréal, l'Hexagone, 1993, p. 82.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁰ Tels que Jean-Paul Rioppelle, Jacques Languirand, Jean-Pierre Ferland.

¹²¹ *Ibid.*, p. 20.

symposium organisé sur les terres de l'artiste à Val-David¹²². Ces réunions annuelles donnèrent lieu à un livre lui étant dédié : *Pour une culture du territoire*¹²³. Dans ce recueil, Derouin souligne la portée – cohérence induite par une réalité continentale unique – que peut avoir une œuvre évoquant une réalité géographique nordique chez les peuples du Sud, par une anecdote sur son œuvre phare, *Suite nordique*¹²⁴ :

Ça a été très important pour plusieurs raisons. C'était ma réponse, trente ans plus tard, aux questions qu'on m'avait posées : Qui êtes-vous ? D'où venez-vous ? [...] L'exposition a beaucoup touché les Mexicains pour deux raisons : j'avais été profondément marqué par l'école mexicaine et j'arrivais avec la nordicité, de grandes pièces murales influencées par le format des œuvres des muralistes mexicains, qui décrivaient mon territoire¹²⁵.

Cette mixité des influences, cette compréhension de *l'espace et la densité* du Nouveau-Monde par le peuple des Amériques – au sens le plus large – résume bien la finalité de l'œuvre artistique de Derouin, qui recherche une correspondance des référents territoriaux en Amérique. À l'instar de Perrault, cette recherche de *l'universel* mis en lumière par Derouin me permit d'élargir mon champ de recherche et de traiter du territoire non seulement par le Nord, mais aussi par le Sud.

Outre la dimension nordique, le fleuve est un élément fondateur dans la pensée et l'œuvre de l'artiste à travers une double signification. En effet, le Saint-Laurent est à la fois synonyme d'ouverture à l'Autre, de débordement des frontières¹²⁶, et d'enracinement. Cette dichotomie se retrouve de façon très probante dans *Migrations*¹²⁷, œuvre monumentale présentée au Mexique pour ensuite y être renflouée au fond du Saint-Laurent. Ce geste, hautement symbolique – à la fois par l'immensité du projet : largage de plus de 20 000

¹²² Les terres appelées *Les jardins du précambrien* et l'événement, le Symposium International d'art-nature multidisciplinaire de Val-David.

¹²³ René Derouin et Gilles Lapointe, *Pour une culture du territoire*. Montréal, l'Hexagone, 2001.

¹²⁴ Une image de *Suite nordique* est disponible dans René Derouin, *Graphies d'atelier : le trait continu*, Anjou, Fides 2013, p. 177.

¹²⁵ Derouin et Lapointe, *Pour une culture du territoire*, p. 50.

¹²⁶ Une image très forte me revient du fleuve. Dès la petite enfance, le fleuve était pour moi un lieu de passage, celui des grands bateaux internationaux. [...] C'était une sorte d'initiation au voyage. (Derouin, *L'espace et la densité*, p. 9.)

¹²⁷ Des informations supplémentaires sur cette œuvre se retrouvent dans un livre lui étant dédiée : René Derouin, *Ressac : de Migrations au largage*, Montréal, l'Hexagone, 1996.

figurines, et par son hommage aux siens emportés jadis par ce cours d'eau¹²⁸ – résume bien cette volonté d'enracinement de l'artiste au territoire et le dévouement et le respect que Derouin a envers le Saint-Laurent. Le travail et la démarche de cet incontournable créateur québécois ont, avec Pierre Perrault, eu une influence considérable sur l'appropriation du fleuve dans ma démarche artistique et me conduisit à créer *Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?*.

2.2.6 Gatien Lapointe

Majestueux dans le grand frette, sublime dans la tiédeur des soir d'été.
Toujours beau, toujours grand. [...] Le fleuve m'a faite : il me fait encore¹²⁹.

- Véronique Côté, *La vie habitable*

Poète et éditeur, Gatien Lapointe est une figure emblématique de la poésie québécoise. Outre la création de la maison d'édition Écrits des forges ayant publié une pléiade de poètes importants depuis les quarante dernières années¹³⁰, son œuvre poétique synthétise une pensée identitaire forte à travers l'adoption d'un *temps premier*, mythe important des Amériques¹³¹. L'écriture pour Lapointe, tout comme le cinéma pour Bernard Émond, est un acte sacré, qui se doit d'être engagé¹³². *Ode au Saint-Laurent*¹³³, poème le plus connu de l'auteur, est une preuve indéniable de l'engagement de l'artiste à travers une poésie du pays¹³⁴ qui se veut à la fois nationale et universelle.

La délimitation du lieu, le Saint-Laurent, ne propose donc pas un renfermement sur le Québec, mais permet plutôt de contenir le propos dans des référents directs et connus, tout en

¹²⁸ Cette relation au fleuve a aussi quelque chose de très personnel pour Derouin. Le fleuve est en effet la cause de la mort de son frère et de son père.

¹²⁹ Véronique Côté, *La vie habitable*, Montréal, Documents, 2014, p. 56.

¹³⁰ Dont le poème de Perrault utilisé dans mon cycle.

¹³¹ Le concept de renouveau, instauré par le Nouveau Monde et ses possibilités inédites, est un élément fort de l'exploration territoriale et un motivateur sans précédent chez les colons américains.

¹³² François Dumont, *L'éclat de l'origine, la poésie de Gatien Lapointe*. Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 23.

¹³³ Gatien Lapointe, *Ode au Saint-Laurent*. Trois-Rivières, Écrits des forges, 2007.

¹³⁴ Cette poésie du pays, partagée par Gaston Miron et la plupart des écrivains de l'Hexagone (maison d'édition québécoise), cherche, dans les années 60 et 70, l'affirmation et l'émancipation du peuple québécois à travers les écrits en plus de militer pour l'adoption du français comme langue unique au Québec.

touchant à l'universel par le mythe d'enracinement à la terre, comme le note bien François Dumont dans son essai sur l'œuvre de Lapointe :

La circonscription de l'espace est bien loin d'être une limitation ; elle permet en effet au poète de fonder sa parole sur un espace concret, cette parole qu'il destine à l'ensemble des hommes [...] Ainsi, ayant fondé sa parole sur un espace, il poursuit sa quête de renaissance au nom de tous les hommes (l'épigraphe du recueil est d'ailleurs : Tous les hommes portent le même nom¹³⁵).

Outre l'universalisme du propos, son corpus poétique et son œuvre phare, *Ode au Saint-Laurent*, soulignent un profond désir de permanence – élément récurrent dans l'œuvre de Lapointe et référent symbolique à l'émancipation de la nation québécoise – qui prend son envol dans l'évocation d'un lieu intemporel. Le Saint-Laurent, investi par les mots du poète, devient alors un signifiant de la naissance d'une *histoire* propre au Québec.

La double portée de la thématique abordée par Lapointe trouve une répercussion directe dans ma pièce *Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?*. En effet, mon cycle d'œuvre, partant d'un point de vue plutôt généraliste sur le territoire en y dégageant un concept – celui d'aplanissement des strates visuelles amenées par le blanc hivernal –, se conclut par une référence directe, à la fois sonore et textuelle, de ce lieu commun qu'est le Saint-Laurent. Lapointe, en permettant d'allier universel et culturel, me permet d'approcher ce cours d'eau d'une façon moins ethnocentrique, en ayant conscience de la portée de certains symboles mythiques, ce malgré le caractère local du lieu investi.

2.3 Les représentations du territoire en musique électroacoustique

Les compositeurs étudiés ont été sélectionnés pour la cohérence, la dimension poétique et la répercussion de leurs travaux sur mon esthétique personnelle. En effet, l'acousmatique pure (Natasha Barrett), la musique électroacoustique à source instrumentale et synthétique (Nicolas Bernier), le paysage sonore (Philippe Le Goff), et la musique ambiante (Taylor Deupree) furent analysées afin de dégager certaines tendances quant au traitement et à l'agencement du matériau sonore face au territoire nordique.

¹³⁵ Dumont, *L'éclat de l'origine*, p. 30.

Cette étape analytique, couvrant des artistes extérieurs au Québec, mais possédant tous des éléments territoriaux dans leurs discours sonores, me permet de mettre en lumière différentes techniques compositionnelles quant à l'approche musicale de la thématique, sans toutefois cintrer le sujet dans une étendue purement acousmatique et québécoise¹³⁶.

Outre la dimension nordique, une parenthèse fut ouverte face à l'utilisation du thème aquatique par le survol du cycle californien de Michel Redolfi, célèbre compositeur acousmatique ayant comme préoccupation majeure l'eau, ainsi que par une seconde œuvre de Barrett évoquant la mer nordique. L'ouverture et la pluralité des préoccupations esthétiques qu'induisit l'étude d'un tel échantillon permirent de bien cerner l'amalgame d'influences ayant forgé mon point de vue personnel sur le territoire et son transfert subséquent vers le monde musical. Cette section met donc en lumière certaines positions face à l'utilisation de la thématique territoriale dans un corpus de musique électronique sans toutefois souligner ces techniques compositionnelles dans mes pièces. En effet, afin d'alléger la présente section, ces liens seront plutôt effectués dans la cinquième et dernière section, lors de l'analyse de mes pièces.

2.3.1 Notes sur les méthodes d'analyses

Afin de dégager des tendances compositionnelles chez les compositeurs étudiés, plusieurs méthodes d'analyses ont été utilisées¹³⁷. La première, extramusicale, investit plutôt la démarche compositionnelle par un survol de notes de programme, investissant ainsi la partie poïétique¹³⁸ de la création sonore. La seconde, l'analyse typologique, primordiale à l'analyse fonctionnelle, se base sur la pièce sur support en tant que point de référence¹³⁹ afin de découper le flux musical en unités cohérentes. La dernière, fonctionnelle, se basant sur la scission des unités effectuée lors de l'analyse typologique du niveau neutre, tente de dégager

¹³⁶ Ce choix est ouvert aux discussions et aux critiques. Cela est d'ailleurs explicité dans la section Problématiques et limitations du projet.

¹³⁷ Afin d'alléger le texte, uniquement le survol poïétique et le résumé des analyses ont été mis dans le corps du texte. Les analyses typologiques et fonctionnelles ont été mises en annexe.

¹³⁸ La tripartie sémiologique, développée originellement par le sémiologiste Jean Molino, a été appliquée en musique par Jean-Jacques Nattiez dans *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale, 1976. Cette tripartie permet d'étudier une œuvre sous trois aspects : le processus de création (poïétique), la trace laissée par ce processus (le niveau neutre), ainsi que la réception de cette trace (esthétique).

¹³⁹ Il est important de noter que le but de ces analyses est de dégager des tendances compositionnelles. Cette étape aura donc comme finalité un résumé de celles-ci à des fins comparatives, et non l'élaboration d'une partition complexe et autonome.

du sens dans le discours musical à travers l'attribution de diverses fonctions aux unités découpées. La finalité de la méthode analytique proposée est donc de cerner le transfert du concept extramusical vers le monde sonore¹⁴⁰.

2.3.1.1 Analyse typologique

Si l'on admet qu'il y a des musiques, on peut jeter alors un nouveau regard sur les œuvres contemporaines, se demander ce qu'elles font entendre réellement, en cessant de tenir pour acquis que le propos du compositeur est forcément perçu¹⁴¹.

- Michel Chion, *Guide des objets sonores*

La démocratisation de la musique acousmatique est principalement due à son inventeur : Pierre Schaeffer. Ingénieur de profession – élément qui lui insuffla une rigueur théorique et une préhension à tout noter, méthodologies souvent délaissées par les compositeurs au profit d'un acte créateur riche, mais peu documenté – il développa très tôt, dès sa rencontre fortuite avec le sillon fermé¹⁴², plusieurs axes de recherches ayant comme sujet l'objet sonore. Ce pragmatisme du chercheur permit à cette nouvelle musique un rayonnement instantané autant dans les sphères académiques qu'expérimentales. Les deux principaux champs d'intérêt de Schaeffer et de son Groupe de recherches musicales (GRM) furent le classement (typologie) et la description (morphologie) des sons¹⁴³.

Véritable bible théorique synthétisant plus de vingt ans de travail acharné, le *Traité des objets musicaux*¹⁴⁴ regroupe l'essentiel des recherches effectuées lors de sa carrière. Cette monographie, complexe à lire et encore plus à comprendre, fut résumée de brillante façon par l'analyste et compositeur français Michel Chion dans le *Guide des objets sonores*, qui permit aux praticiens de l'art acousmatique de bien cerner les différentes composantes des deux axes de recherches de Schaeffer et son équipe.

¹⁴⁰ Un exemple particulièrement probant de cette démarche se trouve dans le livre de Stéphane Roy, *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 365-389. Celui-ci analyse une œuvre de Francis Dhomont à travers l'analyse fonctionnelle, démontrant ainsi une cohérence entre le discours musical, le matériau utilisé et la visée poétique de la pièce.

¹⁴¹ Michel Chion, *Guide des objets sonores*. Paris, INA-GRM, 1995, p. 166.

¹⁴² Premier d'une série d'accidents qui lui permit d'explorer le médium électroacoustique et ses possibilités.

¹⁴³ Uniquement la typologie sera utilisée dans le corpus analysé. La section Problématiques et limitations du projet, comprise en conclusion, explique ce choix.

¹⁴⁴ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966.

La musique acousmatique étant libre de toute partition, la notation devient alors un élément secondaire à la composition, mais toutefois essentielle pour l'analyse. Celle-ci est donc établie le plus souvent non par le compositeur, mais par l'analyste, et ce *a posteriori* de la création et la mise en espace de l'œuvre. Afin de bien cerner les intentions musicales du compositeur, il est essentiel de se baser sur le classement des sons (la typologie¹⁴⁵), ce qui permet un découpage aisé des différentes composantes de l'œuvre afin d'effectuer l'analyse du discours musical. Toutefois, selon Stéphane Roy, « ces critères de découpage et de description, fondés sur une théorie, ne tiennent compte ni des stratégies de production ni des stratégies de réception, ils résident dans une zone de neutralité¹⁴⁶. » Cette étape, quoique limitée, est donc essentielle à l'analyse du discours musical proposé par Roy et son analyse fonctionnelle.

2.3.1.2 Analyse fonctionnelle

Par l'écoute répétée de plusieurs œuvres, je voulais comprendre comment les sons pouvaient produire du sens, comment la signification pouvait s'incarner dans la matière sonore. Je me demandais si les sons très travaillés de la musique électroacoustique sont porteurs de sens ou s'ils sont seulement les personnages d'un jeu formel¹⁴⁷.

- Stéphane Roy, *Atelier de maître*, 17 juin 2009

Stéphane Roy, musicologue et compositeur électroacoustique, développa, lors de son doctorat, une des méthodes les plus ingénieuses d'analyse en musique électroacoustique. Concise, l'approche de Roy ajoute une couche supplémentaire d'analyse, donc de sens – complétant donc le découpage de Schaeffer –, en mettant en relation, soit au niveau vertical (stratification), horizontal (orientation, processus) ou formel (rhétorique), les différents éléments sonores entre eux. En effet, la méthode analytique proposée dans le cadre de mon mémoire aborde deux niveaux d'approches du discours musical et de son matériau. Le niveau

¹⁴⁵ Le classement des sons est défini par trois couples de critères (masse et facture, durée et variation, équilibre et originalité). Ce classement est résumé dans le tableau récapitulatif de la typologie (TARTYP). Celui-ci est en annexe.

¹⁴⁶ Stéphane Roy, *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 29.

¹⁴⁷ Stéphane Roy, « Atelier de maître tenu le 17 juin 2009 à l'Université de Montréal », *La création sonore*, 2009, http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_stephane-roy.pdf, p. 2-12, consulté le 12 avril 2015, p. 2.

élémentaire (niveau du bas), consiste principalement à identifier et délimiter les objets sonores. Cette première étape, primordiale, est prise en charge par la typologie, analyse décrite plus haut. Le second niveau, celui du haut, investi par l'analyse fonctionnelle, « propose un ensemble de termes descriptifs – des fonctions – permettant de qualifier l'activité de certaines unités pertinentes dans les œuvres¹⁴⁸. »

Dépassant le regard simpliste de l'objet sonore pour lui-même, hors du contexte musical, la méthode fonctionnelle permet de dégager des tendances de compositions tant au niveau de l'orchestration, que du contrepoint. Celle-ci permet alors de trouver du sens au sonore en expliquant les rouages compositionnels des artisans à travers les jeux de formes et de montages¹⁴⁹.

2.3.2 Nicolas Bernier

2.3.2.1 Poïétique

Le compositeur électroacoustique québécois Nicolas Bernier flirte avec une démarche métissée, adoptant aussi bien des sources instrumentales (guitare, cordes, cuivres) qu'électroniques (bruits, synthétiseurs, traitements). La dualité entre la nature et la culture est prépondérante dans l'œuvre du compositeur ; en utilisant la nature comme élément extramusical et générateur d'idées dans un contexte numérique, Bernier explore le potentiel évocateur du son¹⁵⁰. L'intérêt que porte l'artiste sonore au territoire n'est toutefois pas uniquement réservé au Nord, mais couvre large en investissant certains traits territoriaux continental, tels que les grands espaces, les montagnes (*Dancing Deer* (2010)), ou le vent (*Courant.air* (2010)). La genèse d'une telle démarche est d'ailleurs bien explicitée au verso de la couverture du disque *Courant.air*, paru sous étiquette Ahornfelder :

I imagine myself on the banks of the St Lawrence river, this estuary to which I owe the history of my country. I look backwards in direction of its landscapes created by erosion caused by wind and water.

¹⁴⁸ Roy, *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, p. 340.

¹⁴⁹ Un tableau regroupant toutes les figures du système d'analyse de Roy est disponible dans son livre sur l'analyse des musiques électroacoustiques. (Stéphane Roy, *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, p. 342.) Cette grille fonctionnelle est en annexe.

¹⁵⁰ La majorité de la production de Bernier s'intéresse à cette dualité. Notons les œuvres composées avec Simon Trottier (*Objets perdus en mer... ..et retrouvés en forêt*) et certains disques solos tels que *usure.paysage* et *Dancing Deer*.

Here,
Wind is a constructive/destructive agent.
Wind is an agent of travel (oh! the sailing ships of Jacques Cartier).
Wind is a propulsion engine of particles in constant movement in the air.
Wind as noise.
Wind is sound¹⁵¹.

Non seulement intéressé par le contenu historique du Saint-Laurent, Bernier investi le vent, cet élément commun aux territoires désertiques¹⁵², afin de nourrir son discours musical et orienter le choix du matériau. Le bruit, utilisé comme métaphore au vent – dénominateur commun de mes œuvres –, fut donc investi à travers l’analyse de la pièce *Déplacement des particules* parut sur le disque *Courant.air*, permettant ainsi d’élaborer certaines pistes quant à l’utilisation du son bruité dans un contexte musical ayant comme concept extramusical la notion de territoire.

