

La joie de la matière (les parallèles se touchent...) : *Circuits parallèles*, de Nicolas Gilbert
***A Matter of Joy (Where Parallels Meet...): Circuits parallèles*, by Nicolas Gilbert**

Michel Gonneville

Volume 27, Number 2, 2017

Souvenirs du futur : pour les 50 ans de la SMCQ

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1040878ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1040878ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gonneville, M. (2017). La joie de la matière (les parallèles se touchent...) : *Circuits parallèles*, de Nicolas Gilbert. *Circuit*, 27(2), 87–109.

<https://doi.org/10.7202/1040878ar>

Article abstract

While listening to Circuits parallèles by the Montreal-based composer Nicolas Gilbert, a superficial evaluation might linger on the rather conventional instrumental writing, far from any use of extended techniques. But the piece throws the listener into a very rich formal adventure, eliciting perception of clearly defined and reiterated elements, constantly recontextualized and renewed. Among compositional choices as eclectic as the language they generate, the twelve-tone row makes a profound imprint, and some related numerical and distributional techniques maintain this metathematism in a fertile tension between strictness on the one hand, and remarkable expressiveness, playfulness and dramatic strength, on the other.

La joie de la matière (les parallèles se touchent...) : *Circuits parallèles*, de Nicolas Gilbert

Michel Gonneville

Déjà, pendant les années où il était étudiant dans ma classe de composition au Conservatoire de musique de Montréal, Nicolas Gilbert m'apparaissait singulier dans son approche de la musique et du travail de création. J'appréciais chez lui une sorte de légèreté, de plaisir ludique, de distanciation souriante, en ce qui a trait à son attitude générale relativement à la musique (il aimait bien Cage...), en même temps qu'un souci constant pour la clarté formelle, pour une communication la plus directe possible avec l'auditeur. Nicolas n'était pas un expressionniste exacerbé : à la fois idéaliste et pragmatique, il recherchait plutôt un équilibre entre une réelle expression et un formalisme sans rigidité dogmatique. Je percevais chez ce jeune homme une joie à la fois naïve, intelligente et profonde dans sa relation à la matière musicale, joie que je continue à sentir dans chacune des œuvres de l'abondante production dont nous a gratifiés son encore jeune et très active carrière professionnelle.

Circuits parallèles (2007) pour 15 instrumentistes, soit une petite *sinfonietta* (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, quintette à cordes) à laquelle s'ajoutent deux pianos et deux percussions¹, est une commande de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ)². Elle s'inscrit dans une saison très active du compositeur aux côtés de deux pièces destinées à deux autres grands ensembles de chambre montréalais dévoués à la musique de création, soit *Surenchères* (2007) pour le Nouvel Ensemble Moderne (NEM), et *L'entreprise de séduction* (2006) pour l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+).

Le souci de clarté formelle que nous venons de souligner comme une caractéristique de l'approche de Nicolas Gilbert, s'incarne ici de façon exemplaire. Elle se répercutera assurément chez l'auditeur dans le plaisir qu'il aura

1. Parmi les particularités de cette instrumentation, il faut retenir la disposition spatiale des pianos et percussions, un représentant de chaque famille étant placé de chaque côté de la scène, disposition qui favorisera d'intéressants jeux de stéréophonie.

2. D'où la pertinence de cette analyse dans le cadre d'un numéro de *Circuit, musiques contemporaines* consacré aux 50 ans de la SMCQ.

3. Plaisir que l'on retrouvera à la lecture des quatre romans de Nicolas Gilbert, soit : *Le récital* (2008), *Le joueur de triangle* (2009), *La fille de l'imprimeur est triste* (2011) et *Nous* (2011), qui témoignent tous de l'attention portée par l'auteur à la construction formelle.

4. Ces esquisses ont été consultées alors que le travail d'analyse était déjà bien entamé. Elles en ont fortement altéré la perspective, notamment pour tout ce qui concerne la Structure II de la Partie II.

5. Cette subdivision est d'ailleurs tout à fait justifiée par la rupture formelle très nette qui survient à la mes. 37.

6. Le terme « phase » réfère à des unités formelles dont le début est moins tranché que dans le cas d'une section. Elles sont souvent perçues *a posteriori*, après un temps « d'adaptation », une fois que les éléments définitoires de chaque nouvelle phase sont bien installés. On pourra faire l'analogie avec les phases de la lune, chaque phase étant atteinte graduellement et non subitement, ou par à-coups.

à déchiffrer cette forme³, à en suivre les méandres. Cet article se propose donc d'abord – assez longuement et dans le détail – d'accompagner l'auditeur dans cette aventure formelle (première partie), en ouvrant souvent la porte sur la « cuisine » du compositeur (ce lieu secret où quelques-unes de ses techniques ont été déployées), ceci pour que les quelques considérations générales (seconde partie) auxquelles j'aboutis en fin de parcours apparaissent justifiées, ou disons plutôt : aussi « naturelles » et claires que l'œuvre qui les a inspirées.

Parcours analytique poïético-esthétique

Pour appréhender pleinement les éléments de cette analyse, le lecteur est invité à se rendre sur le site internet de *Circuit*, dans les Exclusivités web, où il pourra consulter la partition avec de nombreuses annotations analytiques et écouter l'œuvre grâce à un lien renvoyant vers l'enregistrement de la création par l'Ensemble de la smcq dirigé par Walter Boudreau (24 avril 2008, Salle Pierre-Mercure, Montréal).

Des photocopies de quelques pages de son cahier d'esquisses ont été gracieusement fournies par le compositeur⁴. Les premières de ces pages montrent l'idée formelle initiale conçue selon trois grandes parties, avec leurs durées qui subdivisent les 15 minutes attendues dans le cadre de la commande : A = 9 min ; B (que Gilbert qualifie de « centre mou ») = 2 min (révisée plus tard à 2 min 30 s) ; C = 4 min. Gilbert y subdivise déjà le A en deux⁵, ce qui correspondra alors à nos Parties I et II (2 + 7 min), alors que B et C correspondront à nos Parties III et IV respectivement. (Pour des raisons d'interprétation, les durées de l'enregistrement de la création s'écartent légèrement de celles des esquisses.)

FIGURE 1 Plan général des quatre parties de *Circuits parallèles*.

Parties	I	II	III	IV	Coda
Début à mes.	1	37	230	278	357
Minutage	00:00	01:41	09:38	12:23	15:23

a) Partie I (mes. 1 à 36 ; minutage : 00:00 à 01:41)

L'œuvre débute par des accords *secco* (phase 1⁶, mes. 1, 00:00) aux deux pianos, aux rythmes disjoints (sans périodicité) (a.1). Une oreille fine percevra que les notes supérieures de ces accords sont toutes les mêmes (un *do* dièse). C'est sur cette même hauteur que s'ajoutent (phase 2, mes. 7, 00:19) les groupes de notes répétées (b.1) jouées par les claviers de percussion (marimba et vibraphone). D'abord brefs, ces groupes s'allongent (b.2), alors que les pianos commencent à disperser leurs accords, leurs notes supérieures s'aventurant hors du *do* dièse (mes. 9, 00:28) (a.2).

La Figure 2 indique la suite des notes supérieures et inférieures des accords joués au piano. Les notes supérieures forment deux séries dodécaphoniques, l'une pour le piano I (à compter de la mes. 9), l'autre pour le piano II (à compter de la mes. 11), la série rétrograde de chacune étant utilisée pour les basses des accords. Ces deux séries ont vraisemblablement été déduites par permutation des notes d'une autre série que nous examinerons plus loin et que nous appellerons Série N, puisqu'elle apparaît dans sa forme originale à la lettre N de la partition (voir Figure 9).

FIGURE 2 Séries dodécaphoniques 1 et 2 (le chiffrage en italique se réfère à celui de la Série N, explicitée plus loin).

The figure displays two musical series and their retrograde forms.
SÉRIE 1 (top left): A melodic line in treble clef with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. Below it, a bass line in bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.
SÉRIE 2 (top right): A melodic line in treble clef with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. Below it, a bass line in bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.
SÉRIE 1 RÉTROGRADE (bottom left): A bass line in bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.
SÉRIE 2 RÉTROGRADE (bottom right): A bass line in bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.
 Chiffrage (numbering) is provided below each line:
 - Série 1: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 (top); 12 9 11 8 10 7 6 3 5 2 4 1 (bottom).
 - Série 2: 1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12' (top); 12 10 8 6 4 2 11 9 7 5 3 1 (bottom).