2.3.2.2 Résumé de l’analyse (*Déplacements des particules*)

La simplification des éléments dans le discours musical de cette pièce permet de bien cerner le rôle de chacun. En effet, l’omniprésence¹⁵³ ainsi que la panoramisation du son bruité – figure de spatialisation importante du discours musical – souligne le caractère à la fois constant et imprévisible du mouvement naturel investi par le vent. Le matériau tonique, plutôt itératif, est en constante interaction avec des échantillons bruités.

Le compositeur met en relation les *déplacements de particules* et ses conséquences à travers un discours fragmenté, permettant de discerner une multitude de figures de ruptures renvoyant à des matériaux à la fois itératifs et aléatoires, symbolisant ainsi les effets du vent sur la matière.

¹⁵¹ Nicolas Bernier, *Courant.air*, Nicolas Bernier (traitements, compositions), Simon Trottier (guitares), disque compact, Ahornfelder, AH-18, 2010.

¹⁵² Parallèle cité par Rachel Bouvet plus haut dans la section Le Nord comme Sud : interchangeabilité du territoire.

¹⁵³ L’importance du bruit est soulignée par une fonction d’axe polarisateur de la trame complexe.

2.3.3 Philippe Le Goff

2.3.3.1 Poïétique

Compositeur français de musique acousmatique teintée d'une touche de paysage sonore, Philippe Le Goff s'intéresse, depuis le milieu des années 80, aux tribus arctiques du Nord du Canada. Sa recherche, à la fois anthropologique – possédant un intérêt sur l'étude et la préservation des structures sociales innues – et ethnomusicologique – incorporant des jeux instrumentaux typiques à ces peuples à sa musique sur support – propose une forte évocation du territoire et des individus le peuplant. La pièce analysée, *Meta Incognita* (1991) sur le disque *Titakti* parut sous l'étiquette Empreintes DIGITALes, résume bien l'approche hybride du compositeur. La note de programme du disque, fort évocatrice, permet de bien saisir l'intention du compositeur :

Cette parole des sons génère ainsi un travail où se côtoient et s'enchevêtrent : la musique, le témoignage des Inuit, les rires, le vent et la lumière. En cheminant à travers ces études, j'ai cherché à tisser les sons en une matière vivante, dotée d'un souffle et d'une âme, comme le sont les humains, les animaux et les éléments. Le terme étude souligne le caractère spéculatif de ces œuvres, c'est une recherche qui sans être proprement scientifique, c'est appuyée sur des investigations dans le domaine de la culture et de la langue inuit, et dont le résultat est une lecture personnelle et poétique de ce monde¹⁵⁴.

C'est donc à travers le regard de *l'Autre* – tentant en quelque sorte d'orientaliser le sujet – que l'œuvre de Le Goff s'articule. L'analyse de la pièce choisie est donc pertinente afin de dégager l'intention musicale face à un matériau sonore à la fois hautement symbolique – donc difficilement traitable compte-tenu de son caractère référentiel – et externe à la réalité quotidienne et immédiate du compositeur.

2.3.3.2 Résumé de l'analyse (*Meta Incognita*)

Le Goff utilise un matériau à fortes connotations symboliques, créant ainsi une certaine tension lorsque confrontés à des sources synthétiques tels que des impulsions bruitées. Une dualité est bien palpable entre la proximité de l'Homme – élément prédominant¹⁵⁵ à travers

¹⁵⁴ Philippe Le Goff, *Titakti*, Philippe Le Goff (traitements, compositions), disque compact, Empreintes digitales, IMED-9524, 1995.

¹⁵⁵ Les figures d'appel et de rappel des référents soulignent la présence humaine sur territoire hostile.

des fonctions de figures et d'indices – et l'éloignement proposé par les prises de son extérieures et les traitements, agissant le plus souvent en tant que fonds sonores. Les référents¹⁵⁶, peu traitées, mettent l'accent sur la finesse de l'édition et du montage ; les préoccupations esthétiques de Le Goff rejoignent alors celles de Perrault, qui, à travers son cinéma vérité, donne la parole à ceux qui *important*.

2.3.4 Natascha Barrett

2.3.4.1 Poïétique

Exilée suite à des études complétées dans son pays natal¹⁵⁷, Natasha Barrett, compositrice de musique acousmatique, immigra en Norvège en 1998. Ce nouveau territoire, beaucoup plus hostile que son précédent par la rigueur du froid et le manque (ou l'omniprésence, selon les saisons) de luminosité, eut une grande influence sur sa création artistique, comme celle-ci le mentionne dans la description de sa pièce *Red Snow (Microclimate II)* :

C'est durant l'hiver que je me suis établie en Norvège, là où le climat contraste dramatiquement avec celui de l'Angleterre, ma terre natale. Laissant derrière moi tout ce que je connaissais, je devins de plus en plus consciente de l'environnement: les variations de la neige tourbillonnant dans le vent ; les détails complexes de la végétation rehaussés par les formations cristallines; la douceur du soleil et les paysages éclatants; des traces de pas suggérant leur propre scénario... et la couleur latente¹⁵⁸.

Cette influence du territoire nordique chez les immigrés est un élément majeur dans l'œuvre de plusieurs artistes¹⁵⁹. La trace que laisse un tel phénomène climatique n'est pas anodin et se répercute donc jusqu'à l'œuvre de la compositrice. L'appropriation de la nordicité dans la création de Barrett eut une influence considérable sur mon travail de composition. En

¹⁵⁶ La partie plutôt instrumentale est investie par des référents innus tels que le tambour et les chants traditionnels.

¹⁵⁷ Auprès de pionniers de la musique électroacoustique en Angleterre, dont Jonty Harrison et Denis Smalley.

¹⁵⁸ Natasha Barrett, *Isostasie*. Natasha Barrett (traitements, compositions), disque compact, Empreintes digitales, IMED-0262, 2002.

¹⁵⁹ Daniel Chartier, dans son essai *L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés du Québec*, démontre bien un tel lien entre l'expérience de l'hiver et la création artistique québécoise d'écrivains haïtiens immigrés au Québec, dont le plus connu est Dany Laferrière.

effet, en utilisant à la fois un matériau synthétique¹⁶⁰ et des prises de sons du territoire, une certaine résonance esthétique avec mon cycle de création proposé est identifiable.

Habitant à Oslo – ville ayant un accès direct à la mer du Nord – Barrett investiga son nouveau territoire non seulement par la nordicité, mais aussi par la mer. En effet, à travers la longue pièce *Trade Winds*, la compositrice prend d’assaut le thème marin par une mise en relation entre la culture et la nature, élément central de ma démarche compositionnelle. Cette démarche est bien explicitée dans la note de programme de la pièce composée par Barrett :

The ocean's physical nature, mystery, drama, mythology and concept have inspired art and culture throughout history and throughout the world. « Trade Winds » is a 57-minute electroacoustic composition inspired by this vast expanse of sea. Barrett unleashes the musical potential of acoustic recordings from a 100-year-old sailing ship, interviews from a retired Norwegian captain and recordings from above and within harbor, shore and open oceans around the world. The music takes the listener on a journey from culture into nature, through storm, fables, ugliness and beauty in a way unheard before¹⁶¹.

Se basant sur un mythe universel, celui de la frontière, la compositrice investigate, à travers les paroles d’un vieillard ayant vécu la mer, la relation complexe que l’Homme peut avoir avec l’imaginaire marin et l’appel du large.

Deux pièces du répertoire de Barrett furent abordées plus en détails afin de dégager des éléments propres au discours musical territorial de l’artiste, reflétant à la fois le l’hivernal et le fluvial : *Three Fictions* ((*Northern Mix*), mouvement *Midnight Sun : Midday Moon*)¹⁶² et *Trade Winds* (mouvement *Open Ocean*)¹⁶³.

2.3.4.2 Résumé de l’analyse (*Three Fictions (Midnight Sun : Midday Moon)*)

En utilisant un matériau de durée démesurée (accumulations, échantillons) dispersé dans l’espace stéréophonique, Barrett évoque une déformation de la réalité et une perte de repères induits par l’hivernie. Les sons, creux, distorsionnés, possédant peu d’harmoniques, et la voix traitée par la réverbération et la granulation proposent une vision austère du territoire,

¹⁶⁰ *Red Snow (Microclimate II)*

¹⁶¹ Site officiel de Natasha Barrett, *Trade Winds*, <http://www.natashabarrett.org/tw.html>, consulté le 10 mars 2015.

¹⁶² Natasha Barrett, *Isostasie*.

¹⁶³ Natasha Barrett, *Trade Winds*. Natasha Barrett (traitements, compositions), disque compact, Aurora, ACD-5056, 2007.

soulignant ainsi l'hostilité de celui-ci à la présence humaine. De plus, comme Bernier, plusieurs fonctions d'orientations – notamment lors du début et de la fin de la pièce – dynamisent le discours musical. En effet, ceux-ci permettent de souligner l'imprévisibilité du climat par une constante mutation de la forme, rejoignant ainsi une préoccupation esthétique majeure des artistes ayant investis le Nord.

2.3.4.3 Résumé de l'analyse (*Trade Winds (Open Ocean)*)

Le mouvement récurrent de la mer – obstiné, mais toujours différent – est représenté par la forme de cette pièce qui met en relief des caractéristiques naturelles marines à travers l'utilisation d'un thème et de ses variations, ainsi qu'un appel et un rappel constant de matières sonores¹⁶⁴. Cette déformation du thème permet de saisir la dualité entre la nature et la culture, l'enfoncement de l'Homme vers l'inconnu et le large. L'utilisation de la voix est ici double : une narration, mise la plupart du temps musicalement à nue, et une partie lyrique, principalement féminine, et purement musicale. Le filtrage et l'étirement temporel, techniques utilisées à plusieurs reprises, permet de mettre en valeur un constant aller-retour entre l'immersion et l'émersion, comportement archétypal du monde marin.

2.3.5 Taylor Deupree

2.3.5.1 Poïétique

Pionnier du renouveau de la musique électronique expérimentale induit par l'émergence et la démocratisation des ordinateurs portables au tournant du nouveau millénaire, Taylor Deupree, compositeur, graphiste et photographe, met en relief une esthétique basée sur le monochrome et l'absence de figuration, traduisant ainsi le questionnement esthétique initié par certains pairs américains tels que le peintre Robert Rauschenberg et le compositeur John Cage¹⁶⁵.

Point central de son œuvre, les dualités entre la nature et la culture, entre l'imaginaire et le réel, se retrouvent dans une bonne partie de sa création, dont *Northern*, *Shoals*, *Snow*

¹⁶⁴ L'appel et le rappel sont investis par un motif récurrent de deux notes (En) et un son tonique de tenue formée (N).

¹⁶⁵ Joanna Demers. *Listening through the Noise : The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 76.

(*Dusk, Dawn*) et *Stil*. Plus particulièrement, l’analogie à l’hivernité que propose l’œuvre de Deupree – que celui vit étant établi dans l’état de New-York, au Nord des États-Unis – est probante autant dans son œuvre picturale que musicale¹⁶⁶, ce notamment à travers les albums *Northern* et *January*. Le médium électroacoustique permet à Deupree de capturer le petit, l’infime, le micro afin d’y faire émerger du sens.

Par une recherche sur la simplification du matériau dans son discours musical ainsi que l’appropriation d’éléments sonores autrefois inaudibles, l’artiste établit un parallèle fort avec le blanc et le calme hivernal. Sa démarche, bien explicité par Deupree lui-même, démontre un attrait face à la réductibilité des phénomènes sonores, qui, par un discours formalisme – doté toutefois d’une sensibilité face au réel –, permet d’investir certains thèmes chers au créateur :

If there were one central word that described most of my work it would be “minimalism.” Timelessness, nature, understatement, and simplicity of form are key to my aesthetic. I believe that the single sound, color, or line, free from filler or dramatic intention delivers the strongest emotion, and this simple vision runs through everything I do. Most of my work leans towards the formalist, trying to leave messages or feelings to the viewer of the work. However, my art is heavily inspired by my every day life and most projects stem from a particular event or memory from my life¹⁶⁷.

C’est donc à travers la *pureté* du matériau et l’orchestration plutôt minimaliste dans le corpus de Deupree que l’influence de celui-ci sur les pièces proposées dans le cadre de mon mémoire se fait sentir. L’esthétique de Deupree, induite par la technologie numérique, donne la chance à l’artiste d’investir la nordicité par une correspondance entre les sons créés (culture) et les visées extramusicales (nature), permettant ainsi l’émergence de métaphores sonores.

2.3.5.2 Résumé de l’analyse (*Haze It May Be*¹⁶⁸)

La pièce de Deupree, par un ajout de réverbération et un discours musical ne contenant aucune rupture claire, propose un flux de matières antagoniques (bruité et tonique), créant ainsi une tension constante. La forme, linéaire, ne semble pas proposer de réel début, ni de fin, soulignant ainsi une certaine *fixité* du temps induit par le calme hivernal. La stratification des

¹⁶⁶ Le site Instagram de l’artiste démontre particulièrement bien son travail pictural.

¹⁶⁷ Taylor Deupree, *12k Taylor Deupree*, http://www.12k.com/index.php/site/artists/taylor_deupree/, consulté le 10 mars 2015.

¹⁶⁸ Taylor Deupree, *Northern*, Taylor Deupree (guitare, traitements, compositions), disque compact, 12k, 12k-1037, 2006.

éléments, à travers le subtil mouvement des différentes couches, permet la diversification du discours minimaliste formant, à la première écoute, un tout indissociable. La relation constante entre un matériau bruité et tonique, et la prépondérance d'accumulations, s'inscrit dans une métaphore du territoire nordique, explicitant le mouvement du vent (bruits), la tombée de la neige (accumulations) et la primauté du blanc (aplanissement de la dynamique par un ajout de réverbération).

2.3.6 Michel Redolfi

2.3.6.1 Poïétique

L'adoption du Saint-Laurent et le traitement du matériau imposé par le thème de l'eau dans mon corpus m'ont naturellement conduit vers la création musicale de Michel Redolfi, compositeur de musiques subaquatiques¹⁶⁹. La genèse de son œuvre, composée lors de ses années au Groupe de recherches musicales (GRM) à la fin des années 80 est, selon moi, une magnifique démonstration du pouvoir évocateur du mythe du large. Influencé par l'expérience de la mer lors d'un séjour en Californie, Redolfi composa une série de pièces à base de synthèses, véritable tour de force réalisé avec le Synclavier, premier synthétiseur numérique :

Inspirée par les horizons océaniques de San Diego, cette œuvre [*Pacific Tubular Waves*] précède d'un an mes recherches dans le domaine du son subaquatique. Elle n'évoque pas encore la substance des profondeurs, mais s'attache au cinétisme des déferlantes du Pacifique¹⁷⁰.

Le survol de la matière sonore de *Pacific Tubular Waves* – par l'utilisation de synthèse et les mouvements naturels appliqués à cette matière – est nécessaire à la compréhension du discours musical soutenu par la dernière pièce de mon cycle, *Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?*. En effet, *Pacific Tubular Waves*, à travers l'adoption du son synthétique, me permit de réaliser l'étendue de la malléabilité d'un tel matériau, qui, avant le cycle de création présenté dans le cadre de ma maîtrise, m'était pratiquement inconnu. De plus, les propriétés intrinsèques du timbre du son dans l'eau – filtrage naturel des vagues, perte de hautes

¹⁶⁹ Redolfi, après un parcours au Groupe de recherches musicale, se concentra presque uniquement sur la création d'œuvres subaquatiques, genre dont il est le pionnier et rare praticien.

¹⁷⁰ Éditions Mego, *REGRM 014 / Michel Redolfi / Pacific Tubular Waves / Immersion*, <http://editionsmego.com/release/REGRM-014>, consulté le 10 avril 2015.

fréquences¹⁷¹ – ainsi que la transposition de mouvements naturels en musique – autant dans le micro (objet sonore) que dans le macro (structure formelle) –, furent des éléments clés dans ma démarche d’appropriation du concept aquatique, confirmant ainsi un lien apparent entre mon œuvre et celle de Redolfi.

2.3.6.2 Résumé de l’analyse (*Pacific Tubular Waves (A Smooth Ride)*)

Le discours marin du compositeur trouve un écho dans celui de Barrett par la présence de ruptures constantes¹⁷², soulignant ainsi le caractère imprévisible de la mer. Les premières accumulations (jusqu’à à 0 :38), souvent ponctuées par des impulsions, reviennent de façon constantes, mais modifiées, proposant ainsi un discours musical fébrile où la matière est constamment déviée vers une direction autre¹⁷³. Cette forme compositionnelle propose une métaphore, soulignant la dichotomie visuelle de la mer ; profil toujours identique au premier regard, mais en constant changements quand l’on s’y attarde¹⁷⁴. En opposition au foisonnement de matière synthétique, le silence joue un rôle marquant dans ce mouvement en permettant une rétention du discours musical – métaphore du mouvement naturel des vagues (réfraction, diffraction) –, induisant ainsi une tension et une anticipation chez l’auditeur.

¹⁷¹ Ces phénomènes sont bien explicités dans une autre œuvre du cycle californien de Redolfi : *Immersion*. Cette pièce se base sur *Pacific Tubular Waves* afin de générer son matériau. En effet, un dispositif de sonorisation et de captation sonore sous-marine, projetant et enregistrant à nouveau cette dernière, permet une mise en valeur de la thématique marine par un filtrage naturel de l’eau.

¹⁷² En effet, plusieurs figures de parenthèses sont présentes dans le discours musical.

¹⁷³ Cela est explicité à travers des figures de parenthèses et de variations.

¹⁷⁴ Les dernières quarante secondes, par un va-et-vient constant entre un matériau itératif (accumulation) et lisse (échantillon), soulignent bien la dynamique naturelle des vagues.

3. Les enjeux de l'utilisation du langage en musique

La troisième section du corps de mon mémoire s'articule autour du deuxième axe choisi afin de traiter de la québécoisité : la langue française. Dans un premier temps, une mise en contexte de la relation linguistique des québécois par un léger tracé historique permet de bien situer la pertinence de mon choix quant à l'appropriation de la langue en tant qu'élément primordial dans ma démarche. Dans un deuxième temps, la relation complexe et dangereuse entre la figuration, amenée sans équivoque par le texte, et l'abstraction, induite par la musique, est soulignée afin de bien comprendre la dynamique engendrée par un tel mélange de matériaux. Pour finir, le masquage, élément plus technique, mais primordial lors de la mise en musique du texte, sera évoqué afin de bien saisir les enjeux de l'utilisation de la parole dans un contexte électroacoustique.

3.1 La langue française au Québec

Justement parce que l'identité est un phénomène moderne, relié à la différence personnelle et à la démocratie, elle a tendance à s'orienter vers la langue comme point de repère capital, la langue étant à la fois le moyen par excellence d'expression personnelle et le médium incontournable de la communication publique¹⁷⁵.

- Charles Taylor, *Langue, identité, modernité*

Bastion de la langue française au Canada et en Amérique du Nord¹⁷⁶, le Québec a longtemps perçu sa langue avec ambivalence ; celle-ci lui tenant à cœur, mais, par une attitude de colonisée, doute qu'elle lui appartienne. En effet, l'unicité du français sur le continent – concentré dans la province – suite à la cessation de la Nouvelle-France aux Anglais en 1763 contribua à forger l'ambiguïté de cette langue chez ses praticiens¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Charles Taylor, « Langue, identité, modernité », dans Michel Plourde et Pierre Georgeault (éd.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, Anjou, Fides, 2008, p. 433.

¹⁷⁶ Il est toutefois vrai qu'il existe plusieurs petites communautés francophones au Canada (Manitoba, Acadie) et aux États-Unis (Floride, Nouvelle-Orléans). Celles-ci sont toutefois peu nombreuses et ne possèdent pas un poids démagogique important.

¹⁷⁷ *Le Rapport Durham* – suite à la révolution des Patriotes en 1837, qui revendiquaient un gouvernement élu, et non une monarchie provenant d'outre-mer –, recommandant aux élites en place une assimilation des Canadiens-Français, est considéré comme un élément important quant à la tension instaurée par le français au Canada.

Ce n'est qu'en 1867 que l'*Acte de l'Amérique du Nord britannique* proposa un Canada bilingue, permettant ainsi l'utilisation du français et de l'anglais aux parlements d'Ottawa et de Québec¹⁷⁸, ce qui jeta les bases d'une certaine volonté du gouvernement à préserver l'utilisation du français au Canada. Toutefois, la réelle prise de position du peuple francophone face à l'oppression constante des anglophones sur l'économie et la culture prit réellement son envol plusieurs décennies plus tard à travers la Révolution tranquille.

Suite à l'élection de Jean Lesage en 1960, diverses commissions sur la langue (*Commission Laurendeau-Dunton* en 1963, *Commission Gendron* en 1968) mirent en lumière l'inégalité du français et de l'anglais dans la province québécoise et proposèrent une série d'actions concrètes afin de préserver cette langue en péril. La *Loi canadienne sur les langues officielles* (1969), adoptée par le fédéral, obligea l'appareil gouvernemental à offrir un service bilingue. La loi la plus probante, celle qui permit non seulement une préservation, mais une émancipation du français au Québec, fut la loi 101 (*Charte de la langue française*, adoptée par le Parti québécois en 1976). Celle-ci instaura le français comme seule langue officielle du Québec, permettant ainsi l'intégration des allophones (et tous les québécois, sauf exceptions) par l'obligation de fréquenter un établissement scolaire de langue française. Cette loi, épaulée par la loi 22 – axée sur le français en milieu de travail – permit aux villes québécoises de se doter d'insignes commerciaux unilingues, reflétant un désir de doter le Québec d'un français fort et omniprésent.

Cette mise en valeur du français dans la province fut un réel succès et son effet perdure encore jusqu'à ce jour. En effet, le *Bilan sur la situation de la langue française au Québec* (1998), premier depuis l'adoption de la loi 101, a démontré, dans plusieurs domaines (la certification des entreprises, le français au travail, la scolarisation des immigrants, la qualité du français parlé et écrit chez les Québécois dit de souche), les progrès du français au Québec¹⁷⁹. Toutefois, dans le monde actuel, homogène – mixité culturelle et économique amenée par la mondialisation induite par le libre-échange (notamment l'Accord de libre-échange nord-américain (ALENA)) –, l'anglais propose de plus en plus sa dictature dans le quotidien des

¹⁷⁸ Cette mesure permit au français de perdurer au Québec, mais n'eut pas le même effet chez les communautés francophones isolées (au Matinoba notamment). Dans les autres provinces, l'accès aux services publics (écoles, bibliothèques) resta majoritairement anglophone.

¹⁷⁹ Serge Bouchard, « Un important bilan de la situation linguistique du Québec », dans Michel Plourde et Pierre Georgeault (éd.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, Anjou, Fides, 2008, p. 445.

Québécois. C'est pourquoi l'utilisation du français dans mes pièces induit, selon moi, une certaine prise de position politique face à cette américanisation de la langue.

Les interventions politiques québécoises cités plus haut permirent une extension et une valorisation sans précédent du français, soulignant ainsi un certain désir d'émancipation par la langue. Celle-ci, si chère à nos yeux, est maintenant affranchie du patois, du joul, de la curiosité¹⁸⁰. Elle n'est plus un outil de traduction, ou maintenu sous le joug du français de France, mais un outil d'expression, avec ses caractéristiques intrinsèques, ses mots propres¹⁸¹ permettant à la fois de fournir une identité culturelle à ceux qui le parlent, et une ouverture au reste de la francophonie :

La valeur d'une langue lui vient surtout de ce qu'elle représente : un peuple, son patrimoine, son dynamisme. Elle lui vient aussi de ce qu'elle est capable d'accomplir : rassembler, construire, créer. Une langue n'est pas seulement un système de communication, elle est aussi et surtout un lieu de cohésion, de repères, de valeurs. En un mot, la langue est au cœur de l'identité et au cœur de la nation à construire¹⁸².

C'est donc à travers cette double optique – à la fois rassembleuse, en utilisant des repères territoriaux québécois, mais aussi d'exportation et d'ouverture, induits par une volonté de communiquer avec la communauté francophone extérieure – qu'un français international, mais possédant des mots québécois¹⁸³, est utilisé dans mes pièces.

3.2 Les pièges de la figuration versus contrer l'abstraction

Le réseau sémantique créé par l'utilisation de textes dans un contexte musical électroacoustique recèle un piège important : l'excès de figuration. En effet, grâce à l'utilisation de sons référentiels dans le discours musical, il est possible, voir même facile, de créer une correspondance entre le signifié, émit par la texte, et le signifiant, l'objet sonore, évoquant ainsi une relation de cause à effet bancale. Cette relation à première vue cohérente,

¹⁸⁰ Michel Plourde. « La langue, ancre et moteur d'un monde en mutation », dans Michel Plourde et Pierre Georgeault (éd.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, Anjou, Fides, 2008, p. 540.

¹⁸¹ Plusieurs mots issus du Québec sont d'ailleurs internationalement acceptés, tels que traversier, logiciel, stationnement. Le grand dictionnaire terminologique (GDT) de l'Office québécois de la langue française s'inscrit dans une volonté d'autonomie de la langue française québécoise.

¹⁸² *Ibid.*, p. 534.

¹⁸³ Cela est vrai plus particulièrement à travers ma dernière pièce par les écrits de Perrault. Le poème de Marie Uguay est plutôt écrit dans un français international.

n'est toutefois pas la plus efficace dans un discours musical. Selon moi, la métaphore du signifié, amplifiée par un son ayant une connotation avec le réel – par son timbre, sa dynamique, sa hauteur tonale – sera beaucoup plus musicale et apte à créer un réseau sémantique original qu'un simple référent. Michel Chion, célèbre théoricien du son au cinéma et compositeur acousmatique, souligne bien le pouvoir évocateur de l'imaginaire sonore :

D'une part, un art d'enregistrement comme le cinéma a créé des codes spécifiques de vérisme, liés à sa propre nature technique. Par exemple, entre deux reportages ramenés d'une guerre bien réelle, celui dans lequel l'image est tremblée et cahotante, avec du flou et des défauts, semblera plus vrai que celui dont le cadre est impeccable, la visibilité parfaite est le grain imperceptible. De la même façon, pour le son, l'impression de réalisme est souvent liée à une sensation d'inconfort, de fluctuation du signal, de brouillage et de bruits de micro, etc., effet qu'on peut naturellement simuler au studio, en post-synchronisation, et mettre en scène (dans *Alien*, par exemple, l'inconfort acoustique a été étudié pour renforcer l'effet de réalisme)¹⁸⁴.

Cette approche – loin du réalisme prôné par Perrault et de son cinéma-vérité cité plus tôt dans ce mémoire – a été grandement utilisée dans mon travail acousmatique, notamment par la transposition musicale du froid et des mouvements naturels à travers la synthèse sonore. Dans un contexte musical, il est donc de mon avis, nécessaire au compositeur acousmatique de faire émerger du sens à travers un réseau de référents, aussi abstrait soit-il, afin de créer une œuvre forte, subjuguant ainsi la simple représentation du réel¹⁸⁵.

3.3 Psychoacoustique : le masquage

Le caractère bruité d'une bonne partie du matériau sonore de mon cycle, imposé par le concept extramusical, eut une influence cruciale sur le mixage des sons. L'effet de masquage, « phénomène par lequel la présence d'un son peut empêcher la perception d'un autre son qui autrement serait audible¹⁸⁶ », fut un problème induit par la large plage fréquentielle de mon

¹⁸⁴ Michel Chion, *L'audio-vision : Son et image au cinéma*. Paris: Nathan, 1990, p. 93.

¹⁸⁵ Le réalisme s'immisce toutefois un peu dans mes pièces. Notamment lors du début de *La gerçure des alentours* (0 :00 à 0 :26), et au milieu de *Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?* (6 :43 à 7 :08). Cette fenêtre sur un élément plus naturel permet de créer une tension musicale.

¹⁸⁶ Caroline Traube, *Mus3321 : Psychoacoustique musicale*. Montréal, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 2010, p. 78.

matériau synthétique. Ce son masquant, *spectralement* large¹⁸⁷ ou étroit¹⁸⁸, est en relation constante avec la voix ; élément primordial dans le discours de deux de mes trois pièces.

La courbe d'effet de masque, développée par Wegel et Lane en 1924¹⁸⁹, a permis de prouver que cet effet est dissymétrique en fréquence, car moindre en dessous de la fréquence du masquant qu'en dessus¹⁹⁰. Cela permet notamment d'expliquer la difficulté éprouvée lors du mixage de la voix dans *La gerçure des alentours* (voix féminine possédant un spectre fréquentiel plus haut, donc plus près du matériau bruité utilisé), par rapport à *Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?* (voix masculine possédant un spectre fréquentiel plus bas que la majorité du matériau bruité utilisé).

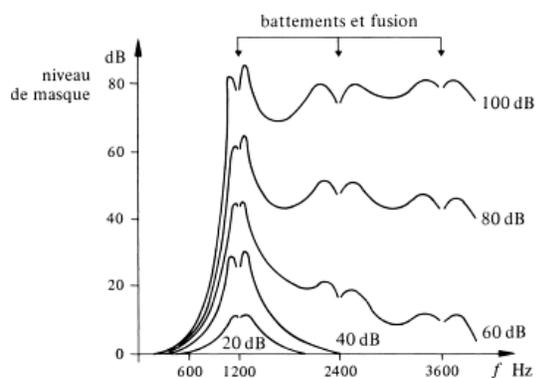


Figure 2 Masquage d'un son pur sur un son pur (Masquant à 1200 Hz)

L'effet de masquage permet aussi de mettre en lumière la dynamique sonore des pièces acousmatiques avec voix dans le cycle proposé. Ne pouvant se permettre un dynamisme aussi important et soutenu qu'une pièce uniquement musicale, les œuvres narrées se doivent de laisser place à l'expression vocale en libérant le spectre fréquentiel par l'amenuisement de la dynamique des trames musicales. Cela est mis en lumière dans mes deux pièces avec textes, qui proposent une courbe dynamique moins soutenue que *Il n'y a que blanc*, pièce uniquement sonore.

¹⁸⁷ Extraits *BruitVoixF_Large.wav* et *BruitVoixH_Large.wav*.

¹⁸⁸ Extraits *BruitVoixH_Etroit.wav* et *BruitVoixH_Etroit.wav*.

¹⁸⁹ Mario Rossi, *Audio*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2007, p. 138.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 137.

4. Premier plongeon au cœur du cycle musical

La quatrième section de ce mémoire s'intéresse au corpus musical composé lors de mon projet de recherche-crédation en soulignant tout d'abord l'apport de différents chercheurs et compositeurs ayant eu une influence directe et primordiale dans l'élaboration de mes trois compositions pour ensuite bifurquer, dans une optique plus générale, sur les trois niveaux de sens compris dans mes pièces acousmatique, le lien entre la macro et la micro structure du cycle, et la programmation effectuée sous la plateforme de traitement *Kyma* afin d'établir un premier survol du corpus musical composé.

4.1 Le son froid : recherches sur le timbre

L'essai proposé par Caroline Traube dans le premier numéro du volume 14 de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) ayant comme thème la nordicité en musique, fut un élément important dans la création de la matière synthétique des pièces du cycle musical proposé. En effet, Traube, en tirant des liens entre plusieurs sens primaires – l'ouïe, le goûté, le touché – à travers différentes recherches effectuées sur la thermoception¹⁹¹ – sensation non douloureuse de la température –, permet, par analogie sensorielle, de dégager clairement les caractéristiques d'un son froid.

Le son synthétique, renvoyant en premier lieu à quelque chose d'abstrait, permet l'émergence des *images de son*¹⁹² chez l'auditeur. Afin de dégager de la cohérence, il est évident que la génération du matériau sonore doit reposer sur une base solide et éprouvée afin de ne pas égarer l'auditeur du concept extramusical. La méthodologie que propose Traube est donc pertinente, car, en prenant appui sur des études pratiques, elle permet « l'établissement de relations spontanées et intuitives entre les différentes modalités sensorielles, processus important dans le domaine artistique puisqu'il est à la base de l'art de la métaphore¹⁹³. »

¹⁹¹ Les sensations tactiles par Eitan et Rothschild (2010), les corrélats acoustiques du timbre par Alluri et Toiviainen (2010), Disley et al. (2006), Traube (2004), la vocalisation des sons de guitare par Traube et Depalle (2004), et la sensation au niveau de la langue par Cruz et Green (2000).

¹⁹² Une image métaphorique du son, éliminant la causalité de celui-ci afin d'y faire émerger du sens. Ce concept est développé et mis de l'avant par François Bayle, directeur du *Groupe de recherches musicales* de 1966 à 1997.

¹⁹³ Traube, *De la thermoception à la perception auditive : en quête de l'identité du son froid*, p. 9.

En créant des liens sensoriels grâce au concept de thermoception, Traube dégage des constantes quant à la sensation du froid entre les sens, soulignant ainsi des récurrences permettant d'établir une liste de paramètres du son froid.

- Aigu
- Fort
- Timbre mince
- Lisse (sans vibrato)

Il faut toutefois noter que les études effectuées afin d'arriver à ces conclusions ont été effectuées hors de tout contexte musical. Il est donc évident que le son froid ne se limite pas à ce qui est évoqué plus haut, et que la réelle portée musicale de ce type de son se crée aussi à travers l'agencement du matériau. En effet, un son grave peut aussi évoquer le froid de façon cohérente à travers un contexte propice¹⁹⁴. La force du travail de Traube, comme celle-ci le résume si bien, est de constater qu'un réseau sémantique du froid existe chez l'humain et que ces signifiants peuvent aisément être transmis dans le musical :

Par cet article, nous avons voulu montrer qu'au-delà de la mise en contexte musicale des sons, il existe des mécanismes d'intégration multisensorielle qui nous permettent d'associer, de façon spontanée et universelle (puisque basée sur des contraintes physiologiques) les différentes perceptions que nous faisons du monde qui nous entoure par l'intermédiaire de tous nos sens¹⁹⁵.

Il est intéressant de noter que la lecture de ce texte a été faite après la création de ma première pièce¹⁹⁶. Pourtant, l'application des caractéristiques sonores mentionnées dans l'article s'est naturellement articulée tout au long de l'élaboration de celle-ci, démontrant ainsi la force – inconsciente – des signifiants instaurés par les autres sens.

¹⁹⁴ Par la note de programme ou pour créer une tension musicale.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁶ L'application des paramètres sonores soulignés par Traube s'est donc effectuée de façon consciente uniquement à partir de *La gerçure des alentours*, deuxième pièce du cycle.

4.2 Transposition musicale de phénomènes naturels

François-Bernard Mâche, compositeur et membre fondateur du Groupe de recherches musicales aux côtés de Pierre Schaeffer, développa une pensée musicale autour du modèle sonore. Ce modèle, linguistique ou naturel, propose d'atteindre l'Homme par le mythe. L'opacité du sérialisme et de son abstraction à toutes références humaines propose, selon Mâche, un rendu sonore peu convaincant et ne permet pas d'accéder à l'*âme*. La fusion entre le réel (les modèles) et le sonore (l'imaginaire, l'abstraction proposée par la musique) permet de créer une œuvre puissante et communicatrice :

La rencontre profonde entre la pensée et le sonore, que celui-ci se présente sous l'aspect de sons classiques ou inouïs, de bruits insolites ou familiers, n'a probablement lieu que lorsque la fusion primordiale entre la pensée spontanée et la perception (actuelle ou mémorisée) du biotope se trouve ranimée, et qu'ainsi la musique devient outil d'appréhension (de compréhension, même) du monde, en même temps que de jouissance¹⁹⁷.

Mâche partage donc les mêmes préoccupations que Schaeffer sur la primauté de l'écoute, du perçu, ramenant ainsi la musique à des modèles connus. Ce rappel constant de l'expérience humaine est, selon le compositeur, « une fonction biologique dont on ne peut impunément entraver l'exercice¹⁹⁸ », comme le rappelle la série de Schoenberg, réseau sémantique ne faisant référence qu'à lui-même, qu'à un monde intérieur¹⁹⁹. Nier l'âme et le corps serait donc nier le pouvoir évocateur de la musique.

Cette rencontre entre *universaux mythiques*, sons instrumentaux, synthétiques, et naturels, permet alors une hybridation sonore, un aller-retour constant entre les deux pôles opposés que sont le réalisme et le formalisme :

La recherche de l'équilibre entre la combinatoire des sons et la soumission au modèle se meut entre deux limites symétriquement dangereuses : au formalisme sclérosant fait pendant le réalisme extrême, qui s'avère fatalement décourageant à la longue pour le

¹⁹⁷ François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*. Paris, Klincksieck, 1983, p. 115.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 136.

¹⁹⁹ Quoique novateur et en phase de la période d'après guerre, le vouloir de Schoenberg de faire table rase des anciens systèmes musicaux par la création de séries tonales autonomes eut, malgré quelques œuvres prégnantes tels que ses œuvres pour quatuor à cordes, une courte vie et au final peu d'adeptes.

créateur musical, puisqu'il ne peut que le pousser au silence, soit que l'évidente beauté du modèle rende dérisoire tout travail d'art, soit qu'elle le rende simplement superflu²⁰⁰.

Le bon dosage passe donc par l'appropriation musicale de référents extramusicaux ; la métaphore musicale prend alors tout son sens dans la lutte entre ces deux extrêmes.

Le réseau sémantique proposé dans le cadre de mon projet de création – sons synthétiques ramenant à la froidure par leurs factures, et prises de sons extérieurs peu traitées – adopte les visées esthétiques de Mâche par l'appropriation de modèles externes au musical comme pierre d'assise compositionnelle. Cette attitude a donc comme finalité, à travers le langage de l'art acousmatique, l'émergence de sens par le survol de métaphores renvoyant aux mythes connus de l'Homme.