Les accords ont été composés « intuitivement⁷ », souvent en conservant une note commune d'un accord à l'autre. Ils subissent parfois de légères altérations lors de leur réemploi dans le cours de l'œuvre. La Figure 3 les présente dans la forme qu'ils adoptent lors de leur réexposition complète, aux mes. 220 à 228.

7. Nicolas Gilbert, communication personnelle avec l'auteur (21 février 2017)

FIGURE 3 Accords bâtis sur les Séries 1 et 2.

The figure shows two sets of chords.
ACCORDS SÉRIE 1 (piano 2, mes. 220 à 228): A sequence of 12 chords in piano 2, shown in treble and bass clefs.
ACCORDS SÉRIE 2 (piano 1, mes. 220 à 228): A sequence of 12 chords in piano 1, shown in treble and bass clefs.
 Chiffrage (numbering) is provided below each set:
 - Série 1: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 - Série 2: 1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12'

De rapides traits ascendants aux vents et aux violons (*c*, parfois des glissandi) s'ajoutent bientôt (phase 3, mes. 16, 00:47) et influencent le jeu des pianos dont les attaques d'accords se prolongent maintenant en courts traits ascendants (*a.2 + c*). Les traits ascendants (à tous les instruments) sont à leur tour contaminés (phase 4, à partir de la mes. 20, 01:00) et se terminent maintenant par des notes répétées (*c + b.2*). L'attaque initiale des accords de pianos

8. Ce croisement de caractéristiques est symbolisé ici par le signe de multiplication \times .

sera même rapidement supprimée pour ne conserver, pour ces instruments aussi, que le trait et les notes répétées. Une dernière transformation affectera les pianos alors que les notes répétées s'épaissiront en accords⁸ ($c + (b.2 \times a.3)$) (phase 5, mes. 27, 01:16). La texture de traits + notes répétées ainsi créée se densifie jusqu'à un point de rupture (mes. 37, 01:41), qui va conférer à tout ce qui précède la fonction de première grande unité formelle (Partie I).

FIGURE 4 Résumé de la Partie I avec les occurrences des éléments a , b et c .

Mesures	1			5				10				15				20				25				30				35												
Phase	1					2					3					4					5																			
Tempo	66										72										80										88									
piano I	a.1 (série 1)					a.2 (série 1)					a.2 x c					a.2 x c					c + b.2					c + (b.2 x a.3)														
piano II	a.1 (série 2)										a.2 (série 2)										a.2 x c										+ b.2									
claviers						b.1					b.2																													
vents et cordes											c										c + b.2																			

À partir de là, commence un élément, nouveau quant à son timbre : une périodicité rapide d'accords répétés, en doubles-croches, confiée aux seules cinq cordes et ponctuée ici et là d'accents non synchrones aux différents instruments du quintette (d). Malgré la réduction de la masse instrumentale à cette seule famille, cette « rupture », qui justifie le marquage d'une nouvelle partie, comporte quand même des aspects de continuité par rapport à ce qui précède : lors de la texture précédente, les notes répétées, qui s'exprimaient d'abord à différentes vitesses (triples-croches, sextolets de doubles, triolets de croches), se sont de plus en plus rassemblées autour de la double-croche au fur et à mesure que le tempo accélérât légèrement, préparant ainsi les doubles-croches des cordes. De plus, la superposition plutôt contrapuntique des notes répétées de la première texture se constituait de plus en plus en « harmonies », et la dernière de celles-ci (mes. 34-36) est en fait la première exprimée par la nouvelle texture de cordes. L'analyse attentive de ces traits et harmonies à partir de la mesure 23 permet par ailleurs d'y reconnaître une présentation rétrograde des six premiers accords de la trame de cordes qui va suivre (accords 6, 5, 4, 3, 2 et 1 de la Figure 8, *infra*).

À ce stade-ci de l'analyse, je voudrais attirer l'attention sur un aspect de la méthode de composition de Nicolas Gilbert concernant l'organisation temporelle du matériau. Sur plusieurs des pages du cahier d'esquisses apparaissent des séries de chiffres correspondant aux durées à toutes sortes de niveaux : parties, phases ou sections, articulation interne des sections, etc. Par exemple, pour la Partie 1 que nous venons de décrire, les différentes phases décrites plus haut sont associées à une durée globale : phases 1 et 2

réunies = 40 s ; phases 3 et 4 = 30 s chacune ; phase 5 = 20 s. Des durées en nombre de noires sont ensuite déduites de ces durées en secondes, en tenant compte des tempi et des accélérés de la Partie I. Une indication générale – « évolution de la densité » – est suivie d'un schéma où une durée moyenne est associée aux phases décrites plus haut, soit 12, 6, 3, et 2 doubles-croches. Pour les deux premières phases (40 s = 44 noires à 66, ou 176 doubles-croches), la durée moyenne est de 12 doubles-croches à partir de laquelle est élaborée une suite de durées « réelles » qui sont situées par paires de part et d'autre de cette moyenne et en incluant celle-ci (12, 11-13, 10-14, etc. jusqu'à 3-21 doubles-croches, 14, 18 et 20 étant supprimées de façon à respecter la durée totale fixée de 176 doubles-croches). Mises dans un certain ordre, ces durées réelles définiront le rythme interne des phases. Ainsi, pour régir le rythme des accords *secco* des deux premières phases, on aura : piano I = 5-16-10-13-12-17-4-15-11-21-3-6-7-19-9-8 ; piano II = 16-13-17-15-6-19-8-5-10-12-4-3-7-9. Des séries similaires ont été élaborées pour les percussions de ces premières phases, puis, probablement, en suivant les nouvelles durées moyennes (6, 3, 2 doubles-croches), pour régir les entrées de l'ensemble des instruments des phases suivantes.

b) Partie II (mes. 37 à 229 ; minutage : 01:41 à 09:38)

La première partie s'est donc bâtie à partir d'un principe d'accumulation et de superposition des éléments puis de leur transformation par influence mutuelle à l'intérieur d'une texture, et ce jusqu'à la rupture mentionnée. Il faudra maintenant attendre jusqu'à un duo de pianos assez tardif (09:01, mes. 220) pour ressentir une rupture formelle aussi claire que celle-ci, et même encore plus radicale. D'ici là, nous vivrons dans le cours de la deuxième partie les méandres d'une forme où plusieurs éléments clairement définis se juxtaposeront, s'interrompent, et se superposeront.

i) Structuration temporelle

Les esquisses du compositeur montrent que la Partie II s'articule selon un contrepoint de deux structures⁹ de type sériel, chacune établissant la succession et la durée de six éléments musicaux caractéristiques (Figures 5 et 6). C'est ce contrepoint, cette superposition de deux processus qui pourrait au premier chef justifier le titre de l'œuvre : *Circuits parallèles*.

La figure qui suit donne l'ordre théorique des 12 éléments qui se succèdent dans chacune de ces structures.

9. Gilbert parle de ces structures (en forme de parallélogrammes) comme de « losanges ».

FIGURE 5 Ordre des éléments des Structures I et II.

Structure I						Structure II					
<i>d</i>						<i>j</i>					
<i>d</i>	<i>e</i>					<i>j</i>	<i>k</i>				
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>				<i>j</i>	<i>k</i>	<i>l</i>			
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>			<i>j</i>	<i>k</i>	<i>l</i>	<i>m</i>		
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>		<i>j</i>	<i>k</i>	<i>l</i>	<i>m</i>	<i>n</i>	
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>i</i>	<i>j</i>	<i>k</i>	<i>l</i>	<i>m</i>	<i>n</i>	<i>o</i>
	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>i</i>		<i>k</i>	<i>l</i>	<i>m</i>	<i>n</i>	<i>o</i>
		<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>i</i>			<i>l</i>	<i>m</i>	<i>n</i>	<i>o</i>
			<i>g</i>	<i>h</i>	<i>i</i>				<i>m</i>	<i>n</i>	<i>o</i>
				<i>h</i>	<i>i</i>					<i>n</i>	<i>o</i>
					<i>i</i>						<i>o</i>

Cet ordre est légèrement modifié en début de lecture pour éviter la confusion qui pourrait résulter de la succession initiale du même élément. Ainsi, pour les trois premières lignes de chaque structure, l'ordre attendu *d de def* (ou *j jk jkl*) est remplacé par *d ed edf* (ou *hgi j kj kjl*), le reste des lignes étant lu normalement.