4.3 L'influence de Francis Dhomont

L'univers polymorphe de l'électroacoustique – singulièrement la modalité acousmatique – ouvre un champ créatif presque infini en permettant de faire appel à la totalité des phénomènes sonores qui s'offrent à notre ouïe²⁰¹.

- Francis Dhomont, *Abstraction et figuration dans ma musique*

Francis Dhomont, compositeur électroacoustique français ayant longtemps résidé au Québec²⁰², développa un important cycle d'œuvres utilisant de façon prééminente la voix. Celui-ci, nommé *Cycle des profondeurs*²⁰³, jette les bases de sa pensée musicale et formule musicalement ses préoccupations esthétiques. La relation entre l'abstraction et la figuration, accentuée par l'utilisation du texte, est un élément clé dans la musique de Dhomont. Le projet de ce cycle, selon le compositeur, est de « remplacer des objectifs purement musicaux par des projets ouverts sur d'autres champs créatifs, dont le support sonore demeurerait néanmoins le véhicule privilégié²⁰⁴. » Cet attrait envers l'extramusical, partagé par moi-même, est donc au centre des préoccupations de Dhomont, préférant plutôt utiliser le terme *art* que *musique*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 134.

²⁰¹ Francis Dhomont, « Abstraction et figuration dans ma musique », *econtact*, Vol. 11, n°2, 2009, http://cec.sonus.ca/econtact/11_2/dhomont_abstraction.html, consulté le 15 mars 2015.

²⁰² Je ferai abstraction de l'influence que Dhomont put avoir sur les compositeurs québécois et me concentrerai sur sa pensée esthétique et son œuvre.

²⁰³ Le cycle des profondeurs regroupe notamment les œuvres *Sous le regard d'un soleil noir*, ainsi que *Forêt profonde*.

²⁰⁴ *Ibid.*

acousmatique²⁰⁵, soulignant ainsi une pratique dépassant les contraintes purement musicales. En effet, selon Dhomont, l'utilisation de la voix ou de référents externes permet un élargissement de la pensée musicale ; d'introduire la musicalité dans une perspective à la fois plus vaste et plus complexe²⁰⁶. Constamment influencé par des concepts extérieurs²⁰⁷, l'abstraction totale a donc peu de place dans ses créations.

Cela ne veut toutefois pas dire que celle-ci est écartée par le concept, ou relayée au second plan. En effet, Dhomont cherche plutôt une cohabitation des deux univers sémantiques, car, « c'est bien d'un langage original issu d'un médium approprié qu'il s'agit, un langage qui révèle le non-dit, la face cachée des signes : une musique d'images pour interpréter l'imaginaire, allant du pressentir au faire, du poétique au poïétique²⁰⁸. » Les arguments externes à la musique nourrissent et permettent donc d'alimenter le discours musical d'images fortes qui lui sont propres, et non de plier le musical aux caprices du texte.

La visée musicale du compositeur est alors sans-équivoque ; cet art (musical), même si influencé par des facteurs extérieurs forts, doit primer. Le paysage sonore, genre pratiqué par de nombreux compositeurs français dont l'instigateur est Luc Ferrari²⁰⁹, propose, selon Dhomont, une limitation quant à son pouvoir évocateur et musical par le manque de métaphores possibles :

Cette attitude, symptomatique des préoccupations d'une société qui s'observe et se questionne, ne constitue pas nécessairement un modèle à suivre car, en dépit des sentiments humanistes qu'elle sous-entend, l'esthétique de la réalité quotidienne tend à restreindre sensiblement notre pensée symbolique²¹⁰.

Ce savant dosage et ce respect du musical – malgré l'utilisation de sources extérieures à lui-même – exprimés par le compositeur eurent une répercussion énorme sur mon propre travail de composition par un questionnement sur l'apport symbolique du musical à travers le

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ La psychanalyse, l'enfance, le départ, et l'absence sont tous des thèmes récurrents dans l'œuvre du compositeur.

²⁰⁸ Francis Dhomont, « Du poétique au poïétique », dans Evelyne Gayou (éd.), *Portrait polychrome n°10 : Francis Dhomont*, Paris, INA-GRM, 2006, p. 57.

²⁰⁹ *Ses Rresque rien* font office de classiques dans le genre.

²¹⁰ Francis Dhomont, « Dynamique de l'arrêt sur l'image », dans Collectif, *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, INA-GRM, 1999, p. 171.

texte. En effet, en utilisant des bribes de textes de Uguay et Perrault, il m'a fallu faire un choix conscient quant à l'élaboration du réseau sémantique induit par les mots en n'exagérant pas le lien sensible entre le signifié et le signifiant, afin de créer un réseau symbolique à propos avec les visées de l'art acousmatique, plutôt relayées à l'ordre de l'imaginaire.

4.4 Réseau sémantique

Pour préserver la liberté acquise à l'âge moderne, l'art contemporain doit donc, à nouveau, marquer une distance par rapport au monde : non pas bien sûr s'en détourner, mais ne pas s'y fondre, assumer pleinement sa fonction de mise en perspective symbolique²¹¹.

- Catherine Millet, *L'Art contemporain*

À la lumière des écrits de Mâche et de Dhomont sur l'utilisation des sources extramusicales dans un contexte acousmatique et faisant suite à la section 3.2 mentionnant l'équilibre délicat entre le réel et l'imaginaire, le matériau sonore des pièces composées dans le cadre de ma maîtrise se décline en trois catégories, allant du plus abstrait au plus figuratif : source synthétique, source textuelle, source réelle. Cet amalgame de référents me permet de créer un discours musical cohérent à la lumière de mes préoccupations esthétiques.

La synthèse sonore bruitée et inharmonique trouve son inspiration dans les écrits sur le son froid répertorié par Caroline Traube, ainsi que dans les spécificités typomorphologiques propres au vent et à l'eau, souvent associés au bruit blanc. Cette première couche de sens est donc plutôt métaphorique ; c'est en interagissant avec les autres symboles que celle-ci prend son sens.

Les prises de son en extérieur proposent un matériau en lien direct avec le thème investi : glaces en mouvement, pas dans la neige, vagues. Peu traités, ces sons évoquent directement – en mettant de côté la métaphore – un lieu, une image. Ce matériau permet à la fois de compléter le caractère abstrait de la synthèse par une cohabitation musicale²¹² et de le mettre en confrontation – créant ainsi une tension – par une ouverture sur une fenêtre plus naturaliste²¹³.

²¹¹ Catherine Millet, *L'Art contemporain*, Paris, Flammarion, 1997, p. 85.

²¹² Extrait *Blanc_Naturel.wav*.

²¹³ Extrait *Gercure_Naturel.wav*.

L'utilisation du texte, investi par Markita Boies (*La gerçure des alentours*) et Raymond Cloutier (*Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?*), ajoute une couche de sens supplémentaire aux pièces. En effet, la parole, juxtaposée au contenu musical, guide l'écoute en lui suggérant des images et une orientation précise.

4.5 De la généralité au lieu : du macro au micro

Il est intéressant de noter mon enracinement progressif au territoire à travers le projet de création proposé. En effet, l'appropriation et la prise de conscience du territoire par la création de pièces acousmatiques se sont fait graduellement.

Débutant avec un concept plutôt universel, regroupant la nordicité générale des pays nordiques (*Il n'y a que blanc* (2013)), mon cycle d'œuvres a par la suite investi l'évocation personnelle d'une expérience de l'hivernie (*La gerçure des alentours* (2014)), pour finalement s'approprier un lieu connu et réel (*Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?* (2015)). Ce rapprochement de l'idée d'enracinement au territoire, décomplexé au fil des lectures et des œuvres mentionnées dans ce mémoire, souligne l'importance cruciale des influences extramusicales dans le cycle musical proposé. Suite logique de mon projet de création, un documentaire acousmatique sur l'accès des Montréalais aux berges de l'île sera créée en 2015 avec le compositeur Guillaume Champion²¹⁴. Ce genre musical favorisant un contact direct avec le milieu investi, me permettra d'avoir une proximité face au sujet, exposant ainsi sans équivoque la finalité de la démarche entamée lors de mon projet de recherche-crédation.

4.6 La programmation au service du matériau

Outre l'utilisation de synthétiseurs modulaires permettant de créer plusieurs formes de synthèses – synthèses non linéaires (AM, FM) et à formes d'ondes – et d'effets génériques dans mon séquenceur – *GRM Tools, Soundtoys* –, plusieurs logiciels audio ont été créés dans l'environnement de programmation Kyma²¹⁵. La prochaine section survole donc ces outils, sources d'implication du compositeur dans la création de matériaux sonore inédits²¹⁶.

²¹⁴ Les détails du projet seront explicités en conclusion dans la section Projet futur.

²¹⁵ Voir la section Brève description de Kyma mise en annexe pour un léger survol de cet environnement de programmation. De plus, tous les programmes Kyma se retrouvent sur le disque joint au mémoire.

²¹⁶ Les extraits présentés sont directement tirés des pièces composées.

4.6.1 Le granulateur

Le premier logiciel développé dans le cadre de ma maîtrise a été celui de granulation. L'idée principale derrière ce programme était le contrôle des paramètres normaux d'un tel effet (durées, densités, et panoramisation des grains, index de lecture) de façon aléatoire²¹⁷ tout en utilisant un suiveur d'enveloppe afin de régler les niveaux direct et granulé²¹⁸, permettant ainsi l'émergence d'un dynamisme supplémentaire à cet effet qui peut devenir statique lorsque beaucoup de grains sont utilisés²¹⁹.

4.6.2 La distorsion par fonction de transfert

Complément au module de granulation élaboré en premier lieu, la distorsion issue d'une fonction de transfert est un effet particulièrement pertinent sur le plan de la cohérence musicale de mon projet compositionnel. La distorsion propose un son aigu, âcre, permettant ainsi de rejoindre certaines sonorités mentionnées dans l'essai de Caroline Traube²²⁰.

4.6.3 La synthèse sonore

Utilisant la synthèse de façon accrue dans le cadre de mon projet de maîtrise, un programme contenant cette technique de génération sonore était donc de mise. Pour ce faire, le logiciel créé fusionne deux techniques de synthèse basées sur l'échantillonnage et la resynthèse de fichiers audio.

La première technique, la synthèse agrégée, repose sur le couple spectre, oscillateur. Le spectre provient de ce qu'on appelle un *array* dans le jargon *Kyma* (une suite de nombre [liste])²²¹. Cette liste de listes (spectre) permet un contrôle sur certains paramètres de la resynthèse du fichier sonore (oscillateur). Cette technique offre une manipulation intéressante

²¹⁷ L'aléatoire symbolise le caractère inconnu et changeant du Nord. De plus, la granulation permet, selon les réglages, l'aplanissement de la dynamique, ce qui rejoint de façon hautement symbolique le concept de *Il n'y a que blanc*.

²¹⁸ Extraits *SuiviEnveloppe_Dynamique_1.wav*, *SuiviEnveloppe_Dynamique_2.wav*, *SuiviEnveloppe_Dynamique_3.wav*.

²¹⁹ Extraits *Granulation_Statique1.wav*, *Granulation_Statique2.wav*.

²²⁰ Extraits *Distorsion_1.wav*, *Distorsion_2.wav*, *Distorsion_3.wav*.

²²¹ Exemple : $\{!KeyPitch + (!Interval smoothed * 0 + (!Interval smoothed * !Deviation1))\} \{!KeyPitch + (!Interval smoothed * 1 + (!Interval smoothed * !Deviation2))\} \{!KeyPitch + (!Interval smoothed * 2 + (!Interval smoothed * !Deviation3))\}$

du contenu fréquentiel du son resynthétisé, permettant ainsi de lui forger une nouvelle identité de timbre²²².

Le deuxième module de synthèse se base principalement sur la lecture de tables par plusieurs oscillateurs. La force de ce modèle de synthèse est le nombre infini de formes d'ondes pouvant servir de sources²²³. Le spectre peut donc être harmonique (onde sinusoïdale), ou inharmonique, si une forme d'onde aléatoire provenant d'un fichier audio est utilisée. La source dicte alors le timbre de la synthèse. Dans le cadre de mon projet, les possibilités de génération de bruits avec cette forme de synthèse ont prévalu face à l'harmonicité possible de ce modèle²²⁴.

4.6.4 Morphage

Le dernier effet créé fut celui de morphage. Ce procédé, facilité par certains objets de Kyma (dont *SumOfSines* qui est utilisé dans mon programme), permet une double manipulation des fichiers sonores. En effet, ce traitement applique, au pourcentage décidé par l'utilisateur, la courbe dynamique, ou le contenu fréquentiel du premier son au deuxième. Ce traitement m'a particulièrement été utile dans la composition de ma dernière pièce en me permettant de croiser le spectre et la dynamique de prises de son de vagues à un matériel synthétique, créant ainsi des images-sons fortes à travers le mouvement naturel proposé par les prises fluviales²²⁵.

4.6.5 Constat

À la lumière des extraits sonores proposés, il est évident que ces différents traitements ont permis la création de métaphores musicales en phase avec le propos du cycle. Soulignés par les traitements développés sous Kyma, l'évocation du froid (granulation, synthèse agrégée, distorsion) et le caractère dynamique des vagues (suivi d'enveloppe, morphage) ont permis d'investir musicalement, de façon réfléchie et cohérente, la notion de territoire.

²²² Extraits *Synth_Resynth1.wav*, *Synth_Resynth2.wav*.

²²³ Un fichier audio tronqué à 4096 échantillons, ou une formule mathématique entrées dans Kyma peuvent servir de forme d'onde.

²²⁴ Extraits *Synth_LectureTable1.wav*, *Synth_LectureTable2.wav*.

²²⁵ Extraits *Morph_BruitFleuve.wav*, *Morph_SynthFleuve.wav*.

5. Analyse du corpus

Construit autour d'un concept spécifique formant ainsi un cycle d'œuvre hermétique, mes pièces furent principalement analysées à travers un survol de la matière utilisée, qu'elle provienne de source théorique ou musicale. L'aspect poïétique (influences extramusicales et musicales, recherches sur le timbre dans un contexte psychoacoustique, survol des textes) et l'analyse du niveau neutre²²⁶ furent, tout comme dans la partie analytique précédente, investis afin de bien comprendre l'intention musicale derrière le cycle proposé²²⁷.

5.1 *Il n'y a que blanc*

5.1.1 Poïétique

Il y a eu, à ce moment, un autre changement majeur dans ma perception de l'espace. C'est l'abandon de la ligne d'horizon. [...] C'est l'acceptation de l'espace nordique, dominé par le noir et le blanc, où la ligne d'horizon n'a plus de raison d'être. L'horizon est trop vaste pour être un point de convergence²²⁸.

- René Derouin, *L'espace et la densité*

Cette pièce, première tentative d'ancrage au territoire par l'adoption de la nordicité, fut timidement investie à travers un concept nordique global, couvert tant en littérature qu'en art plastique : la perte de repères auditifs, visuels, et mentaux, amenés par le blanc hivernal. Cette perte de repère – traduite le plus souvent par un aplanissement des strates visuelles – se retrouve principalement soulignée à travers la dualité entre la proximité des matériaux enregistrés (pas dans la neige, glaces projetées, cassées) et l'éloignement du matériau synthétique (dynamique plate, ajout de réverbération).

²²⁶ Tout comme dans la partie analytique précédente, uniquement le survol poïétique et le résumé des analyses ont été mis dans le corps du texte. Pour plus de détails, les analyses typologiques et fonctionnelles ont été mises en annexe.

²²⁷ Contrairement aux analyses précédentes séparant l'analyse typologique et fonctionnelle, permettant ainsi de dégager des tendances compositionnelles sous forme de points – relayant ainsi la forme au second plan –, l'analyse de mon cycle sera élaboré en mélangeant les deux méthodes sous forme de petits paragraphes, soulignant à la fois le matériau (typologie) et son utilisation à travers la forme (fonctionnelle). Celles-ci se retrouvent en annexe.

²²⁸ Derouin. *L'espace et la densité*, p. 62.

Outre la matière synthétique prédominante servant la métaphore du Nord, la représentation musicale de la dimension nordique fut réalisée par l'entremise de prises de son sur le terrain. Ces sons anecdotiques – principalement des morceaux de glaces projetés, glissés, cassés, sur la banquise – furent captés près du quai de la municipalité de Saint-François à l'île d'Orléans. Cette incursion dans le glacié – néologisme de Louis-Edmond Hamelin désignant les glaces flottantes²²⁹ – propose une plongée dans le *réel* de l'hiver.

La mixité entre le Nord métaphorique, mythique, et le Nord, vécu, s'articule donc autour de ces deux matériaux antagoniques, représentance que Daniel Chartier nomme le Nord esthétique : « axe de représentation non défini par ses caractéristiques géographiques, mais comme un univers froid, de pureté, de glace, de mort, d'éternité, d'alternance de lumière, et de noirceur et de blancheur²³⁰. »

5.1.2 Constat

Le discours musical de *Il n'y a que blanc* emprunte plusieurs éléments formels de l'œuvre de Taylor Deupree afin d'exposer musicalement les visées extramusicales du projet. En effet, la tension résultante de l'amalgame entre un matériau bruité et tonique, ainsi que la mise en espace de ces éléments – notamment explicité par une spatialisation des éléments toniques (par exemple de 6 :10 à 6 :50) –, est directement influencé de la pièce *Haze It May Be* analysée plus tôt.

De plus, l'utilisation du vent, élément primordial dans mon discours musical et matériau sémantique fort dans le discours poétique du Nord, trouve un écho dans *Courant.air* de Bernier, ce notamment par l'utilisation du bruit synthétique comme métaphore de cet élément naturel. En effet, outre la similitude morphologique, l'utilisation du vent en tant que générateur de ruptures musicales a été mise de l'avant par l'entremise de l'œuvre de Bernier.

²²⁹ Selon le *Larousse*. http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/glacié_glacière/37045, consulté le 20 avril 2015.

²³⁰ Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », dans Joe Bouchard, Daniel Chartier, Amélie Nadeau (éd.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2004, p. 19.

Les écrits sur les modèles naturels de François Bernard-Mâche ont également guidé l'agencement du matériau. En me basant notamment sur la dynamique du vent et d'amoncèlement des précipitations hivernales comme éléments centraux du discours musical, une résonance avec le signifié – l'espace hivernal – est mise de l'avant, permettant ainsi un lien direct entre le signifiant et le signifié, ce malgré le caractère abstrait que propose le matériau sonore utilisé.

La simplification des éléments, la dualité entre les matériaux bruités et toniques, ainsi que la prépondérance des figures de ruptures dans le discours musical dans *Il n'y a que blanc* souligne, de manière musicale, une figure rhétorique importante du Nord, me permettant ainsi de m'appropriier – de façon plutôt universelle – la dimension territoriale nordique du Québec.