Dans un premier temps, Gilbert établit la durée que chacune des apparitions de ces éléments occupera. Ayant fixé à l'avance la durée totale de cette partie à 7 min (ou 420 s), chacune des 11 lignes de la structure I tournera autour de 38 secondes (logique découlant de l'opération arithmétique suivante: $420 \div 11 = 38,18$). Le compositeur subdivise alors chacune des lignes de telle façon que la colonne de chaque élément présente différentes progressions de durées: décroissance constante (éléments *d*), croissance constante (élément *i*), combinaison croissance / décroissance (éléments *b* à *e*). Le même procédé est utilisé pour les éléments (*j* à *o*) de la Structure II. Celle-ci ne

FIGURE 6 Durées en secondes des éléments des Structures I et II.

	Structure I							Structure II					
	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>i</i>		<i>j</i>	<i>k</i>	<i>l</i>	<i>m</i>	<i>n</i>	<i>o</i>
40	40						20	20					
38	36	2					21	19	2				
36	29	5	2				22	14	6	2			
40	16	12	9	3			23	8	9	5	1		
39	9	13	10	5	2		28	5	8	9	4	2	
45	2	11	16	10	5	1	32	2	6	12	7	4	1
41		3	9	14	12	3	29		2	8	10	6	3
40			2	11	17	10	24			2	6	10	6
38				6	16	18	23				1	9	13
33					6	27	20					3	17
30						30	18						18

débute qu'à la mes. 77, avec l'entrée des pianos jouant les éléments *j*. Sa durée ayant été fixée à 260 s¹⁰, la Structure II ne couvrira pas l'entièreté de la durée restante de la Structure I. Elle s'achèvera plutôt à la mes. 209 avec le dernier élément *o*. Suivant une logique similaire à la Structure I, le total de chaque ligne de la Structure II tournera autour d'une durée de 24 s ($260 \div 11 = 23,63$).

Une fois ces deux tableaux en secondes établis, les durées sont converties en nombre de noires selon un tempo fixé à 100, qui est conservé presque jusqu'à la fin de la partie (Figure 7).

FIGURE 7 Durées en nombre de noires des éléments des Structures I et II.

Structure I						Structure II					
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>i</i>	<i>j</i>	<i>k</i>	<i>l</i>	<i>m</i>	<i>n</i>	<i>o</i>
67						33					
60	3					32	3				
48	8	3				23	10	3			
27	20	15	5			13	15	8	2		
15	22	17	8	3		8	13	15	7	3	
3	18	27	17	8	2	3	10	20	12	7	2
	5	15	23	20	5		3	13	17	10	5
		3	18	28	17			3	10	17	10
			7	27	30				2	13	22
				10	45					5	28
					50						30

Il est à noter que chaque occurrence de l'élément *i* interrompt, ou masque en quelque sorte, les éléments de la Structure II qui sont alors en cours (par exemple : mes. 150, où l'élément *i* masque l'élément *l*). Les durées de ce tableau sont à peu près toutes strictement respectées à quelques exceptions près. Deux exceptions concernent *i* et *m* dont les durées (2 et 7, en gras dans la Figure 7) sont remplacées par 3 et 6 respectivement. Les autres concernent les deux dernières occurrences de *o*. Celle de 28 noires devrait être masquée partiellement par *i*; or, elle est carrément supprimée. Aussi, la dernière occurrence est de 34 noires au lieu de 30.

Cette façon d'entrecroiser par juxtaposition les destins de plusieurs éléments musicaux, avec croissances et décroissances de leur présence fixée par les « Structures en losanges », est récurrente dans plusieurs pièces de Gilbert, ainsi qu'il l'expliquait lors d'une conférence donnée le 13 septembre 2013 au Conservatoire de musique de Montréal. Elle est ici complexifiée par la superposition contrapuntique de deux de ces « losanges ».

Après avoir fixé le cadre temporel, voyons maintenant comment Gilbert définit les six éléments de chacune de ces deux structures.

10. Il est intéressant de noter que le rapport de 13 : 21 de ces deux durées totales (260 : 420) implique deux termes de la série de Fibonacci (0 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55...), connue pour sa propriété de générer, entre deux termes contigus de plus en plus éloignés de son début, des rapports de plus en plus proches du nombre d'or (0,618...): ainsi : $13 \div 21 = 0,619...$

FIGURE 8 Les neuf accords de la trame des cordes, avec la ou les notes tenues par les vents qui les accompagnent ; les notes blanches réfèrent aux notes de la Série N commentée plus loin.

ACCORDS des CORDES

ii) Éléments de la Structure I

(1) Élément *d*

Cet élément (la périodicité de cordes en doubles-croches mentionnée plus haut), d'intensité *ff*, agit comme principe de continuité pour le début de cette partie, jusqu'à son abandon définitif (vers 05:23, mes. 130) après six occurrences de plus en plus courtes (*d 1, d 2, d 3, d 4, d 5* et *d 6*). Ces six occurrences s'articulent autour de neuf accords différents (Figure 8), dont la Figure 9 donne la répartition. Pour préparer, souligner et accentuer les changements d'accords, aux cordes périodiques (*d.1*¹¹) se superposent (*crescendo* jusqu'au nouvel accord, *diminuendo* après celui-ci) des frappés répétés aux toms (*d.2*, sauf pour *d 5* et *d 6*) et des notes tenues aux vents (*d.3*). De plus, dans *d 1* et *d 2*, à l'arrivée de chaque nouvel accord (au sommet de l'enflé), les deux pianos doublent celui-ci (*d.4*). Certaines variations d'intensités ajoutent également quelque variété dans la trame des cordes (la brève reprise de l'accord 3 dans *d 2* se fait en *crescendo* depuis *pp*; la fin de *d 2* se fait en *diminuendo*; etc.)

11. Au contraire des occurrences d'un élément (par exemple : *d 1, d 2*), les variantes sont identifiées par un chiffre après un point (par exemple : *d.1, d.2*).

FIGURE 9 Organisation des six occurrences de l'élément *d*.

	<i>d 1</i>	<i>d 2</i>	<i>d 3</i>	<i>d 4</i>	<i>d 5</i>	<i>d 6</i>
Mesures	37-54	56-72	75-88	90-98	111-115	130
Début à	01:41	02:28	03:15	03:51	04:38	05:22
Durée en nombre de noires	67	60	48	27	15	3
Accords	1,2,3	3,4,5,6	6,7,8	3,4,5,6,7,8,9	7,8,9	9

(2) Élément *e*

La première « fenêtre » (ou interruption) dans la trame des cordes est brève (3 noires, mes. 55) et la première occurrence de l'élément *e* (*e 1*) s'y produit. Cet élément est caractérisé par la présentation plus ou moins sinieuse, avec des allers et retours, d'une série dodécaphonique quasi-symétrique¹² (autour du *mi*) qui, dans son état original complet, déploie ses notes en

12. Les intervalles en demi-ton sont, de l'aigu au grave :

2 5 2 1 3 2 ↔ 2 3 3 5 2.

un mouvement descendant depuis un *sol* aigu jusqu'à un *do* dièse central (Figure 10). Cet élément de la Structure I constituera le matériau dominant de la Partie III, à partir de la mesure 229, à la lettre N de la partition, d'où le choix de le baptiser « Série N ». Il réapparaît lui aussi cinq autres fois (voir Figure 11). Son début dans l'aigu le rend facilement repérable, comme aussi le fait que toutes ses apparitions, sauf *e* 6, surviennent lors d'interruptions de la trame des cordes. On n'entend tout d'abord que les deux premières notes de la série (*e* 1), puis les quatre premières (*e* 2), puis les dix premières (*e* 3), puis les douze notes (*e* 4 et *e* 5), puis les neuf dernières (*e* 6).