5.2 La gerçure des alentours

Ainsi lui-même paralysé par l'émotion, l'hiver se tiendrait tiendrait coi. Cet extraordinaire renversement des perspectives permet à Marie Uguay de réinsérer puissamment l'humanité dans la froideur de l'imaginaire nordique. Le silence, trop-plein d'un monde inaccessible et trop-plein de l'émotion reprend sens : il désigne alors pleinement la transcendance et l'indicible²³¹.

- Daniel Chartier, *Du silence et des bruits*

5.2.1 Poïétique

Influences majeures, les écrits de Daniel Chartier sur les référents sonores péjoratifs du Nord²³², ainsi que sur le genre, principalement masculin, donné à l'hiver en littérature²³³, m'ont permis de développer un discours sur la dualité entre le réel et l'imaginaire. La dichotomie entre l'universel – froid, neige, blancheur, absence humaine – évoqué plus tôt dans l'œuvre de Patrick Huse, et le culturel – le texte de Marie Uguay utilisé dans la pièce – met en relief le caractère à la fois austère et mystérieux du Nord.

L'appropriation du territoire – outre l'utilisation du texte – prend son sens à travers le symbole aviaire du Québec : le harfang des neiges. Cette idée de mettre en scène, par analogie,

²³¹ Chartier, *Du silence et des bruits : le Nord est silencieux*, p. 35.

²³² *Ibid.*

²³³ Dans l'essai *Gender of Ice and Snow*, Chartier parcourt un pan de littérature nordique mondiale et démontre qu'il existe un genre aux référents liés à l'hiver, et que ce genre est majoritairement masculin. Associé souvent à la rigueur et la violence du climat, le réseau sémantique masculin (neige, froid, glace, iceberg) proposait pour moi une image de nordicité impénétrable, hors d'accès. Avec une fois de femme, j'ai voulu en quelque sorte contrer cette tendance et instaurer une présence féminine dans cet univers masculin.

un animal symbolique, est principalement venue de Perrault et de son utilisation constante de référents animaux dans son œuvre (orignal, marsouin, buffle)²³⁴.

Mais il faut bien comprendre que je n'ai pas fait un film sur le marsouin. Mais sur les hommes du marsouin. [...] Son épopée. Le désir. L'espérance du marsouin concrétisée par l'immense vannerie de la pêche qui cherche à enclorre toute la mer. De la même façon que l'orignal, dans la bête lumineuse, je le rencontre dans le désir des chasseurs²³⁵.

En mettant en scène une présence à la fois humaine et animale, le silence instauré par la réclusion du territoire nordique et son rude climat est brisé, permettant ainsi à l'Homme d'approcher l'hivernie et de découvrir ce qu'il a à offrir.

5.2.2 Texte

J'ai, avec la permission de l'ayant-droit de la défunte poète, Stéphan Kovacs²³⁶, pu utiliser certaines proses de *Signes et rumeurs*²³⁷. La lecture des extraits par l'actrice Markita Boies, souligne, par un ton plutôt posé, une fragilité, une intimité, et un respect face à l'immensité de l'espace nordique.

L'évocation de l'hivernie, traité par Uguay en tant qu'élément à la fois familier, mystérieux, austère, a été le principal motivateur quant au choix des mots à inclure dans ma pièce. En effet, outre les référents directs à l'hiver : *neige, froid, gerçure, saisons, blanc*, la pertinence et la force de ce texte réside plutôt dans l'évocation de l'expérience de l'hivernité : *silence, renversement, stries ardentes, contemplement séculier, décharnement, immobilité effroyable, frontière inachevées*, réseau sémantique très fort où le contenu musical prend forme.

La cohérence des référents et la construction poétique empreinte d'une beauté certaine émerge de la relation complexe que l'auteure entretenait avec le temps. Atteinte d'un cancer très tôt dans sa vie, une urgence de vivre exprimée par une sensibilité au défilement du temps

²³⁴ Souligné plus tôt dans ce mémoire, le peintre Marc Séguin utilise aussi ce genre de référents dans son œuvre. Il est donc évident que sa démarche a aussi influencé ce choix.

²³⁵ Perrault, *Cinéaste de la parole : entretiens avec Paul Warren*, p. 67.

²³⁶ La lettre signée se retrouve en annexe.

²³⁷ Marie Uguay, *Poèmes*, Montréal, Boréal, 2005.

– donc des saisons –, reflète une sensibilité profonde face à l’hivernie par une attente fébrile du printemps, signe de renouveau, signe de guérison²³⁸.

5.2.3 Constat

La création des sons de cette pièce a été effectuée suite à la lecture du texte de Caroline Traube sur le son froid mentionné plus tôt dans ce mémoire. Cette nouvelle perspective quant à l’appropriation du concept nordique est donc explicitée de façon beaucoup plus probante – notamment par l’utilisation prépondérante du bruit, ainsi que par la cohérence morphologique des éléments toniques –, permettant ainsi de réaliser une correspondance claire entre l’évocation musicale du froid et le thème nordique.

L’utilisation de prises de sons anecdotique – pas dans la neige, cris d’oiseaux – est directement liée au travail de Philippe Le Goff sur le Grand Nord. En effet, la mise en relief de ces éléments, amalgamé au texte récité, permet l’ajout d’une couche de sens, et propose un réseau sémantique plus riche, complexe et cohérent. La musicalité de ces sons anecdotiques se retrouve notamment dans le micro-montage (pas dans la neige en début de pièce) et la stratification de ces sons (cris d’oiseaux à l’intérieur d’une tension instaurée par un matériau bruité et extérieur à la réalité).

Le discours musical toujours changeant, la pluralité des ruptures, le traitement de la voix – ajout de réverbération et de délais –, ainsi que la prépondérance d’accumulations – induite notamment par l’utilisation de granulation – souligne la ressemblance entre ma transcription musicale du discours hivernal et celle de Barrett, permettant ainsi de mettre en relief l’étendue du réseau sémantique nordique par une correspondance entre le traitement scandinave et québécois de l’hivernie.

Finalement, une similitude de la facture sonore avec *Il n’y a que blanc*, notamment par l’utilisation de matériaux bruités rappelant le vent, et la cohabitation entre accumulations bruités et échantillons (ou trames) toniques, est bien présente, mettant en relief la thématique nordique du territoire dans le cycle musical et la cohérence de l’univers sémantique que celle-ci arbore.

²³⁸ Cette relation est très bien soulignée dans son journal de bord, écrit suite à la découverte de son cancer. (Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005.).

5.3 Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?

5.3.1 Poïétique

Une humble réalité d'un fleuve inconnu, à peine nommé, inédit, d'un peuple vaguement méprisé par lui-même ou, du moins, par celui qui préfère l'écriture des autres aux rivages des siens²³⁹.

- Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*

La prémisse de cette pièce trouve un écho direct dans le thème récurrent de l'œuvre de Perrault : la recherche identitaire par l'utilisation de symboles forts et prégnants. En suivant la trace instaurée par le cinéaste, ma prise de position musicale à travers le territoire s'est articulée autour du Saint-Laurent. Ce cours d'eau, que Perrault a investi tout au long de sa carrière, est au centre de la poïétique de la dernière pièce du cycle, permettant ainsi à l'auditeur de directement se situer face à un lieu commun, connu, et chargé d'une forte résonance mythique.

Amoureux des gens de l'Isle-aux-Coudre²⁴⁰, Perrault voyait, à travers ses habitants, l'importance du fleuve dans la mémoire collective et identitaire du Québec : « les gens de l'île, il va sans dire, ont été façonnés par la mer, les canots, les pêches, l'isolement, et l'hiver. Par contre ils ont beaucoup voyagé. Pour vivre. En naviguant le fleuve²⁴¹. » Pour Perrault, le fleuve est donc à la fois un signe d'isolement – amené, entre autres par l'hivernité –, et d'ouverture au monde, permettant de mettre en valeur nos racines tout en ne mettant pas à l'écart le changement de perspective que propose un métissage des pensées et des valeurs venues d'ailleurs.

Hommage à ce grand amoureux du fleuve, la presque totalité des prises de son extérieures – toutefois beaucoup traitées, donc majoritairement méconnaissables – ont été réalisées à l'Isle-aux-Coudres à l'été 2014. Cet attachement (ancrage) au *lieu* s'est donc développé à la fois à travers le texte, mais aussi directement à travers l'*expérience* du territoire par le compositeur, favorisant ainsi l'émergence d'un lien émotionnel avec le matériau sonore utilisé.

²³⁹ Pierre Perrault, *Pour la suite du monde : Récit*. Montréal, l'Hexagone, 1992, p. 8.

²⁴⁰ Tellement amoureux qu'il mourut en ces lieux en 1999.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

5.3.2 Texte

En utilisant des fragments d'un des derniers textes de Perrault écrit avant sa mort²⁴² – cri du cœur face au désintéressement des instances politiques et des citoyens face à ce joyau du Québec²⁴³ –, le but proposé fut la création d'un réseau de référents ayant comme finalité non seulement la description imagée – voir grandiose (*indescriptible, démesure, vaste, envergure*) – de ce lieu, mais l'instauration d'une sensibilité face aux enjeux sociaux modernes (*banalité, ignorance, navigue plus*), mettant ainsi en relief une dimension un peu plus *politisé* que mes œuvres précédentes. Mentionnée plus tôt dans ce mémoire, l'appropriation du fleuve en tant que symbole fort dans mon corpus s'est, en premier lieu, articulé à travers la dimension nordique ; passant ainsi de la latitude à la longitude²⁴⁴. L'hivernie du fleuve a donc aussi été investie à travers le texte de Perrault (*polaire, gélivures*), créant un lien direct avec l'isolement que pouvait vivre les habitants de l'*Isle* à la venue de l'hiver. Toutefois, à la différence de *La gerçure des alentours*, la lecture du texte, par Raymond Cloutier, est effectuée de façon plus franche, soulignant ainsi, avec urgence, la *gravité* et le sérieux du propos déclamé.

5.3.3 Constat

Le discours musical de cette pièce se base sur deux comportements archétypaux marins : le couple immersion-émersion, ainsi que la dynamique littorale. La dualité immersion-émersion prend forme sous deux techniques compositionnelles majeures : la première se base principalement sur le filtrage du matériau sonore afin de simuler une écoute sous-marine, et la deuxième prend forme à travers la dichotomie entre le matériau bruité (immersion) et tonique (émersion, grands espaces). Pour sa part, le profil dynamique littoral est investi autant dans le macro (la forme), que dans le micro (les objets sonores). En effet, plusieurs figures de processus, dont les figures de rétention, de dispersion et d'atténuation sont utilisées à maintes reprises²⁴⁵ afin de simuler métaphoriquement ce dynamisme naturel. Plus

²⁴² Pierre Perrault. *Le visage humain d'un fleuve sans estuaire*. Trois-Rivières, Écrits des forges, 1999.

²⁴³ De nos jours, ce désintéressement se manifeste plutôt par le gouvernement provincial à travers le transport et le forage du pétrole sur le Saint-Laurent, mettant ainsi en péril la salubrité du fleuve. Toutefois, mentionné dans la section portant sur le fleuve en début de mémoire (section 2.1.8), un certain regain d'intérêt face à la dimension fluviale chez les québécois induit un combat citoyen actif pour un accès meilleur aux berges.

²⁴⁴ Ce double intérêt face au territoire se manifeste aussi dans les écrits de Perrault. Outre la poésie utilisée dans mon projet, *Gélivures*, poème de Perrault, est articulé autour de la symbolique du froid.

²⁴⁵ Dispersion à 0 :58 et 3 :20, atténuation à 2 :04 et 2 :39.

localement, plusieurs objets sonores bruités proposent un profil dynamique rappelant les vagues²⁴⁶, permettant ainsi d'associer des éléments abstraits à un comportement concret.

La part de figuration, à travers l'utilisation d'indices marins, est principalement investie par des figures d'annonce et de rappel tout au long de la pièce, permettant ainsi de souligner la thématique du texte récité. À quelques moments clés²⁴⁷, la musique propose un lien sémantique direct avec le texte narré, créant ainsi une *synchronicité* entre le signifié et le signifiant.

Le caractère nordique, souligné en début de pièce, propose un matériau se rapprochant des œuvres précédentes, permettant ainsi de mettre en relief l'unicité typomorphologique que propose le regroupement d'œuvres en cycle, malgré le caractère plus méridional proposé par le texte de Perrault.

L'influence des compositeurs analysés dans l'évocation du large fut importante dans l'élaboration de cette pièce. En effet, le rappel d'éléments clés dans mon discours musical (Barrett) – principalement les indices sonores marins – et le mélange d'éléments synthétiques toniques et bruités adoptant le profil dynamique des vagues (Redolfi), s'inscrivent dans les techniques compositionnelles soulignées plus tôt dans ce mémoire.

Les différentes couches sémantiques utilisées dans cette pièce – figuration à travers les prises de son réelles, et abstraction par la synthèse –, ainsi que les références aux dynamiques de modèles naturels – dynamiques littorale et fluviale (émersion, immersion, remous) appliquées tant à la forme qu'aux sons la constituant –, soulignent le Saint-Laurent et permettent une adéquation cohérente face au texte investi.

²⁴⁶ Accumulation complexe (Ax) à 2 :18, échantillon tonique (En) dans les hautes à 4 :18.

²⁴⁷ De 1 :10 à 1 :57 dans l'évocation de l'hivernie, et suite au mot estuaire, de 6 :43 à 7 :08.

Conclusion

Constats

En mettant en relief les dynamiques territoriales américaines et québécoises à travers certains mythes relatifs au Nouveau-Monde, les sources utilisées pour la rédaction de ce mémoire ont su guider les compositions musicales créées vers une québécity assumée. Le réseau sémantique sous-jacent aux mythes universels investis à travers le prisme québécois démontre l'importance des influences extramusicales sur la réception et la résonance qu'une œuvre en synergie avec les dynamiques sociologique, culturelle et géographique québécoises actuelles peut avoir en ces temps de métissage.

Par l'investissement accru du territoire et de la langue française dans mes pièces, une certaine prise de position a primée, permettant ainsi d'aboutir à un discours, certes abstrait par les qualités intrinsèques de l'art acousmatique, mais concret par le propos, reprenant ainsi les grandes lignes de la pensée identitaire de Émond, Langelier, Perrault, Derouin et Lapointe. Mon désir de s'ancrer dans la québécity à travers le territoire et la langue française s'inscrit donc dans la lignée de grands artistes québécois, rappelant ainsi l'important travail effectué, sans toutefois perdre de vue la mondialisation croissante induisant la perte de repères culturels chez les sociétés les plus vulnérables.

Problématiques et limitations du projet

Je crois pertinent de situer le lecteur face aux problèmes et limitations que propose ce mémoire. Cette ultime section résume ceux-ci en tentant à la fois d'énumérer les problématiques rencontrées, mais aussi d'y répondre par une mise en contexte du travail effectué.

La première limitation se veut un problème cité brièvement plus tôt dans la section 2.1.2 sur la nordicité mentale : le point de vue sudiste du Nord. Il est évident que la conception totale du Québec dont parle Hamelin est pratiquement absente de mon travail compositionnel. Je considère la conscience de l'Autre dans mon œuvre musicale comme la prochaine étape à franchir. Une expérience réelle sur le terrain nordique (Grand-Nord) pourrait servir d'élément déclencheur à cette ouverture sociale.

La deuxième limitation – quoique de moindre importance, mais toutefois facilement décelable – vient de l'utilisation de textes de défunts. En effet, il pourrait m'être reproché de ne pas utiliser de textes de poètes québécois contemporains, ce qui aurait permis d'actualiser encore plus mon propos. J'ai toutefois trouvé pertinent de faire une relecture d'auteurs clés ayant participé à la démocratisation d'une pensée territoriale québécoise (que ce soit directement dans mes œuvres, ou par le survol de *Ode au Saint-Laurent* de Gatien Lapointe par exemple). Il est toutefois important de noter que la prise de conscience identitaire m'est principalement venue de Nicolas Langelier, auteur contemporain, et qu'une bonne partie des influences musicales et extramusicales proviennent de personnes vivantes, et encore d'actualité.

La troisième limitation provient de l'écart, conscient, des compositeurs de musique instrumentale. Ayant voulu transposer des éléments extramusicaux à travers les caractéristiques intrinsèques du médium électroacoustique, je voyais difficilement le besoin et la cohérence d'investir la musique instrumentale, même si la production des compositeurs scandinaves (Magnus Lindberg, Arne Nordheim) et québécois (François-Hugues Leclair, Gilles Tremblay) contemporains sur la thématique du territoire est majeure.

Le quatrième point qui pourrait être critiqué dans mon travail est, selon moi, le choix de ne pas avoir inclus d'artistes multidisciplinaires internationaux (dans la section 2.2) alors que ceux pratiquant la musique électronique le fut. Je considère toutefois que ce point est défendable. En effet, voulant mettre de l'avant une sensibilité québécoise face au traitement du territoire, la lecture des essais de différents artistes québécois furent essentiels à la cohésion de ma pensée artistique. Toutefois, dans un souci d'ouverture, il m'a semblé pertinent d'investir le réseau sémantique du territoire par une approche plus large sur le plan musical, en traitant de compositeurs internationaux. Cette médiation du local et du global m'a donc permis à la fois de m'ancrer dans une sensibilité extramusicale nationale, tout en ayant un recul par rapport à celui-ci par une adoption musicale plus large de la thématique développée.

Le dernier point critique est lié à un aspect méthodologique qui prit, malgré un survole, prit une place essentielle dans mon travail : l'analyse (insuffisante) des pièces choisies. Le choix de mettre de côté la morphologie dans les analyses a été principalement dicté par un souci de clarté. En effet, la morphologie, regroupant un vocabulaire descriptif imposant, aurait, selon moi, été superflu quant à la finalité de mes analyses. Le classement des sons

(typologie) suivi de l'analyse fonctionnelle permettant à la fois d'analyser le niveau neutre et le discours musical grâce, notamment, aux figures de rhétorique, me permirent de bien dégager mon propos sans trop alourdir le mémoire. La tâche ardue de décrire morphologiquement les sons contenus dans mes pièces, ou celles étudiées, peut être justifiée dans un contexte analytique plus poussé telle une thèse, mais difficilement dans celui d'un mémoire axé sur la composition. Pour finir, il est primordial de mentionner les limites de mes analyses quant au contenu dégagé. Je considère ces analyses plutôt comme des tentatives, car le manque de partitions graphiques rend la compréhension de ces analyses situées en annexe plutôt ardue et au final superflue.