FIGURE 10 Série N.

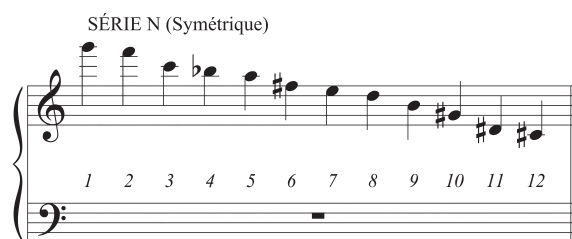


FIGURE 11 Organisation des six occurrences de l'élément *e*.

	<i>e</i> 1	<i>e</i> 2	<i>e</i> 3	<i>e</i> 4	<i>e</i> 5	<i>e</i> 6
Mesures	55	73-74	99-104	116-121	131-135	151-152
Début à	02:26	03:10	04:10	04:49	05:25	06:15
Durée en nombre de noires	3	6	20	22	18	5
Notes exprimées	1-2	1-4	1-10	1-12	1-12	4-12

On pourra constater les liens évidents entre cette Série N et le premier accord de la trame des cordes (cf. Figure 8), qui en est une verticalisation presque intégrale (avec transposition dans le grave des sons 10, 11 et 12, et doublure au médium des sons 2 et 3 [*fa* et *do*]). La Série N semble également régir la succession des notes supérieures (et, en partie, les notes inférieures) des neuf accords de cordes (notes blanches dans la Figure 8), si on permute les accords 3 et 4. De plus, elle est clairement une série référentielle à partir de laquelle les séries 1 et 2 de la Figure 1 ont été déduites. En effet, un examen attentif des chiffres en italique dans cette figure, qui renvoient aux numéros des notes de la Série N, révèle des jeux de permutation relativement simples à élucider. Enfin, toutes trois ont les mêmes notes initiales et finales (*do*# et *sol*), qui assument à plusieurs reprises le rôle de notes polaires (accords initiaux de l'œuvre, début de la Partie III).

(3) Élément f

Cet élément peut être caractérisé par trois composantes (Figure 12) :

- f^s : un accord de forte intensité joué *secco* par les vents et/ou les cordes, parfois doublé par un coup de tom ;
- f^r : une résonance de cet accord, attaquée *fp* avec *diminuendo* éventuel ;
- $f^é$: un « écho » aux deux précédentes composantes qui peut prendre deux formes : celle de la répétition plus ou moins périodique d'un seul accord ($f^é$), ou celle de l'alternance périodique de deux accords ($f^{é2}$), souvent *diminuendo*. Une forme hybride survient aussi, qui commence par une alternance d'accords et se termine par la répétition du dernier de ceux-ci ($f^{é2+é1}$).

Les harmonies utilisées par cet élément sont celles des accords des séries 1 et 2 (cf. Figure 3).

FIGURE 12 Organisation des six occurrences de l'élément f .

	f_1	f_2	f_3	f_4	f_5	f_6
Mesures	89	104-108	122-126	136-142	153-157	170
Début à	03:49	04:24	05:04	05:37	06:19	07:00
Durées en nombre de noires	3	15	17	27	15	3
Composantes	f^s	$f^s + f^{é1}$ $+ f^{é2+é1}$	$f^s + f^r$ $+ f^{é2+é1}$ $+ f^r + f^{é2+é1}$	$f^s + f^r$ $+ f^{é2}$ $+ f^{é2+é1}$ $+ f^s + f^r$ $+ f^{é2+é1}$	f^s $+ f^{é2}$ $+ f^{é2+é1}$ $+ f^{é2}$ $+ f^{é2+é1}$	$f^{é1}$
Harmonies	1	1 / 10' 2 / 2'	4 4 / 5' 5 / 6'	6 6 / 10' 7 / 11' 8 9 / 4'	9 9 / 7' 10 / 9' 11 / 12' 12 / 3'	2'

Une intéressante ambiguïté survient lors de l'accord isolé *fp* aux vents à la mes. 150 qui pourrait presque être interprétée comme un f_7 . C'est la suite de la pièce qui nous le fera identifier rétrospectivement comme la première occurrence de l'élément i . (Cette ambiguïté pourrait d'ailleurs nous inciter à percevoir i comme étant *issu* de f ..)

(4) Élément g

Cinq des six occurrences de cet élément exposent des fragments de l'une des deux séries initiales (celles qui ont servi de base aux accords de piano du début de la pièce), mais ces expositions sont monodiques, jouées à plusieurs instruments qui se doublent, et se distinguent ainsi de celles de la Série N, qui sont plus hétérophoniques et s'épaississent parfois en accords, etc. Les

notes initiales de ces expositions reprennent le plus souvent une note terminale de l'élément qui précède et réciproquement pour leurs notes terminales, mises en lien avec une note initiale de l'élément qui suit.

FIGURE 13 Organisation des six occurrences de l'élément *g*.

	<i>g</i> 1	<i>g</i> 2	<i>g</i> 3	<i>g</i> 4	<i>g</i> 5	<i>g</i> 6
Mesures	109	127	143	158	171	188
Début à	04:35	05:15	05:56	06:29	07:03	07:46
Durée en nombre de noires	5	8	17	23	18	7
Série	?	2	1	1	1	1
Sons exposés	<i>ré-mi</i>	10 à 12, 1 à 3	7 à 12, 1 à 8	3 à 12, 1 à 8	5 à 12, 1 à 11	4 à 8
Instruments	v.+co.	v.	v.+p.+co.	v.+co.	v.+co.	v.+co.

(5) Élément *h*

Cet élément correspond à des traits en sextolets de doubles-croches *unissono*, au début principalement descendants et inscrits dans une noire, puis devenant aussi parfois ascendants (à partir de *h* 3) et s'inscrivant parfois dans une noire pointée (à partir de *h* 2). Confié aux seuls pianos et bois aigus pour ses deux premières occurrences, il se répand ensuite aux claviers et violons, toujours selon un principe d'alternance intra-famille à chaque noire. Dans ce continuum de sextolets viennent s'introduire, à partir de *h* 3, de brefs trilles, et, à partir de *h* 4, des groupes de quatre (une seule fois de six) doubles-croches *staccato*.

FIGURE 14 Organisation des six occurrences de l'élément *h*.

	<i>h</i> 1	<i>h</i> 2	<i>h</i> 3	<i>h</i> 4	<i>h</i> 5	<i>h</i> 6
Mesures	129	148-149	164-168	176-182	190-196	207-209
Début à	05:20	06:07	06:44	07:16	07:50	08:28
Durée en nombre de noires	3	8	20	28	27	10

(6) Élément *i*

Cet élément se caractérise par une homorythmie lente. Ses cinq premières occurrences font entendre aux vents et cordes les accords de la série 2 (accords *i*' à *i*2') (cf. Figure 3). Cet élément a pour particularité de faire taire (de masquer complètement) tout élément de la Structure II qui s'y superpose, pendant le temps que dure *i*. La sixième occurrence change partiellement de nature et superpose les accords des deux séries sous la forme d'un contrepoint joué *f* aux deux pianos (accords de la série 2 au piano I, ceux de la série 1

au piano II). Les rythmes des deux lignes sont indépendants, avec un seul moment de synchronisation, à la fin d'un *crescendo* menant à *ff*. Le dernier accord a pour note supérieure le *sol* aigu initial de la Série N, dont l'exposition en durées très longues va suivre, et qui sera la matière principale de la Partie III (mes. 229 à 275, 09:35).

FIGURE 15 Organisation des six occurrences de l'élément *i*.

	<i>i</i> 1	<i>i</i> 2	<i>i</i> 3	<i>i</i> 4	<i>i</i> 5	<i>i</i> 6
Mesures	150	169	183-187	197-206	210-218	220-228
Début à	06:13	06:57	07:34	08:08	08:35	09:01
Durée en nombre de noires	2 (3)	5	17	30	45	50
Accords	1'	1'-2'	1' à 8'	1' à 12'	1' à 12'	1 à 12 1' à 12'

iii) Éléments de la Structure II

Contrairement aux éléments de la Structure I, qui sont définis par un ensemble de caractéristiques de langage, ceux de la Structure II (*j* à *o*) sont presque tous définis par la simple appartenance à une famille instrumentale spécifique. L'élément *n* (voir plus bas) ajoute une caractéristique « stylistique » à cet attribut définitoire (par ailleurs légèrement varié puisque l'une de ses six occurrences [*n* 3] est confiée aux deux pianos alors que toutes les autres sont jouées par les cordes...).

Outre cette caractéristique générale d'appartenance instrumentale, chaque élément comporte une petite série de quatre ou cinq composantes (ou sous-éléments) de type motivique dont la succession est régie par des structures de durées de type « losange » (tronqué¹³), comme pour celle des éléments principaux (*d* à *i* et *j* à *o*).

Éléments *j*: confié au duo de pianos. Ses cinq composantes sont: *j.a*: accords *staccato*; *j.b*: arpèges avec résonance (avec pédale); *j.c*: trilles, trémolos, notes répétées; *j.d*: gammes (petits traits conjoints) en parallélisme modal d'accords de quatre notes; *j.e*: traits éclatés, qualifiés de « sériels » par le compositeur dans ses esquisses.

Il faut souligner ici la gymnastique numérique à laquelle le compositeur se livre pour concilier les durées globales attribuées aux éléments de cette Structure II (exposées dans la Figure 7) et celles de leurs composantes (Figures 16 à 21), toutes étant inscrites dans la logique patiemment élaborée des « losanges ». Prenons pour exemple la première occurrence de l'élément *j*, qui doit totaliser 33 noires, et qui expose successivement – à partir de la

13. Toutes les première et dernière lignes des losanges de la Structure II comportent deux éléments, au contraire de ceux de la Structure I qui n'en comportent qu'un seul.

FIGURE 16¹⁴ Les durées des cinq composantes de l'élément *j* en nombre de noires ; les chiffres en gras soulignent le début de chacune des six occurrences de l'élément, à la mesure donnée dans la colonne de droite (par exemple, première occurrence : 12,3,7,5,2,4 ; deuxième : 8,4,1,2,7,7,3 ; etc.).

<i>j.a</i>	<i>j.b</i>	<i>j.c</i>	<i>j.d</i>	<i>j.e</i>	Début de l'occurrence
12	3				mes. 77 (03:20)
7	5	2			
4	8	4	1		mes. 87
2	7	7	3	2	mes. 101
	2	5	6	4	
		2	1+ 3	9	mes. 108
			1+ 1	7+ 3	mes. 120, mes. 133

mesure 77 – ses composantes *a*, *b*, *a*, *b*, *c* et *a*, associées respectivement à des durées de 12, 3, 7, 5, 2 et 4. La somme de ces durées est bien de 33 !

Élément *k* : confié au duo de claviers de percussion (vibraphone et marimba). Ses quatre composantes sont : *k.a* : accords *staccato* ; *k.b* : arpèges et roulements avec résonance (avec pédale) ; *k.c* : trilles, trémolos ; *k.d* : gammes (petits traits conjoints).

FIGURE 17 Les durées des quatre composantes de l'élément *j*. Entre parenthèses sont indiquées les durées des silences.

<i>k.a</i>	<i>k.b</i>	<i>k.c</i>	<i>k.d</i>	Début de l'occurrence
3+6	2			mes. 86 (03:45), mes. 98
2+ 4	4	1		mes. 113 (04:41)
2	4+ 3	3	1	mes. 122
	2	4+ 2	3	mes. 134
		2(+1)	(2+) 3	mes. 148

Élément *l* : confié à un duo de violons. Ses cinq composantes sont : *l.a* : traits de gamme en sextolets de doubles-croches en alternance ; *l.b* : doubles-croches *staccato* avec cordes à vide ; *l.c* : trilles, trémolos ; *l.d* : mélodies disjointes (de type « sériel ») ; *l.e* : *glissandi* avec arrivée sur une note accentuée.

FIGURE 18 Les durées des cinq composantes de l'élément *l*.

<i>l.a</i>	<i>l.b</i>	<i>l.c</i>	<i>l.d</i>	<i>l.e</i>	Début de l'occurrence
3+4	1				mes. 107 (04:31), mes. 116
3+ 1	3	2			mes. 126
2	3	3	1		
1	2	3	3	1	mes. 136 (05:39)
	1	2	4	2	
		1	5	(3+)1	mes. 148
			2	3+ 3	mes. 162

14. Pour les figures qui suivent, en référence à l'enregistrement, je ne donne que le temps de la première occurrence et celui de la plus longue. Certaines occurrences de *k*, *m* et *o* sont plus difficiles à percevoir, enfouies qu'elles sont dans la texture globale. L'audition avec partition facilite leur repérage.

Élément *m*: confié au duo trompette-cor. Ses quatre composantes sont: *m.a*: descente conjointe de tenues en alternance (« syncopes »); *m.b*: doubles-croches *staccato*; *m.c*: gammes; *m.d*: groupes de petites notes en fusées.

FIGURE 19 Les durées des quatre composantes de l'élément *m*.

<i>m.a</i>	<i>m.b</i>	<i>m.c</i>	<i>m.d</i>	Début de l'occurrence
2+5	1+1			mes. 119 (04:58), mes. 130, mes. 141
5	3	2		
1+1	5	2	1	mes. 153 (06:20)
	2	3	3+2	mes. 163
		3	5+2	mes. 172

Élément *n*: confié aux cordes sauf *n 3* qui est joué par le duo de pianos. Contrairement aux autres éléments de la Structure II, il n'est pas défini par une suite de composantes motiviques mais par une caractéristique stylistique prégnante. Il s'agit en effet d'une sorte d'accompagnement harmonique tonal le plus souvent articulé selon un rythme d'amphibraque réitéré (brève-longue-brève).

FIGURE 20 Les occurrences de l'élément *n*. Entre parenthèses: durée masquée.

	<i>n 1</i>	<i>n 2</i>	<i>n 3</i>	<i>n 4</i>	<i>n 5</i>	<i>n 6</i>
Mesures	132	145	158	166	173	182
Début à	05:28	06:04	06:31	06:50	07:09	07:33
Durée en nombre de noires	3	7	10	17	13	2(+3)
Instruments	cordes	cordes	pianos	cordes	cordes	cordes

Élément *o*: confié à un duo de bois. Ses quatre composantes sont: *o.a*: descente conjointe de tenues en alternance (« syncopes »); *o.b*: appoggiature en petites notes aboutissant à une tenue; *o.c*: motif de trois notes en sextolet de doubles-croches, répétés; *o.d*: montée conjointe.

FIGURE 21 Les durées des quatre composantes de l'élément *o*.

<i>o.a</i>	<i>o.b</i>	<i>o.c</i>	<i>o.d</i>	Début de l'occurrence
2+5+8	2+1			mes. 147 (06:07), mes. 160, mes. 170, mes. 177
7	5	2		
3	4+2	3	2	(mes. 183: <i>o 5</i> supprimé), mes. 188: <i>o 6</i> (07:46)
2	3	4	3	
	2	5	3	
		2	3	

iv) Commentaires généraux sur la Partie II

Certains éléments de la Structure II ont des composantes motiviques en commun, non seulement entre elles (par exemple : accords *staccato* pour *j* et *k*, descentes en syncopes pour *m* et *o*, etc.) mais aussi avec des éléments de la Structure I. Ainsi, les traits de gammes en sextolets de l'élément *h* se retrouvent chez des composantes comme *j.d*, *k.d* et *l.a*. Les liens transversaux qui s'établissent alors entre les Structures – perception de lien d'engendrement, de dépendance-association (par succession) – peuvent mener l'auditeur à une lecture qui oblitère la nature contrapuntique – au sens large – de ce qui se met en branle à compter de la mesure 77, soit au moment où la Structure II commence à se superposer à la première. Cette possible confusion perceptuelle pourrait bien contribuer aux charmes de l'œuvre, en introduisant une part d'ambiguïté, et donc de mystère, au sein de la clarté formelle¹⁵.