Projet futur

La prise de conscience territoriale entamée lors de mon projet de recherche-crédation continue d'exercer une influence majeure sur ma production musicale. Cela se fait d'ailleurs sentir de façon bien tangible dans un projet de co-composition avec le compositeur Guillaume Champion. Cette pièce de grande envergure, documentaire acousmatique sur l'appropriation des berges montréalaises à travers différentes initiatives citoyennes et municipales, investit – de façon engagée, notamment par l'ajout d'entrevues – les préoccupations déjà survolées à travers mon mémoire et le cycle d'œuvres sous-jacent. La brève description du projet qui suit permettra donc de bien cerner les intentions de ce documentaire musical, ainsi que de créer des liens avec l'esthétique et les préoccupations mises en lumière à travers mon mémoire :

« Contrairement à la métropole québécoise, peu de villes à travers le monde peuvent se vanter d'un accès direct à un cours d'eau aussi majeur que le Saint-Laurent et tout à la fois en occulter la présence par une barrière – qu'elle soit industrielle, commerciale ou tout simplement urbaine – d'une aussi grande importance. Des quartiers complets, dont le secteur de Longue-Pointe dans l'est de l'île de Montréal, autrefois pourvus d'un accès facile et vital au fleuve, ont été rasés pour édifier notamment le pont-tunnel Louis-Hippolyte-Lafontaine et agrandir les structures portuaires. Cependant, à l'heure actuelle, l'accès aux berges constitue un point chaud pour les élus municipaux et provinciaux. Le côté rassembleur et identitaire du fleuve semble connaître une résurgence chez les citoyens et promet de nombreux changements sur le plan urbain dans les prochaines années.

À la lumière de ces informations, le projet créé par les compositeurs proposera trois points de vue complémentaires autour de cet enjeu : celui du citoyen (notamment par l'enregistrement d'entrevues *in situ*, de style *vox-pop*), celui des acteurs et organismes indépendants (l'entomologiste Georges Brossard, l'architecte urbain Louis Cormier, les

Amis du courant Sainte-Marie, ZIP Ville-Marie, l'Association du design urbain du Québec) et celui des élus municipaux, dont Richard Bergeron, ex-chef de Projet Montréal, et Jean-François Parenteau, maire de Verdun et conseiller associé à l'eau de la Ville de Montréal. Musicalement, les différents aspects soulevés par ces acteurs guideront la forme de la pièce proposée, qui se présentera donc en trois mouvements musicaux s'enchaînant de manière fluide, tout en préservant chacun une identité musicale forte et prégnante, se voulant le reflet poétique des trois points de vue documentaires.

Outre la forte présence de voix parlée, l'œuvre sera constituée de plusieurs prises de sons réalisées aux abords du fleuve Saint-Laurent, dont le parc Bellerive, le Vieux-Port de Montréal, les rapides de Lachine et le Port de Montréal. Musique et documentaire se rejoignent donc naturellement au sein-même du matériau exploité par les deux compositeurs, vers la mise en place d'une démarche artistique entière et novatrice, conséquente dans sa poétique et pertinente dans sa portée sociale²⁴⁸. »

La méthode compositionnelle mise en évidence dans les pièces accompagnant mon mémoire trouve un écho dans celle proposée dans le projet commun cité. L'hybridation entre les différents matériaux (voix, prise de son extérieur, traitements, synthèse) et la sensibilité face à des enjeux sociaux contemporains démontrent un intérêt particulier et récurrent envers la dimension territoriale et identitaire québécoise.

²⁴⁸ Cette description a été écrite par les compositeurs (Guillaume Côté, Guillaume Champion) lors des dépôts de projets pour les demandes de bourses de recherche et création au Conseil des arts et des lettres du Québec. Bourse ayant d'ailleurs été accordée.

Bibliographie

Aquin, Stéphane, *Marc Séguin : Survol*. Montréal, Les 400 coups, 2006.

Association du design urbain du Québec, *Village éphémère*, consulté le 10 avril 2015.

Barrett, Natasha, *Trade Winds*, <http://www.natashabarrett.org/tw.html>, consulté le 10 mars 2015.

Bayle, François, *Musique acousmatique : propositions... ..positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993.

Beaudoin-Bégin, Anne-Marie, *La langue rapaillée : combattre l'insécurité linguistique des québécois*, Montréal, Éditions Somme toute, 2015.

Bibliothèque et archives nationales du Québec, *Les USA, l'américanité et au-delà : l'insertion culturelle du Québec dans le monde proche et lointain*, http://www.banq.qc.ca/a_propos_banq/salle_de_presse/nouvelles/nouvelle.html?n_id=fa115303-79a3-4f07-b7e8-d64d64fe8050, consulté le 20 mars 2015.

Borduas, Paul-Émile, « Lettres à Claude Gauvreau », dans *Liberté*, Volume 4, n°22, 1962, p. 230-251.

Bouchard, Gérard, *Raison et contradiction : Le mythe au secours de la pensée*. Montréal, Nota bene, 2003.

Bouchard, Gérard, « Le mythe : Essai de définition », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (éd.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 409-426.

Bouchard, Serge, « Un important bilan de la situation linguistique du Québec », dans Michel Plourde et Pierre Georgeault (éd.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, Anjou, Fides, 2008, p. 445-447.

Bouvet, Rachel, « Du désert ocre au désert blanc », dans Daniel Chartier (éd.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008, p. 55-71.

Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien : Art de faire*, Paris, Gallimard 1990.

Chartier, Daniel, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », dans Joe Bouchard, Daniel Chartier, Amélie Nadeau (éd.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2004, p. 9-26.

Chartier, Daniel, « L'art contre la synthèse : L'œuvre de l'artiste Patrick Huse et l'écologie de l'imaginaire », dans *Realidad. Revista del Cono Sur de Psicología social y Política*, Volume 1, n°4-5, 2005, p. 187-199.

Chartier, Daniel, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés du Québec », dans Peter Kylousek, Józef Kwaterko, Max Roy (éd.), *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Université de Mararyk, 2006, p. 123-129.

Chartier, Daniel, *Bibliographie sur l'imaginaire du Nord*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2007.

Chartier, Daniel, « The Gender of Ice and Snow », dans *Journal of Northern Studies*, Volume 2, 2008, p. 29-49.

Chartier, Daniel, « Du silence et des bruits : le Nord est silencieux », dans *Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, Volume 14, n°1, 2013, p. 27-36.

Chartier, Daniel et Jean Désy, *La nordicité du Québec : Entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014.

Chion, Michel, *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, Paris: Nathan, 1990.

Chion, Michel, *Guide des objets sonores*, Paris, INA-GRM, 1995.

Côté, Véronique, *La vie habitable*, Montréal, Documents, 2014.

Demers, Joanna, *Listening through the Noise : The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

Derouin, René, *L'espace et la densité*. Montréal, l'Hexagone, 1993.

Derouin, René, *Ressac : de Migrations au largage*, Montréal, l'Hexagone, 1996.

Derouin, René, *Graphies d'atelier : le trait continu*, Anjou, Fides 2013.

Derouin, René et Gilles Lapointe, *Pour une culture du territoire*, Montréal, l'Hexagone, 2001.

Desjardins, Denys, « L'œuvre de Pierre Perrault », *Office national du film*, <https://www.onf.ca/selections/denys-desjardins/oeuvre-de-pierre-perrault/>, consulté le 12 avril 2015.

Deupree, Taylor, *12k Taylor Deupree*, http://www.12k.com/index.php/site/artists/taylor_deupree/, consulté le 10 mars 2015.

Dhomont, Francis, « Dynamique de l'arrêt sur l'image », dans Collectif, *Oùir, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, INA-GRM, 1999, p. 161-174.

Dhomont, Francis, « Du poétique au poïétique », dans Evelyne Gayou (éd.), *Portrait polychrome n°10 : Francis Dhomont*, Paris, INA-GRM, 2006, p. 55-58.

Dhomont, Francis, « Abstraction et figuration dans ma musique », *econtact*, Vol. 11, n°2, 2009, http://cec.sonus.ca/econtact/11_2/dhomont_abstraction.html, consulté le 15 mars 2015.

Dumont, François, *L'éclat de l'origine, la poésie de Gatien Lapointe*, Montréal, l'Hexagone, 1989.

Éditions Mego, *REGRM 014 / Michel Redolfi / Pacific Tubular Waves / Immersion*, <http://editionsmego.com/release/REGRM-014>, consulté le 10 avril 2015.

Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Folio, 1987.

Émond, Bernard, *Il y a trop d'images*, Montréal, Lux, 2011.

Gagnon, Alain-G et Stéphan Gervais, « La diversité québécoise », dans Michel Plourde et Pierre Georgeault (éd.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, Anjou, Fides, 2008, p. 417-422.

Groupe interdisciplinaire de recherche sur les Amériques (GIRA), *Accueil*, <http://gira.info/fr>, consulté le 20 mars 2015.

Hamelin, Louis-Edmond, *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise HMH, 1975.

Hamelin, Louis-Edmond, *Écho des pays froids*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1996.

Harel, Simon, *Le voleur de parcours*, Montréal, XYZ, 1999.

Héritage Maritime Canada, *Héritage Maritime Canada*, <http://www.heritagemaritimecanada.com/>, consulté le 10 avril 2015.

Huse, Patrick, *Artist Statements*, <http://patrick-huse.org/artist-statements-by-patrick-huse>, consulté le 20 avril 2015.

Lamonde Yvan, *Ni avec eux, ni sans eux : le Québec et les États-Unis*, Paris, Gallimard, 1996.

Lamonde, Yvan, *Allégeances et dépendances : l'histoire d'une ambivalence identitaire*, Montréal, Nota bene, 2001.

Langelier, Nicolas, « Premier engagement », dans *Nouveau Projet*, Volume 1, n°1, 2012, p. 13-21.

Lapointe, Gatien. *Ode au Saint-Laurent*, Trois-Rivières, Écrits des forges, 2007.

Larousse, Définition du mot Glaciel, glacielle,
http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/glaciel_glacielle/37045, consulté le 20 avril 2015.

L'étude de l'imaginaire du Nord, *Imaginaire | Nord : Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord*,
<http://www.imaginairedunord.uqam.ca/>, consulté le 17 février 2015.

Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques : Le grand livre de l'ethnologie contemporaine*, Paris, Pocket, 2002.

Mâche, François-Bernard, *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, 1983.

Millet, Catherine, *L'Art contemporain*, Paris, Flammarion, 1997.

Morissonneau, Christian, *La Terre promise : Le mythe du Nord Québécois*, Montréal, Hurtubise HMH, 1978.

Nattiez, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale, 1976.

Nepveu, Pierre, *Lignes Aériennes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2002.

Nepveu, Pierre, *La lecture des lieux*, Montréal, Boréal, 2004.

Normandeau, Robert, *MUS1217 : Typologie et morphologie sonores*. Montréal, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 2010.

Observatoire de l'imaginaire, *Colloque Suburbia, l'Amérique des banlieues : 29-30 avril 2013*,
<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/suburbia-lamerique-des-banlieues/colloque-suburbia-lamerique-des-banlieues-29-30-avril-2013>, consulté le 20 mars 2015.

Ouellet, Pierre, « Manière noire », dans *Spirale*, n° 181, 2001, p. 2-8.

Perrault, Pierre, *Pour la suite du monde : Récit*, Montréal, l'Hexagone, 1992.

Perrault, Pierre, *Cinéaste de la parole : entretiens avec Paul Warren*, Montréal, l'Hexagone, 1996.

Perrault, Pierre, *Le visage humain d'un fleuve sans estuaire*, Trois-Rivières, Écrits des forges, 1999.

Plourde, Michel, « La langue, ancre et moteur d'un monde en mutation », dans Michel Plourde et Pierre Georgeault (éd.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, Anjou, Fides, 2008, p. 531-550.

Poirier, Benoît, « Les secrets d'hiver de Gilles Vigneault », *Urbania*, n°33, 2012, p. 59.

Rossi, Mario, *Audio*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2007.

Roy, Stéphane, *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, Paris, l'Harmattan, 2004.

Roy, Stéphane, « Atelier de maître tenu le 17 juin 2009 à l'Université de Montréal », *La création sonore*, 2009, http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_stephane-roy.pdf, p. 2-12, consulté le 12 avril 2015.

Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966.

Schaeffer, Pierre, *Solfège de l'objet sonore*, Paris, INA-GRM, 1998.

Séguin, Marc, *Galerie 2008*, <http://www.marcseguin.com/fr/2008.php>, consulté le 18 avril 2015.

Séguin, Rhéal, « Student strike drags on as longest in Quebec history », *The Globe and Mail*, 8 avril 2012, <http://www.theglobeandmail.com/news/politics/student-strike-drags-on-as-longest-in-quebec-history/article4099838/>, consulté le 21 février 2015.

Site officiel de Natasha Barrett, *Trade Winds*, <http://www.natashabarrett.org/tw.html>, consulté le 10 mars 2015.

Société du Vieux-Port de Montréal, *Histoire du Vieux-Port de Montréal*, <http://www.vieuxportdemontreal.com/patrimoine/histoire-du-vieux-port.html>, consulté le 10 mars 2015.

Tana, Paul, « Continental : Un film sans fusil, Stéphane Lafleur », *Chaire René-Malo en cinéma et stratégies de production culturelle*, 2008, http://chairerenemalo.uqam.ca/upload/files/Vu/Vu_ptana.pdf, p. 1-2, consulté le 10 mars 2015.

Taylor, Charles, « Langue, identité, modernité », dans Michel Plourde et Pierre Georgeault (éd.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, Anjou, Fides, 2008, p. 427-433.

Thériault, Joseph Yvon, *Critique de l'américanité*, Montréal, Québec Amérique, 2005.

Tocqueville, Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Flammarion, 2010.

Traube, Caroline, *MUS3321 : Psychoacoustique musicale*. Montréal, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 2010.

Traube, Caroline, « De la thermoception à la perception auditive : en quête de l'identité du son froid », dans *Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, Volume 14, n°1, 2013, p. 9-15.

Tremblay, Odile, « Rendez-vous en terrains connus... », dans *Le Devoir*, 2011, consulté le 12 avril 2015.

Turner, Frederic Jackson, *The Frontier in American History*, Dallas, Brown Press, 2011.

Uguay, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005.

Uguay, Marie, *Poèmes*, Montréal, Boréal, 2005.

Ville de Montréal, *Suivi du milieu aquatique*,
http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=7237,75259580&_dad=portal&_schema=PORTAL, consulté le 10 mars 2015.

Ville de Québec, *Promenade Samuel-de Champlain*,
<http://www.ville.quebec.qc.ca/apropos/portrait/400e/legs/promenade.aspx>, consulté le 10 mars 2015.

Vivier, Claude, « L'Acte musical », dans *Circuit*, Volume 2, n°1-2, 1991, p. 49-50.

Discographie

Barrett, Natasha, *Isostasie*, Natasha Barrett (traitements, compositions), disque compact, Empreintes DIGITALEs, IMED-0262, 2002.

Barrett, Natasha, *Trade Winds*, Natasha Barrett (traitements, compositions), disque compact, Aurora, ACD-5056, 2007.

Bernier, Nicolas, *Courant.air*, Nicolas Bernier (traitements, compositions), Simon Trottier (guitares), disque compact, Ahornfelder, AH-18, 2010.

Deupree, Taylor, *Northern*, Taylor Deupree (guitare, traitements, compositions), disque compact, 12k, 12k-1037, 2006.

Dhomont, Francis, *Sous le regard d'un soleil noir*, Francis Dhomont (traitements, compositions), disque compact, IMED-9633, 1996.

Dhomont, Francis, *Forêt profonde*, Francis Dhomont (traitements, compositions), disque compact, IMED-9634, 1996.

Le Goff, Philippe, *Titakti*, Philippe Le Goff (traitements, compositions), disque compact, Empreintes digitales, IMED-9524, 1995.

Redolfi, Michel, *Immersion / Pacific Tubular Waves*, Michel Redolfi (traitements, compositions), disque microsillon, INA-GRM, 883.112, 1980.

Filmographie

Giguère, Serge, *Le Nord au cœur*, DVD, Rapide Blanc, 7707860058, 2012.

Lafleur, Stéphane, *Continental : un film sans fusil*, DVD, Films Séville, B0013K7ZT0, 2009.

Lafleur, Stéphane, *En terrains connus*, DVD, Films Séville, B004RA7Y3U, 2011.

Perrault, Pierre, *L'œuvre de Pierre Perrault Volume 1 : La trilogie de l'Île-aux-Coudres*, 3 DVD, Office national du film, 183B9907042, 2007.

Perrault, Pierre, *L'œuvre de Pierre Perrault Volume 2 : La quête identitaire*, 4 DVD, Office national du film, 183B9909464, 2009.

Perrault, Pierre, *L'œuvre de Pierre Perrault Volume 4: L'Homme et la nature*, 4 DVD, Office national du film, 183C9909443, 2009.

Perrault, Pierre, *L'œuvre de Pierre Perrault Volume 5: Le fleuve*, 4 DVD, Office national du film, 183C9909444, 2009.

Annexes

Annexe 1 : Tableaux d'analyses

1.1 Tableau récapitulatif de la typologie sonore (TARTYP)

MUS-1217

Typologie et morphologie sonores

Tableau récapitulatif de la typologie sonore

| | | Durée démesurée (macro objets) Pas d'unité temporelle | | Durée mesurée Unité temporelle | | | Durée démesurée (macro objets) Pas d'unité temporelle | | | | | |
|---|------------------|---|---|-----------------------------------|-----------|-------------------------------|---|----|---------------------------|-------------------|--|--|
| | | Facture imprévisible | | Facture nulle | | Durée réduite Micro-objets | | | Facture nulle | | Facture imprévisible | |
| | | | | Tenue formée | Impulsion | Itération formée | | | | | | |
| Masse fixe | Hauteur définie | En | Hn | N | N' | N'' | Zn | An | Hauteur définie | Masse fixe | | |
| | Hauteur complexe | Ex | Hx | X | X' | X'' | Zx | Ax | Hauteur complexe | | | |
| Masse peu variable | | Ey | Tx Tn Trames particulières | Y | Y' | Y'' | Zy Pédales particulières | Ay | Masse peu variable | | | |
| Variation de masse imprévisible | Unité causale | | | Causes multiples mais semblables | | | | | | | Variation de masse imprévisible | |
| | E Cas général | T Cas général | W | F | K | P Cas général | A Cas général | | | | | |
| Objets équilibrés: | | | Objets redondants ou trop brefs: | | | | Objets excentriques | | | | | |
| N: masses toniques X: masses complexes Y: masses variables ' : impulsions ": itérations | | | H: sons homogènes continus Z: sons homogènes itératifs T: trames K: cellules F: fragments | | | | E: échantillons A: accumulations P: pédales W: grosses notes | | | | | |

1.2 Grille de l'analyse fonctionnelle

| <i>Catégorie d'orientation</i> | | <i>Catégorie de stratification</i> | |
|--------------------------------|-------|------------------------------------|-------|
| Introduction | | Figure | |
| Déclenchement | | Appui | |
| Interruption | | Premier plan | |
| Conclusion | | Accompagnement | |
| Suspension | | Axe polarisateur tonique | |
| Appoggiature | | et complexe | |
| Engendrement | | Mouvement | |
| Extension | | Fond | |
| Prolongement | | | |
| Transition | | | |
| <i>Catégorie de processus</i> | | | |
| Accumulation | | et dispersion | |
| Accélération | | et décélération | |
| Intensification | | et atténuation | |
| Progression spatiale | | | |
| <i>Catégorie de rhétorique</i> | | | |
| 1- Rhétorique relationnelle: | | 2- Rhétorique de la rupture: | |
| Appel | ? A > | et réponse | > R ! |
| Annonce | > A > | et rappel | < R < |
| Thème | > <<< | et variation | <<< |
| Anticipation | > → | | |
| Affirmation | > ! | | |
| Réitération | > > > | | |
| Imitation | > > > | | |
| Antagonisme simultané | > < | | |
| et successif | > < | | |
| | | Déviaton | > v |
| | | Parenthèse | () |
| | | Indice | < > |
| | | Articulation | |
| | | Rétention | |
| | | Rupture | |
| | | Spatialisation | |

Annexe 2 : Analyses typologique et fonctionnelle des pièces étudiées

2.1 Courant.air (Déplacement des particules) de Nicolas Bernier

Analyse typologique

- Une trame bruitée (Tx) (soliste de 0 à 0 :29) est présente tout au long de la pièce.
- Une itération formée complexe (X'') sert de déclencheur à un échantillon tonique imprévisible (En) (0 :30).
 - La même chose se reproduit à plusieurs endroits dans la pièce.
- Le premier climax, de 1 :43 à 1 :55, est investi par une trame bruitée (Tx), un échantillon imprévisible complexe dans les hautes fréquences (Ex), et des notes itératives de guitare (N'').
 - Ces trois éléments forment le matériau principal de la pièce.