Sur le plan harmonique, les éléments de la Structure II (sauf *n* dont l'harmonie est individualisée et tonale) s'ajustent souvent à ceux de la Structure I, auxquels ils se superposent. Dès leur entrée (première occurrence de l'élément *j* à la mes. 77), les pianos proposent des accords de la trame des cordes, la plupart du temps en parfaite synchronicité avec celle-ci, mais aussi parfois en décalage par rapport à elle, soit en rafale (mes. 78-79 : accords 1, 2, 3, 4, 5, 6), en écho (mes. 89 : accord 1 de la série 1 que l'élément *f* expose) ou comme une annonce (mes. 89 : accord 3 dans l'élément *d* qui suivra aux cordes). La première occurrence de l'élément *k* (mes. 86) fait de même (accord 8 des cordes). Les accords qui constituent les points de départ ou d'arrivée des traits modaux de la composante *j.d* comportent assez souvent des notes communes avec la couche I (par exemple : mes. 92 ou 97). Même chose pour les traits en sextolets de *h* ou de *l*. Les éléments de la Structure II qui se superposent à l'élément sériel *g* font entendre des tronçons de la série en cours, voire complètent l'énonciation de cette série (cf. mes. 100 à 102)¹⁶.

Rétrospectivement, on voit qu'ici s'achève tout un jeu d'alternance (juxtaposition) et de superposition d'un nombre somme toute assez restreint d'éléments, et dont j'ai regroupé les rebondissements en une seule grande partie (II). Il est à noter que ce jeu débute avec l'alternance assez simple entre deux éléments de la Structure I, soit la trame des cordes (*d*) interrompue par l'élément sériel *e*, et qu'il laisse, en fin de partie, une autre alternance très claire entre les plages de traits de sextolets à l'unisson *h* et l'homorythmie lente aux cordes et vents (*i*). Lors de l'entrée de la Structure II (mes. 77), la perception devient plus complexe du fait de l'ajout de cette deuxième couche d'éléments juxtaposés, et ce, jusqu'à la mesure 197, là où se termine ce contrepoint structurel.

15. Le lecteur pourra trouver intéressant de savoir que, dans mon analyse initiale de la Partie II, faite sans l'aide des esquisses fournies par le compositeur, je n'avais absolument pas perçu, encore moins, *a fortiori*, pris en charge, le contrepoint de structures qui organise cette Partie. À partir du début de la Structure II (mes. 77), j'avais alors procédé à une analyse essentiellement motivique, qui par ailleurs révélait les liens transversaux évoqués, existant entre composantes et éléments des deux Structures. Ainsi, j'avais considéré comme appartenant à une même catégorie les éléments *l.a* (de la Structure II) et *h* (de la Structure I) qui apparaissent pour la première fois aux mesures 107 et 129 respectivement.

16. La structure intervallique des modes des éléments *c*, *h*, *j.d*, *k.d*, *l.a*, etc. reste encore à analyser. Souvent de structure diatonique, ils sont parfois non octavians lorsqu'ils s'étendent sur plus d'une octave : ils couvrent alors le total chromatique avec quelques redites. De même pour certaines autres composantes des éléments *j*, *l*, *m* et *o*.

Après la dernière alternance des deux matières *h* et *i* survient la deuxième grande rupture que nous avons mentionnée plus haut, occasionnée par l'apparition d'une diaphonie d'accords aux deux pianos (mes. 220). À cause de la double rupture, sur le plan instrumental (vents et cordes sans piano *versus* deux pianos) et textural (une couche d'accord *versus* deux couches en contrepoint rythmique), beaucoup d'auditeurs traceront une ligne de division à cet endroit, qui, pour le compositeur, fait pourtant partie de la logique de la Structure I.

c) Partie III (mes. 230 à 278; minutage : 09:38 à 12:23)

Cette partie consiste en l'énonciation, très lente et *pp*, des douze sons de la Série N. Selon son habitude, Gilbert a d'abord fixé la durée globale qui est de 2 min 30 s (soit 172 noires pour un tempo égal à 69) qu'il subdivise d'abord en douze valeurs égales (14,5 noires). Puis, tournant autour de cette moyenne, il fixe 12 valeurs qui s'en écartent plus ou moins, tout en conservant la durée totale : 17, 11, 15, 19, 14, 16, 5, 23, 7, 21, 9 et 15 noires. Ces valeurs sont alors attribuées dans l'ordre à chacune des notes de la série.

Autour de cette série *cantus firmus*, qui passe d'un instrument à l'autre en fondu enchaîné, on entend quelques ponctuations et figures éparses dont certaines sont inspirées d'éléments déjà entendus dans les parties précédentes. Les plus prégnantes, parce que plus nombreuses, sont aux pianos (notes répétées, ou accords avec résonance dans la pédale, pouvant rappeler respectivement les éléments *b* et *a* de la première partie) et aux petits instruments de percussion (cymbale suspendue, triangle, gongs, wood-blocks). Chacune des 12 durées affectées aux notes de la série étant divisée en quatre durées égales, ces subdivisions sont alors marquées par les quatre sources instrumentales (pianos I et II, percussions I et II) dans différentes permutations. Par exemple : (mes. 229) 17 noires $\div 4 = 4,25$: perc. I : cymbale suspendue, perc. II : triangle, piano I : *b*, piano II : *a* ; (mes. 234) 11 noires $\div 4 = 2,75$: perc. II : gong, perc. I : gong, piano II : *b*, piano I : *a* ; etc. Il résulte de ces permutations un subtil jeu de stéréophonie, selon une périodicité fluctuant d'une note à l'autre de la série.

Les autres ponctuations sont distribuées aux autres instruments de l'ensemble, chaque instrument jouant deux fois : la flûte (mes. 236 et 255) pour un trait conjoint ascendant apparenté à *h* ; le hautbois (mes. 230 et 241) pour une figure de quatre doubles-croches *staccato* apparentée à *m.b*, ou à celles venant s'interpoler dans les sextolets de *h 4*, *h 5*, et *h 6* ; la clarinette (mes. 239 et 251) pour un trille *crescendo* ; le basson (mes. 247 et 262) pour un simple saut

de 7^e majeure en croches; le cor (mes. 266 et 276) pour une note bouchée *f* et *flatterzunge*; la trompette (mes. 258 et 265) pour un trait ascendant comme pour la flûte; le violon II (mes. 240 et 260) pour un *glissando* ascendant et vibré; le violon I (mes. 248 et 274) et l'alto (mes. 234 et 253) pour une figure de doubles de sextolets avec cordes à vide apparentée à *l.b*; le violoncelle (mes. 243 et 263) pour une quarte grave *crescendo*; la contrebasse (mes. 243 et 233 et 273) pour un *pizzicato* sur un *ré* grave.

d) Partie IV et coda (mes. 278 à 360; minutage : 12:23 à la fin)

La dernière partie de la pièce est une progression en huit phases à laquelle est ajoutée une courte coda (mes. 357). Cette partie dont la durée totale est fixée à 03:30 (ou 210 s), est subdivisée en sept sections tournant autour d'une durée moyenne de 30 s, soit : 40, 35, 20, 40, 30, 30, 30, que le compositeur subdivise de nouveau en fonction de dix paliers de tempo dessinant un *accelerando* global (de 69 jusqu'à 104 pour la noire). Une fois de plus, pour chaque tempo, les durées sont calculées en nombre de noires. À la fin de chaque palier, les trois dernières noires sont consacrées à un accéléré menant au palier suivant.

La Partie IV commence sur un fondu enchaîné (mes. 276-277) avec la partie précédente. La première phase est dominée par les sextolets de doubles-croches aux toms. Ceux-ci dessinent des enflés *crescendo-diminuendo* dont les sommets ressortent en alternance aux percussions I et II et sont soulignés par une courte mitraille de notes répétées aux pianos situés du même côté. Un jeu de stéréophonie est ainsi créé. Seul le *do* dièse central qui terminait la descente de la Série N est entendu aux pianos dans cette première phase.