Analyse fonctionnelle

- Progression spatiale de la trame bruitée (Tx) tout au long de la pièce.
 - Cette trame agit en tant qu'axe polarisateur complexe dans une bonne partie de la pièce (évident de 0 :00 à 2 :24).
- Différentes fonctions de ruptures diversifient le discours musical.
 - Exemple : la transition à 0 :30 (la trame Tx propose une figure d'atténuation menant à cette transition).
- Les différentes orientations proposées aboutissent à une intensification des éléments (notamment à 1 :50 et 2 :22).
- La relation entre la guitare (N) et l'échantillon bruité (Ex) se résume en une figure et une appogiature. Cela est prégnant à 1 :42, 1 :50 et 2 :03, 2 :10, 2 :37 à 2 :47.

2.2 *Meta Incognita* de Philippe Le Goff

Analyse typologique²⁴⁹

- L'introduction de la pièce se fait à travers un son synthétique tonique (N), rareté dans les sons contenus dans cette pièce. Un son identique marque aussi la fin de la pièce, à 9 :55.
- Une pédale bruitée (P) est omniprésente (notamment de 0 :00 à 1 :06 et 1 :40 à 6 :33).
- Masse complexe formée (porte) à 0 :30.
 - Se répète à 0 :40, 1 :06, 3 :08.
- Masse fixe à hauteur complexe, dans les hautes (X), à 0 :50, 1 :51, 1 :55, 2 :08, 2 :18.
- Impulsion tonique (N') à 2 :30 (tambour). Se changera en accumulation (An) de 2 :50 à 3 :24, et de 3 :40 à 5 :16.
 - Cette accumulation tonique est en conflit constant avec :
 - Une accumulation complexe (Ax), de 3 :40 à 4 :20.
 - Une accumulation tonique (An), de 4 :33 à 5 :15 (chant)
 - Une accumulation tonique (An), de 1 :52 à 2 :40 (voix)
 - Une accumulation tonique (An), de 7 :58 à 9 :03 (voix et chant)
- Accumulation tonique (An) de même morphologie (tambour), de 8 :00 à 9 :15, et de 9 :24 à 9 :55.
 - Cette fois-ci, cette accumulation tonique entre en conflit avec une seconde accumulation tonique de basses fréquences, de 8 :00 à 9 :12.

Analyse fonctionnelle

- Étant principalement basée sur des sons captés dans le Nord québécois, la fonction de rhétorique la plus utilisée est l'indice.
- Les rires (indices) sont aussi investis d'une fonction d'appel et de rappel, soulignant ainsi constamment la présence de l'Homme.
 - De 1 : 40 à 3 : 20, ce rire est investi d'une fonction d'antagonisme simultané avec le matériau bruité.

²⁴⁹ L'omniprésence de sons référentiels rend le travail de repérage difficile pour le lecteur sans partition visuelle. Je serai donc rebel aux yeux de Schaeffer et plusieurs sons seront aussi appelés par leur cause afin de simplifier l'analyse.

- Il y a une fonction de rétention investie très clairement de 7 :19 à 7 :26 par une trame complexe (Tx).
 - Les sons bruités de 7 :26 à 7 :38 permettent l'extension de la rétention jusqu'à 7 :53.
- Les indices proposent, dans la majorité des cas, des notions de figures.
 - Le discours musical étant relativement pauvre, la présence humaine (voix, tambour, pas dans la neige) prédominant dans la stratification des éléments.
 - Plusieurs indices apparaissent tout au long de la pièce, dont des pas dans la neige, de 0 : 02 à 0 :16 (Ax), 5 :26 à 7 :19, 7 :29 à 7 :32, ainsi que des rires de 0 : 31 à 0 :36, 0 : 40 à 0 :43, 0 : 50 à 0 :53.

2.3 Three fictions (Midnight Sun : Midday Moon) de Natasha Barrett

Analyse typologique

- Au début de la pièce, jusqu'à 0 :30, il y a une prépondérance d'accumulations complexes (Ax) dans le discours musical.
- De 0 :15 à 0 :30, un son homogène itératif (Zn) accompagne les accumulations.
- De 0 :30 à 1 :00, d'autres accumulations apparaissent, mais cette fois-ci toniques (An).
 - Celles-ci sont d'ailleurs accompagnées d'échantillons complexes (Ex).
- De 1 :03 à 1 :21, des échantillons toniques distorsionnés émergent (En).
 - À 1 :03, un échantillon tonique (En) fait suite au presque silence.
- Apparition d'itérations formées (X'') à 1 :34 et de 1 :38 à 1 :53.
- De 1 :54 à 2 :50, des échantillons toniques (En) forment le cœur du discours musical.
 - À partir de 2 :35, jusqu'à 2 :50, des accumulations toniques (An) s'ajoutent au matériau plus lisse déjà présent.
- De 2 :54 à 3 :19 des accumulations toniques (An) cohabitent avec des accumulations complexes (Ax).
- À 3 :20, un son bruité formé (X) apparaît, suivi d'une accumulation bruitée (Ax).

Analyse fonctionnelle

- Plusieurs fonctions de processus sont mises de l'avant très clairement.
 - Intensifications (0 :07, 0 :11, 0 :17).
 - Progressions spatiales (0 :08, 0 :25 à 0 :28).
 - Atténuations (0 :55).
 - Décélérations (1 :17 à 1 :21 et 1 :32 à 1 :35 (ce dernier étant précédé d'une accélération)).
- Plusieurs fonctions d'orientation, notamment de déclenchements.
 - 0 :07, 0 :24, 2 :54, 3 :00, 3 :14.
 - Suspension à 3 :20.
 - Engendremets à 0 :12, 0 :17.

- Les figures de rhétoriques les plus importantes sont :
 - Spatialisation
 - 0 :07, 0 :34 à 0 : 40, 1 :19 à 1 :21, 3 :14.
 - Antagonisme simultané
 - 0 :30 à 0 :46.

2.4 *Trade Winds*²⁵⁰ (*Open Ocean*) de Natasha Barrett

Analyse typologique

- L'introduction, jusqu'à 0 : 29, consiste en une accumulation complexe (Ax) (vagues).
- Plusieurs éléments bruités de tenue formée ponctuent le discours (X) (vent). Ceux-ci se retrouvent notamment de 0 :29 à 0 :32, 0 :41 à 0 :46, 0 :56 à 1 :01, 1 :11 à 1 :15.
- Premier son tonique de tenue formée à 0 :14 (N) (cloche).
- Un motif récurrent de deux notes (En) apparaît tout au long de la pièce, notamment de 0 :29 à 0 :33, 0 :43 à 0 :48, 0 :58 à 1 :03.
- De 1 :32 à 1 :34, un son itératif formé complexe (N'') émerge.
 - La mise en relation de ces sons, introduits depuis le début de la pièce, formera le noyau de celle-ci jusqu'à 9 :30²⁵¹.
- L'extrait de 1 :40 à 2 :36 propose la première apparition de la voix (E).
- De 10 :31 à 11 :35, le discours musical, très dense, est investi par plusieurs accumulations complexes (Ax) et toniques (An), et sons homogènes complexes (Hx).
- De 11 :58 à 12 :08, une accumulation complexe (Ax) et un objet sonore complexe de tenue formée (X) active de nouveau le discours musical.
- De 12 :31 à 13 :30, plusieurs accumulations complexes (Ax) (vagues) sont présentes.
 - À partir de 13 :10, une trame tonique (Tn, basse) accompagne les accumulations.
 - Plusieurs sons s'amalgament à ces deux éléments.
 - 12 :45, 13 :04, 13 :20 son de tenue formée tonique (N) (cloche).
 - Échantillon tonique variable (En) (voix).
 - Sons complexes de tenue formée (X), à 13 :20, 13 :25, 13 :31, 13 :49, etc.

²⁵⁰ Cette pièce, d'une durée de plus de quatorze minutes, est survolée de façon encore plus parsemée compte-tenu de sa longue durée. Toutefois, je considère que ce mouvement résume bien l'œuvre *Trade Winds* par une utilisation de synthèse, de prises de son et de voix.

²⁵¹ Il est évident, suite à l'écoute de cette longue section, qu'il est un peu maladroit d'uniquement de réduire ce long pan musical en quelques objets sonores. Toutefois, le discours musical étant principalement basé sur des variations d'un thème, j'ai cru pertinent de souligner le matériau initial. L'analyse approfondie d'une telle pièce pourrait faire l'objet d'un travail à part entière.

Analyse fonctionnelle

- Cette pièce contient des figures de rhétorique relationnelle très claires. Celle-ci basée principalement sur un thème et ses variations.
 - Le thème est exposé entre 0 :30 et 1 :35.
 - Plusieurs variations émergent tout au long de la pièce, de 4 :43 à 5 :00, 6 :07 à 7 :02, 7 :27 à 9 :30.
 - Annonce d'une séquence de deux notes liées (En) à 0 :29, rappel de cette séquence de 0 :44 à 0 :48, 0 :58 à 1 :03, 1 :12 à 1 :18, 2 :39 à 2 :45, 2 :54 à 3 :00, 4 :00 à 4 :05, etc.
 - Jusqu'à 10 :05, la forme consiste en un thème et ses variations. Celui-ci est constitué de la voix, motif mélodique de 2 notes (En), vent (X), et cloche (N).
 - De 10 :07 à 11 :34, il y a une déformation du matériau (donc du thème).
- La voix parlée agit principalement en tant que déviateur du discours musical en interrompant les variations du thème.
 - Présent de 1 :38 à 2 :36, 3 :28 à 3 :58, 4 :26 à 4 :40, 5 :35 à 6 :03, 7 :06 à 7 :26.
- De 12 :00 jusqu'à la fin de la pièce, une fonction de décélération est appliquée à l'entièreté de la matière du thème – reconnaissable par une grosse note rappelant la clochette (N) du début, la voix ralentie (E), et le son complexe à masse peu variable X.

2.5 Haze It May Be de Taylor Deupree

Analyse typologique

- La première partie de la pièce, jusqu'à 4 :26, peut se résumer par la prépondérance d'accumulations de toutes sortes.
 - Les accumulations toniques dans les médiums sont les plus prégnantes (An).
 - Une deuxième accumulation tonique dans les basses est aussi présente.
 - Une accumulation bruitée (Ax) est sous-jacente à celles toniques.
- Par la suite, afin de diversifier le discours musical, plusieurs éléments s'ajoutent.
 - À 1 :52, des échantillons complexes (Ex) sont introduits et resteront jusqu'à 5 :10.
 - À partir de 1 :18, émerge, dans les hautes, un échantillon tonique (En) qui s'ajoute aux accumulations.
 - À partir de 2 :45, jusqu'à 4 :26, une itération tonique formée (N''), panoramisée à droite, est perceptible.
- À partir de 3 :25 et jusqu'à la fin, un son homogène complexe (Hx) prend de plus en plus d'ampleur.
- Le discours musical change à 4 :20.
 - Les accumulations deviennent, par un ajout de réverbération, de plus en plus perceptibles en tant que trame complexe bruitée (Ex).
 - Uniquement l'accumulation tonique (An) dans les basses reste intacte.

Analyse fonctionnelle

- Le discours musical de cette pièce est plutôt basé sur des fonctions de stratification que d'orientation.
 - Certaines accumulations toniques (An) dans les médiums agissent en tant que premier plan, tandis que ceux plus bas en fréquences investissent l'accompagnement.
 - Une accumulation tonique (An) dans les sous-graves propose une figure de mouvement.
 - À 1 :52, des échantillons complexes (En) proposent une notion de figure.

- À partir de 2 :45, une itération tonique formée (N''), panoramisée à droite, est perceptible en tant que figure.
- À partir de 5 :00, les notions de stratifications se brouillent grâce à un ajout important de réverbération.
- À partir de 3 :25, une son homogène complexe (Hx) apparait tout d'abord comme fond. Ensuite, à partir de 4 :50, il prendra le rôle de premier plan.
- Les figures de rhétoriques principales sont :
 - La spatialisation.
 - Nous pouvons concevoir cette figure comme un élément central de la pièce, et non de certains matériaux. En effet, l'ajout de réverbération progressive sur l'ensemble de la pièce propose une figure de spatialisation très prononcée.
 - L'antagonisme simultané
 - La figure bruitée (échantillon complexe à masse peu variable (Ex)) propose un antagonisme constant avec les accumulations plutôt toniques agissant au premier plan.

2.6 *Pacific Tubular Waves (A Smooth Ride)* de Michel Redolfi

Analyse typologique

- Cette pièce propose des accumulations toniques (An) de façon prédominante, de 0 :00 à 0 :38, 1 :16 à 1 :51, 2 :18 à 2 :53, 3 :05 à 3 :13, 3 :25 à 3 :40.
- Une impulsion tonique (N') à 0 :39 déclenche, de 0 :39 à 0 :52 un échantillon tonique à masse variable (An), une accumulation complexe et un son tonique de tenue formé (N).
- Le discours musical, de 0 :56 à 1 :13, est investi par une trame tonique (Tn) et des accumulations toniques (An).
 - Un son très tonique de tenue formé (N), mis de l'avant, ponctue le discours à 1 :14.
- Suite à un bref silence, une itération formée complexe (X'') surgit à 1 :52 et transforme ce qui était des accumulations toniques en échantillons (En) (jusqu'à 2 :17).
 - De plus, suite à ce son itératif, une trame apparaît jusqu'à 2 :16 (Tn).
- Ce mouvement, oscillant entre une facture liée et plus saccadée, conclut la pièce. En effet, un retour aux accumulations toniques (An), émerge à partir de 2 :17, jusqu'à 2 :53. Par la suite, de 2 :53 à 3 :04, le matériau tonique devient lié (En) pour finalement, redevenir brièvement itératif (An). En conclusion, un dernier aller-retour entre les deux types d'entretiens finalise la pièce.

Analyse fonctionnelle

- Discours très semblable à Barrett par une prépondérance de figures reliées à la catégorie de rupture.
 - Le discours musical est principalement basé sur des parenthèses.
 - 0 :39 à 1 :15, 1 :54 à 2 :17, 2 :53 à 3 :06, 3 :14 à 3 :20.
 - Dans certains cas, ces parenthèses peuvent aussi être investis, timidement, d'une fonction de variations du thème²⁵².

²⁵² Le thème est plutôt perçu en tant qu'une accumulation tonique contenue dans une certaine plage fréquentielle. Voilà pourquoi la notion de thème et variations est timidement affirmée.

- La notion de rétention est aussi investie à quelques reprises au courant de la pièce.
 - Silence, de 0 :53 à 0 :56.
 - Itération formée complexe (X'') à 1 :52.
 - Silence de 3 :23 à 3 :26.

Annexe 3 : Analyse typologique et fonctionnelle des pièces composées

3.1 Analyse de *Il n'y a que blanc*, 8 :25 (2013)

Le début de la pièce (jusqu'à 0 :25) expose deux des trois groupes récurrents de matériaux sonores (synthèse bruitée (Ax) et synthèse tonique (En)). La figure d'extension, amenée par un son complexe à masse variable (X à 0 :25), ajoute au discours musical le troisième groupe de référents hivernal : la prise de son extérieure (la glace, le plus souvent représentée sous forme d'accumulations bruitées (Ax), de 0 :25 à 1 :57)

Suite à la rupture créée par une accumulation de matières bruitées (Ax) à 1 :57, une longue partie tramée (1 :58 à 3 :43), investie notamment par des trames complexes (Tx) simulant le vent, se déploie. Une intensification progressive du matériau (3 :14 à 3 :40), ainsi que son atténuation subséquente, permet d'établir une figure de transition.

La prochaine section (3 :43 à 5 :38) amène de nouveau le glacial dans le paysage musical (Ax) et lui donne le rôle de figure. Un dialogue émerge entre les référents hivernaux – tels que le vent, la glace, et les sons formés toniques de basses fréquences – à travers la figure (le glacial (Ax)), le fond (la trame tonique (Tn)) et le premier plan (la trame bruitée (Tx), investie d'une fonction d'intensification à quelques reprises). Une accumulation bruitée (Ax) à 5 :38 dévie le discours musical et propose une figure de rétention qui prendra fin à 6 :06.

La partie de 6 :06 à 7 :16 met de l'avant le caractère bruité du matériau sonore, évoquant ainsi directement le vent. Une intensification de celui-ci, toujours au premier plan, émerge progressivement tout au long de ce mouvement.

Une figure de suspension apparaît de 7 :16 à 7 :29, suite à une dispersion des éléments du discours musical. Cette dispersion prépare le terrain pour la conclusion. En effet, de 7 :24 jusqu'à la fin de la pièce, une simplification extrême des éléments (éléments synthétiques pauvres tels que le sinus et le bruit blanc filtré à différentes fréquences) souligne une ultime fois le lien entre le matériau sonore investi et la visée extramusical de la pièce ; la perte de repères et l'effacement des strates visuelles amenées par le blanc hivernal.

3.2 Analyse de *La gerçure des alentours*, 9 :22 (2014)

L'introduction de la pièce (jusqu'à 0 :25) est investie par une accumulation bruitée (Ax) ayant comme figure l'indice (glaces, neige, pas dans la neige), permettant ainsi une adéquation entre le texte récité et la nature du sonore.

Le déclenchement d'un échantillon tonique (En), à 0 :26, fait suite à une accumulation bruitée (Ax). Cet échantillon sera coupé par l'intensification du matériau bruitée à 0 :46. Cette figure d'intensification propose aussi une figure d'extension.