FIGURE 22 Durées pour la Partie IV. Ligne 1 : durées réelles en secondes des sections; ligne 2 : subdivisions (en secondes); ligne 3 : tempi et accélérés (flèches ascendantes); ligne 4 : équivalent en noires des durées en secondes; ligne 5 : subdivisions des durées en noires; ligne 6 : lettres de la partition; ligne 7 : phases de l'analyse; ligne 8 : numéro de mesure des débuts de phase; ligne 9 : minutage de référence de l'enregistrement.

1	40				35				20				40				30	31	10+		
2	13	13	14	17,5	17,5	10	10	20	20												
3	69	↗	72	↗	76	↗	80	↗	84	↗	88	↗	92	↗	96	↗	100	↗	104		
4	13	16	18	23	25	15	16	32	34	52	42+										
5	10	3	13	3	15	3	20	3	22	3	12	3	13	3	29	3	31	3			
6	O		P				Q				R				S				T	U	
7	1		2				3				4				5		6		7	8	Coda
8	278		282				292				307				316		324		333	346	357
9	12:23		12:34				13:00				13:30				13:47		14:05		14:24	14:53	15:23

La phase 2 amorce un processus d'expansion en éventail à partir de cette note centrale. Ce processus s'étend sur les phases 3 et 4 pour aboutir à la lettre S. La Figure 23 montre l'ordre d'entrée des notes de même que leur registration pour les lettres P, Q et R. Ces notes constituent une série dodécaphonique issue par permutation de la Série N, ce qu'illustre le chiffage en italique se rapportant aux numéros des notes de cette dernière. À S, on identifiera facilement la Série N dans sa registration originale et superposée à elle-même vers le grave.

À partir de la mes. 282, début de la phase 3, les vents et les cordes doublent en notes tenues les notes des pianos. Dans la phase 4, vents et cordes terminent leurs notes tenues par quelques notes répétées. Pour la phase 5, alors que les notes répétées ont fini de compenser l'accélération du tempo par le ralentissement de leur valeur de référence (depuis la double-croche de sextolet vers la double-croche), les pianos, en croches, se mettent à épaissir leurs notes répétées en accords. Les toms, également convertis aux doubles-croches, trouvent leur continuité en ne gardant plus que les *crescendos* qui doublent ceux des pianos. À la phase 6, les vents et cordes suppriment les tenues à la fin de leurs notes répétées. Les attaques-sommets se rapprochent de plus en plus, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que des attaques isolées *ff* (sans tenues ni répétition, sans *crescendo* ni *diminuendo*), comme si l'on retournait au tout début de l'œuvre. D'ailleurs, alors que les phases 5 et 6 exploitaient des zones de l'accord identifié plus haut (Série N superposée à elle-même), la phase 7 qui commence fera entendre les accords des séries 1 et 2 initiales (aux pianos I et II respectivement).

Ces accords sont orchestrés selon diverses permutations de quatre groupes instrumentaux fixes : 1) hautbois, trompette, percussion I ; 2) basson, cor, percussion II ; 3) flûte, piano I, violon I, alto, contrebasse ; et 4) clarinette, piano II, violon II, violoncelle, contrebasse.

FIGURE 23 Ordre d'entrée des notes dans P, Q, R ; registration des notes dans P, Q, R et S.

Ordre d'entrée des notes dans P, Q, R (cf. Série N)

12 1 11 2 10 3 9 4 8 5 7 6

P Q R S

Les dernières attaques de la phase 7 se rapprochent, certains groupes instrumentaux se combinent, préparant la synchronisation de la phase 8 qui n'exprime que des accords en *tutti*. Ces accords reprennent une expansion de l'harmonie de la Série N superposée à elle-même. Les deux derniers accords (mes. 355 et 360) échappent – pour l'instant – à la classification...

FIGURE 24 Les accords de U et de la coda. Les notes en blanches (avec celle en croix, ajoutée par l'auteur) illustrent la référence possible à des tronçons de la Série N.

ACCORDS de U et de CODA

La coda (mes. 357 à 360, 15 :23) est un simple *crescendo* aux vents, cordes et pianos, sur la note *fa* dièse aboutissant à l'accord final et ses reprises en échos.

Considérations générales

a) Considérations sur la forme et sa perception

L'aventure que nous venons de vivre est le résultat des quatre attentions formelles différentes qui nous ont été demandées successivement. Comme nous l'avons déjà souligné, la première partie fait entrer trois éléments principaux en les superposant, et les transforme ensuite par influence mutuelle, le tout selon une densification croissante qui trouve abruptement son aboutissement lors de l'apparition de la trame de cordes du début de la seconde partie. Commence alors un processus d'alternance d'éléments clairement définis, processus d'abord simple, puis plus complexe lorsqu'apparaît la deuxième couche structurelle. Poursuivant leurs « circuits parallèles », ces deux couches se touchent pourtant constamment, que ce soit à cause des motifs constitutifs qui leur sont parfois communs ou par les harmonies qu'elles partagent. La simplification finale (occasionnée par la disparition de la seconde couche du contrepoint) prépare ensuite au mode d'attention « monodique » et plus relâchée (à cause, à la fois, du tempo et de la densité plus raréfiée des événements) que va permettre la troisième partie (le « centre mou »). On est alors dans une sorte de pure contemplation timbrale, où il ne reste plus

que des bribes de la logique motivique ou « combinatoire élémentale » des parties précédentes. La dernière partie, quant à elle, après un début en fondu enchaîné, suit un processus de densification similaire à celui de la première partie, densification rythmique et articulatoire appliquée cette fois à une sorte de monodie dédoublée, stéréophonisée du fait de l'alternance des pianos et des percussions, en expansion autour d'un centre initial, jusqu'à rejoindre de larges accords, joués *secco* comme au début de l'œuvre, bouclant ainsi la boucle formelle et la concluant par le geste en *crescendo* de la coda.

Sur le plan de l'attention de l'auditeur, on pourrait comparer le parcours formel de *Circuits parallèles* à celui qu'exigent les œuvres classiques de genre sonate, qui réclament un maximum d'attention analytique et discriminatoire en leurs premiers mouvements (souvent rapides et de type forme-sonate), accordent un répit bienvenu par leurs mouvements lents, et, en renouant avec la rapidité et la densité, sollicitent de nouveau la concentration en fin de parcours mais à un niveau quand même moindre. Les vieux modèles ternaires, qui avaient leur « bon sens » sur le plan esthétique (celui de « l'économie » de la perception), réussissent parfois à se réincarner tout en se renouvelant...

Il vaut la peine de mentionner que les deux autres pièces pour grand ensemble composées la même année par Nicolas Gilbert et évoquées en début d'article (*Surenchères* et *L'entreprise de séduction*) sont loin d'être un simple copier-coller en termes d'exigence d'attention réclamée à l'auditeur. Si l'on retrouve la même écriture instrumentale « classique » et conviviale et une même utilisation du principe de récurrence et de permutation d'éléments assez hétérogènes (même si certains prennent l'allure de traits stylistiques « gilbertiens », dont ces clins d'œil à la tonalité ou ayant clairement recours à la citation), la familiarité s'arrête là. Dans le premier cas, les répétitions d'éléments sont moins nombreuses et parfois assez courtes, au point où un léger fléchissement de l'attention pourrait mener à une surprise de l'auditeur lors de l'occurrence d'un élément marquant (par exemple, le long solo de trompette peu avant la fin de l'œuvre), s'il en a laissé échapper une brève annonce insérée dans le continuum des contrastes. Pour ce qui est de la seconde œuvre, c'est surtout dans le discours incessant (et séducteur) du violoncelle soliste qu'il faut identifier les particules élémentaires en constante permutation, l'ensemble instrumental agissant durant toute une partie de cette entreprise, non pas en contraste avec celles-ci, mais comme leur résonateur et amplificateur (séduit?).