À 1 :06, un échantillon bruité (Ex) investi d'une figure d'atténuation crée une rétention. Une accumulation de matériaux bruités (Ax) fait suite à cette légère accalmie. À l'intérieur de ce mouvement, à 1 :30, une seconde atténuation souligne une rétention subséquente jusqu'à une rupture à 1 :56.

Le prochain mouvement, investi par des échantillons toniques (En) et bruités (Ex), propose une multitude d'indices à travers un matériau anecdotique (cris d'oiseaux). La mise en premier plan de l'échantillon bruité (Ex) induit une transition à 2 :35, permettant ainsi l'émergence d'une trame tonique (Tn). Une dispersion de la majorité des échantillons toniques (En) et de la totalité des échantillons bruités (Ex) induit une seconde transition à 3 :10.

De 3 :12 à 5 :04, à l'instar de *Il n'y a que blanc*, un dialogue constant entre un matériau tonique tramé (Tn) et des accumulations bruitées (Ax) est présent. Celui-ci sera dissipé à travers une figure de rétention à 5 :05.

Cette rétention a pour but de faire émerger en figure des sons bruités (formés (X) ou accumulatifs (Ax)). L'apparition de trames toniques (Tn) dans les basses fréquences, ainsi que d'échantillons toniques (En) distorsionnés, permet de créer une certaine tension musicale. Par la suite, à 6 :21, un impact bruité (X') induit une fonction de suspension au discours.

À 6 :38, un nouveau mouvement, principalement bruité, émerge. Celui-ci est induit par une intensification d'un échantillon bruité (Ex) et l'apparition d'une trame tonique (Tn). Une intensification des éléments, à 7 :40, suivi d'une atténuation de ceux-ci, fait place à une extension. Suite à cette figure d'orientation, une suspension, à travers des accumulations toniques (An) et bruitées (Ax), émerge à 8 :22.

Le retour à une accalmie dynamique souligne une certaine tension musicale. Celle-ci est notamment induite par un antagonisme simultané créé par la grande différence fréquentielle des deux trames toniques (Tn).

Une dernière intensification d'un échantillon bruité (Ex) permet l'émergence d'un second groupe d'échantillons complexes (Ex) qui, par une fonction d'atténuation, conclut la pièce.

3.3 Analyse de *Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?*, 11 :00 (2015)

La pièce débute avec une trame tonique (Tn) qui durera jusqu'à 0 :40. À cette trame s'ajoute toutefois une panoplie d'éléments, dont plusieurs occupant une fonction d'indice (prises de son du fleuve), notamment à 0 :06, 0 :31, 0 :42 (échantillons complexes (Ex)). Plusieurs accumulations bruitées ((Ax), à 0 :20, 0 :48, 0 :50) s'ajoutent aux couches toniques, en plus de sons complexes formés (X), ayant le profil dynamique de la mer (0 :25 et 0 :40). L'atténuation subséquente des éléments toniques permet une transition subtile.

La deuxième section, amorcée par les mots *glace* et *écoumènes*, propose, à partir de 1 :08 et jusqu'à 1 :58, plusieurs sons bruités (accumulations (Ax), échantillons (Ex), sons formés (X)). Ceux-ci sont investis d'une fonction de figure, ou de premier plan. Ces éléments, communs aux autres pièces composées, par une référence sonore au monde nordique, soutiennent métaphoriquement le texte récité. Une transition est effectuée par une dispersion des éléments bruités.

Le début de la troisième section propose un retour d'éléments toniques (échantillons (En) de 2 :00 à 2 :08, et accumulations (An) de 2 :18 à 2 :29). Ceux-ci ne sont toutefois pas seuls, et plusieurs éléments bruités viennent ponctuer le discours (2 :14 retour d'accumulations complexes (possédants une figure d'indice) et autres accumulations bruitées (An) en accompagnement de l'indice). À l'instar de la dernière section, une transition est effectuée par une dispersion des éléments bruités, laissant ainsi place à ceux plutôt toniques.

La quatrième section débute, comme la précédente, par un retour de sons toniques (Tn) à partir de 2 :40 (jusqu'à 3 :40). Toutefois, à 3 :00, une accumulation bruitée (Ex) chamboule l'harmonie du discours musical et investie brièvement le premier plan. Ces trames (Tn) se changent en sons toniques formés itératifs (N'') à partir de 3 :40. Suite à ce changement, une accumulation bruitée (Ax), à 3 :43, propose, encore une fois, une figure d'indice (le fleuve). Suite à l'émergence de cette prise naturaliste, des sons bruités formés (X) et des accumulations bruitées (Ax) investissent le premier plan (3 :55 à 4 :11), permettant ainsi une rétention du discours à travers des figures d'accumulation et de dispersion.

La cinquième section, propose, de 4 :12 jusqu'à 4 :42, des échantillons bruités (Ex) accompagnés de sons toniques dans les hautes (accumulations (An) et échantillons (En)) mélangé à des accumulations bruitées distorsionnées (Ax). L'émergence, à 4 :34, de trames

toniques (Tn), amène le discours musical vers une transition créée par une atténuation des éléments bruités.

La sixième section propose une multitude d'indices (à partir de 5 :12, accumulations complexes (Ax)). Ces indices (sons de coque de bateau, sons de voiles, sons d'oiseaux, sons de vagues) sont mis en relations avec des trames toniques (Tn), créant ainsi une figure d'antagonisme simultané. Des échantillons toniques ((En) progression mélodique) prennent toute la place, de 6 :06 à 6 :41, proposant ainsi le prolongement du discours musical.

Le court silence suivant le prolongement (suite au mot *estuaire*), propose une interruption. Le discours musical est repris à l'aide d'accumulations complexes bruitées (Ax) de 6 :43 à 7 :08 (ayant comme fonction l'indice). Des matériaux itératifs toniques, en premier plan, s'ajoutent au discours à partir de 7 :08. Un matériau bruité itératif (X et X'') interrompt les éléments toniques à 7 :34, et propose une transition. Ces bruits occuperont d'ailleurs tout l'espace fréquentiel jusqu'à 7 :56.

À 7 :57, un premier son formé tonique (N) apparaît en dessous des accumulations bruitées occupant le premier plan. Plusieurs de ces sons toniques émergeront du discours musical jusqu'à 8 :27. Un son complexe itératif de tenue formé (X'') propose une figure de rétention à 8 :28. Suite à cette rétention, le discours musical devient plus articulé. Plusieurs impulsions bruitées (X'), faisant office de figures, ajoutent une fébrilité à la présente section. Un son complexe de tenue formée (X), à 9 :02, propose une extension de cette partie plutôt instable du discours musical, jusqu'à 9 :10.

L'apparition d'échantillons toniques (En) souligne un certain contraste (antagonisme successif) par rapport au mouvement précédent. À partir de 9 :28, ces éléments toniques sont mixés avec un matériau bruité (notamment un son complexe de tenue formée (X), à 9 :28, agissant en tant que figure).

À 9 :51, une impulsion bruitée (X') rompt le discours en induisant une dispersion des éléments sonores. Cette technique est réutilisée de la même façon à 10 :08 afin de rétrécir le matériau une seconde fois. Suite à cette deuxième impulsion bruitée (X) investissant des figures d'appel et de rappel, un mélange de trames tonique (Tn) et de matériaux bruités (échantillons (Ex) et accumulations (Ax)) occupant une hiérarchie semblable dans la

stratification, prend place jusqu'à 10 :30. Finalement, des échantillons toniques (Ex) concluent la pièce en étant investis d'une fonction d'atténuation.

Annexe 4 : Notes de programmes des pièces composées

4. 1 Il n'y a que blanc, 8 :25 (2013)

D'abord, ce furent les arbres, et puis les ponts qui s'évanouirent, et puis ce fut la route elle-même qui disparut sous la glace. Après, le ciel bascula sous la neige, et je me suis perdu.

- Pierre Gobeil, *Dessins et cartes du territoire*

Représentation abstraite — majoritairement issue de synthèse sonore — d'un trait important de la québécoité : la nordicité. Première pièce d'un cycle de trois dédié à cette thématique, le discours musical de celle-ci est centré sur la dynamique d'aplanissement des strates visuelles amenée par le blanc hivernal.

- Quatrième place prix JTTP 2013.
- Troisième place prix SOCAN 2014.

4.2 *La gerçure des alentours*, 9 :22 (2014)

Se basant sur l'évocation du sonore dans les œuvres littéraires qui abordent le Nord — concept développé et mis en lumière par le chercheur Daniel Chartier — cette deuxième pièce d'un cycle dédiée à la thématique nordique et au territoire québécois s'approprie les grandes lignes de cette pensée — le son comme présence d'autrui, le son terne, sourd — et tente, à travers les écrits de Marie Uguay, d'y instaurer une sensibilité humaine dans la poétique austère que souligne l'imaginaire du Nord.

Un grand merci à Markita Boies pour la narration ainsi qu'à Stéphane Kovacs pour l'utilisation des extraits du texte *Signes et rumeurs*, Poèmes, Éditions du Boréal, 2005.

- Troisième place prix JTTP 2014.

4.3 Comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?, 11 :00 (2015)

Une humble réalité d'un fleuve inconnu, à peine nommé, inédit, d'un peuple vaguement méprisé par lui-même ou, du moins, par celui qui préfère l'écriture des autres aux rivages des siens.

- Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*

Plusieurs artistes québécois ont fait du fleuve Saint-Laurent – majestueux cours d'eau à qui nous devons la majeure partie de notre histoire tant sociale que géographique – un enjeu majeur dans leurs esthétiques. Cette pièce s'attarde au plus grand amoureux de la *Rivière qui marche* que le Québec a connu : le poète et cinéaste Pierre Perrault. Utilisant des bribes de ses derniers écrits avant sa mort – cris du cœur face à l'industrialisation et au désintéressement citoyen et politique envers le fleuve – cette pièce se veut un hommage non seulement à Perrault, mais plus particulièrement à ce dénominateur commun de tous les Québécois : le Saint-Laurent.

Un grand merci à Raymond Cloutier pour la narration ainsi qu'à Delphine Lefèvre pour l'utilisation des extraits du texte *Le visage humain d'un fleuve sans estuaire*, Écrits des forges, Trois-Rivières, 1999.

de nos attachements – obstination –
l'hiver nous retire
vers la mémoire

toute la nuit
nous avons guetté
le paysage en silence
il n'est de marche
généreuse que ce retour
à toutes choses nommées

les racines engendrent tout se déverse
l'eau et la plaine dans le blanc
 où la nuit se fend
 et devient une chute

ce détachement de toutes saisons
ce très long regret de l'année
cette distance qui ne sera pas parcourue
tout l'éparpillement continu du temps
dans l'angoisse

l'hiver se tient immobile sur la ligne droite du silence
sa détresse mystérieuse aspire ma détresse

5.2 Extraits de *Le visage humain d'un fleuve sans estuaire* de Pierre Perrault

Pierre Perrault, *Le visage humain d'un fleuve sans estuaire*, Trois-Rivières, Écrits des forges, 1999.

Je le nommerai d'emblée et d'expérience
l'indescriptible !!!

ce fleuve de tous les jours qui nous échappe
par tous les moyens de la démesure où il se situe
et de la banalité où nous le tenons
par ignorance...

comment, en somme, nommer un fleuve
aussi vaste que la perte de vue...
aussi intempestif que l'inespéré...
aussi innocent que l'empremier...
aussi inconnu que la découverte...

un fleuve de poésie à peine dissuadé de lui-même
un fleuve de glace à fondre en larmes d'écoumène...
qui nous achemine jusqu'au polaire de l'oumigmag...

un fleuve qui cherche ses mots dans la parlure
comment dire un fleuve qu'on ne navigue plus ?

un fleuve, pour ainsi dire, camouflé,
dissimulé, nié, désavoué, pollué à outrance
par ses villes au pied de grue...
par ses villages, à bout de quai désœuvré,
plus souvent qu'autrement
qui lui tournent le dos
comme s'ils n'attendaient plus rien de la mer

il nous faudra sans doute bientôt
inventer de toutes pièces d'autres mots
les mots qui manquent à l'envergure des paysages
à la démente des saisons
à l'innombrable des migrations
au silence des inconnus
et à la toujours présente sauvagerie
qui faut débiter les paysages
à la naissance du monde

le large qui les occupe, un fleuve qui les habite
les gélivures qui les menacent jusqu'à l'âme
et le pied des marées là où le varech flamboyant
iode les mémoires fugaces
pour honnager les dernières voitures d'eau

aussi bien pour exprimer, autant que faire se peut
l'envergure du possible et les largesses du probable
nous partirons jusqu'à bout de forces
à la recherche de l'imprécis, du transitoire
des voilures, de la bourrasque
de la dépouille, de l'embarquée

de tout cela et bien autre chose encore
que les géographes indécis nomment l'estuaire
sans parvenir à le bien situer

mais comment préciser l'imprécis ?
localiser le transitoire ? nier le passage ?
définir le mouvant ?
nommer l'extravagance et l'exorbitant ?

l'immense inconnu de ce fleuve
abandonné à lui-même
pour prendre place dans nos destins approximatifs
se réclame encore et toujours
de nos mémoires imprécises
mises à la dure épreuve des petites vies

Annexe 6 : Lettres d'autorisations pour l'utilisation des textes

6.1 Lettre de Stéphan Kovacs, ayant droit de Marie Uguay.

Stéphan Kovacs

Montréal, le 9 avril 2014

Monsieur Guillaume Côté



Objet : **Mise en musique de vers de Marie Uguay**

Cher Monsieur Côté,

En tant que titulaire des droits d'auteur de Marie Uguay, je vous accorde, par la présente, l'autorisation de mettre en musique quelques vers de Marie Uguay tirés du recueil *Signe et rumeur* (Éditions du Boréal, 2005) et d'inscrire cette œuvre à la SOCAN.

Il est entendu que pour l'œuvre musicale qui résultera de cette collaboration (titre provisoire : *La gerçure des alentours – Durée : 9 :22 minutes*), les droits d'auteur seront répartis selon l'usage; soit 50% pour l'auteur des paroles, Marie Uguay (dont je suis l'ayant droit) et 50% pour le compositeur de la musique. Enfin, il est également convenu que la mention **Marie Uguay, Poèmes, Éditions du Boréal** sera inscrite comme référence au texte sur tout document écrit qui accompagnera ladite œuvre musicale lors de présentations en public.

Espérant le tout à votre satisfaction, veuillez recevoir, cher Monsieur Côté, l'expression de mes sentiments les meilleurs.



Stéphan Kovacs
(Succession Marie Uguay)



6.2 Lettre de Roxanne Lefèvre, directrice administrative des Écrits des forges.



À Trois-Rivières, le 15 avril 2015

À M. Guillaume Côté

Cher Monsieur Côté,

Je soussignée Delphine Lefèvre, directrice administrative aux Écrits des Forges, autorise la reproduction du texte *Le visage humain d'un fleuve sans estuaire* de Pierre Perreault à Guillaume Côté pour son projet de mise en musique.

Il est entendu que 50 % des droits d'auteur seront remis aux éditions Les Écrits des Forges et 50 % des droits d'auteur seront remis au compositeur.

Il est également entendu que la mention éditoriale doit être citée ainsi que suit :
Pierre Perreault, *Le visage humain d'un fleuve sans estuaire*, Écrits des Forges, Trois-Rivières, 1999.

Je vous prie de recevoir mes salutations les plus enthousiastes pour votre projet.

Delphine Lefèvre
Directrice administrative
Les Écrits des Forges

Annexe 7 : Brève description de Kyma

Utilisant aussi bien un mode d'édition graphique qu'une programmation poussée sous les langages *SmallTalk* et *CapyTalk*, Kyma est un environnement unique dans la sphère de l'audio numérique. Développée par Carla Scaletti à partir de 1986 sous le nom de compagnie *Symbolic Sound*, la plateforme Kyma utilise un processeur externe pour le calcul et la génération audio. Ce dernier point propose un avantage et un désavantage majeur pour les utilisateurs de *Kyma* : possédant un processeur entièrement dédié au calcul audio (comme *Pro Tools HD* pour l'édition et le mixage sonore), la qualité des traitements s'en trouve grandement améliorée. Toutefois, le processeur étant relativement coûteux, la communauté des utilisateurs est confinée, en majeure partie, dans les institutions d'enseignements, réduisant ainsi le nombre d'intéressés et la documentation relative à cette plateforme.

Il existe trois niveaux de programmation dans l'environnement Kyma. Celui-ci étant entièrement programmé sous *SmallTalk*, la génération de calculs et d'instructions (notamment de valeurs aléatoires, de décomptes, de variables, etc.), ainsi que la création de nouveaux objets sonores sont codés sous ce langage. *CapyTalk* – complément du *SmallTalk* – est propre à l'environnement étudié. Ce langage est utilisé afin de communiquer certains mots clés aux différents objets, permettant ainsi le calcul d'instructions en temps réel une fois le programme lancé²⁵⁴. Le dernier niveau de programmation regroupe le code sous forme graphique et se nomme *sounds* (objets sonores). Objets graphiques reliés par des fils (tout comme dans l'environnement *PureData*), les *sounds* permettent une visualisation plus simple du traitement audio²⁵⁵ et forment le premier niveau sur lequel le compositeur peut agir.

²⁵⁴ Ces variables se retrouvent souvent en rouge et accompagnés d'un ! en guise de préfixe.

²⁵⁵ À noter qu'il est possible d'ouvrir les *sounds* directement en langage *SmallTalk* pour ceux désirant avoir uniquement des lignes de codes.

Annexe 8 : Contenu du disque

- Extraits_Audio
 - Extraits_Kyma
 - Distorsion
 - Distorsion_1.wav
 - Distorsion_2.wav
 - Distorsion_3.wav
 - Granulation
 - Granulation_Statique1.wav
 - Granulation_Statique2.wav
 - SuiviEnveloppe_Dynamique_1.wav
 - SuiviEnveloppe_Dynamique_2.wav
 - SuiviEnveloppe_Dynamique_3.wav
 - Morphage
 - Morph_BruitFleuve.wav
 - Morph_SynthFleuve.wav
 - Synth
 - Synth_LectureTable1.wav
 - Synth_LectureTable2.wav
 - Synth_Resynth1.wav
 - Synth_Resynth2.wav
 - Extraits_Pieces
 - Blanc_Naturel.wav
 - BruitVoixF_Etroit
 - BruitVoixF_Large
 - BruitVoixH_Etroit
 - BruitVoixH_Large
 - Gercure_Naturel.wav
- Kyma
 - Captures
 - Distorsion_Controles.png
 - Distorsion_Sounds.png
 - Granulation_Controles.png
 - Granulation_Sounds.png
 - Morphage_Controles.png
 - Morphage_Sounds.png
 - Synth_Controles.png
 - Synth_Sounds.png

- Programmes
 - Distorsion.kym
 - Granulation.kym
 - Morphage.kym
 - Synth.kym

- Pieces_48khz_24bit
 - Il_ny_a_que_blanc.wav
 - La_gercure_des_alentours.wav
 - Comment_dire_fleuve.wav