On le voit : d'une œuvre à l'autre (et ceci vaut pour les autres de son catalogue), Nicolas Gilbert joue de familiarité avec nous, et nous déroute tout à la fois, en cherchant clairement à se renouveler et à se surprendre lui-même...

b) Considérations sur les techniques et la poïétique

Il pourrait sembler étonnant qu'un compositeur de la génération de celle de Nicolas Gilbert se tourne vers des techniques compositionnelles apparentées à celles de l'héritage sériel. On peut constater que plusieurs de ses collègues, et de plus jeunes encore, s'abreuvent aux sources (techniques et esthétiques) non pas de la génération postmoderne (associée à la période de productivité des années 1970 à 1990 environ), mais plutôt à celles de la période immédiatement précédente. Théâtre musical ou instrumental kagélien, partitions graphiques, improvisation et aléatoire, techniques de jeu instrumental alternatives et bruitisme typiques de Lachenmann ou Sciarrino, minimalisme à la Reich ou Feldman, hypercomplexité post-Ferneyhough, etc. : les découvertes des vieux modernes de la nébuleuse de Darmstadt semblent plus intéressantes à réactiver que les intertextualités, récupérations et recyclages des postmodernes. Chez Gilbert, on trouve bien un emploi (non exclusif) de techniques sérielles, mais celui-ci est délesté de l'historique des étapes de son développement, que ce soit celle de sa phase classique, correspondant aux œuvres des compositeurs de la Seconde École de Vienne, ou celle de sa phase intégrale et généralisée, illustrée par les propositions de la génération d'après-guerre. Les anathèmes, problématiques ou critiques, successifs et contradictoires, des Boulez¹⁷, Xenakis¹⁸ ou Grisey¹⁹, n'ont ici plus de résonance : il ne s'agit ni de prouver son utilité historique par l'emploi – ressenti... – du langage dodécaphonique, ni de réactiver la bataille sérialisme/stochastique, ni de contredire les objections de neutralisation des contrastes ou de poursuivre la recherche paramétrique anti-monotonie que la série a suscitée. Darmstadt et postmodernisme sont ici des bagages génétiques, des « secondes natures » bien assimilées et qui n'entravent aucune liberté.

Dans *Circuits parallèles*, la technique sérielle n'a que faire des transpositions, renversements et rétrogrades, ni des expansions stockhauseniennes, ni des spéculations paramétriques de la période de la série généralisée ou intégrative. Elle se contente d'une logique générative toute simple des séries entre elles, d'un choix limité de trois formes sérielles, d'une énumération horizontale du total des notes d'une série, ou de leur empilement vertical. Elle renoue cependant avec l'esprit de planification formelle typique des compositeurs sériels d'après 1945, notamment en ce qui concerne l'organisation temporelle générale et rythmique²⁰ (via la technique des « losanges »). On peut inférer ici que l'emploi d'une telle technique permet, par la rigueur de son encadrement, de déjouer les réflexes compositionnels liés à la syntaxe narrative thématique et motivique.

17. « Affirmons, à notre tour, que tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque » (Boulez, 1966, p. 149).

18. « Puisque la musique de son époque [celle de Schönberg] avait libéré les sons de leur servitude tonale ou modale, il ne fallait pas les enrégimenter à nouveau par une règle déterministe (= le principe sériel), mais au contraire les laisser en liberté totale, c'est-à-dire introduire un principe d'incertitude qui, lui, englobe comme cas particulier le déterminisme, et faire appel à la logique et aux raisonnements probabilistes. [...] Ce qui conduit vers la stochastique » (Xenakis, 1976, p. 28-29).

19. « La série a dissocié les paramètres, bousculé les concepts de verticalité et d'horizontalité, d'harmonie et de mélodie. Mais dans la musique sérielle le jeu des permutations fait obstacle à la mémoire, il interdit tout renouvellement radical et toutes les formes de surprises, d'excès et de déviations que le discours tonal proposait à l'écoute. En somme la musique sérielle neutralise le paramètre des hauteurs mais cette neutralisation involontaire permet la concentration et l'émergence de nouvelles techniques devenues nécessaires pour éviter toute monotonie » (Grisey, 1998, en ligne).

20. Bien que ce genre de planification ait pu déjà avoir cours chez Bartók et Debussy, à travers leur utilisation présumée et très vraisemblable des proportions reliées au nombre d'or et à la série de Fibonacci.

Dès ses premières œuvres, Gilbert mélangeait allègrement modalité, tonalité et sérialisme, non pas dans un esprit de pur éclectisme mais pour soumettre des matériaux éclatés à la recherche d'une nouvelle logique sémantique, d'une clarté formelle renouvelée et ludique. Dans cette œuvre, l'éclectisme de surface est moindre, mais le but est le même.

S'agit-il d'ironie ? de se moquer d'une technique et de sa charge historique ? Il faudrait pour cela que l'emploi de la série soit lié à des traits syntaxiques qui se constituent en *citations* ou *allusions* et renvoient alors clairement vers cette histoire, et que ces traits soient ensuite « critiqués » par leur contexte (par opposition, contraste, etc.). Si certaines œuvres de Gilbert peuvent témoigner d'une certaine ironie à l'égard de la technique sérielle, *Circuits parallèles* y échappe, peut-être à cause d'une certaine homogénéité technique : la série détermine après tout le plus gros du matériau harmonique, en forçant même les traits modaux à s'y adapter, et cela, sans qu'on se sente replongé dans le « sérialisme historique ». Il faut l'admettre : il y a ici une sorte d'indifférence ludique sur le plan de la technique de composition...

c) Considérations historico-esthétiques

À côté des bruitismes, techniques étendues, sonorités postspectralistes, électroniques en direct, vidéomusiques, hypercomplexités et musiques neutres ou minimalistes postcagiennes, postreichiennes et postfeldmaniennes, qui coexistent actuellement dans le monde de la musique de concert contemporaine, les jeux motiviques, orchestrations et modes de jeu conventionnels de Nicolas Gilbert, dans une œuvre comme *Circuits parallèles*, pourront paraître bien sages, voire académiques. Mais à l'heure d'une réactivation des avant-gardismes circumdarmstadtien, l'académisme menace également de ce côté... Car l'exigence sera toujours la même : celle d'une personnalisation de l'héritage, du point de départ, de la source ; exigence de la prise en compte de ses propres nécessités et racines, aussi impures et éclectiques qu'elles soient ; exigence d'une proposition de « goût » musical bien assumée, adressée à l'auditeur comme un désir de relation unique, comme une invitation à découvrir la touche de l'auteur, la marque d'autorité (*auctoritas*).

Pour moi, au-delà des apparences, la musique de Nicolas Gilbert porte cette marque. Il y a une proposition de clarté et d'expression qui, peut-être justement à cause de l'emploi de certaines techniques de structuration sérielles, déjoue et transcende les syntaxes conventionnelles, celles d'avant 1945 aussi bien que celles des néo-thématismes (ou néo-motivismes) récents, selon un postmodernisme discret qui n'a rien à prouver, qui n'a pas à se justi-

fier historiquement, offrant du même coup une évidence musicale qui s'assoit sur la tradition sans la brusquer ni la singer.

C'est comme si on se mouvait en parallèle avec l'histoire, et que les parallèles parfois se touchaient, s'effleuraient, presque tangentés, provoquant dans notre esprit de petites décharges d'étincelles, comme celles qui surgissent entre les branches d'un arc électrique...

Ultime dérivation sémantique

Dans une note de programme qui justifie le sous-titre de l'œuvre (*À propos de l'œuvre poétique de Nicolas Kasimov [1903-1928]*²¹), Nicolas Gilbert évoque un poète russe introuvable puisque fictif²², mais dont l'influence imaginée a eu des effets bien réels. Après tout, « l'arrêt du temps » que constitue la Partie III, le « passage dans l'irréel » de la coda ou « les routes qui se dérobent sous nos pas » pendant toute la Partie II sont vraiment très *kasimoviens*, et nous ouvrent « le chemin [d'un petit] paradis », jardin de délices tout à fait personnel...

BIBLIOGRAPHIE

BOULEZ, Pierre (1966), *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil.

GRISEY, Gérard (1998), « Vous avez dit Spectral? », extrait de *Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*, www.musiquefrancaise.net/echo/voir_sujet.php?ID=104 (consulté le 5 mars 2017).

XENAKIS, Iannis (1976), *Musique Architecture*, 2^e édition, Paris, Casterman.

21. « Nicolas Kasimov est un poète symboliste russe du début du xx^e siècle. Il est connu davantage pour sa mort tragique par noyade, relatée par le célèbre critique littéraire Korneï Tchoukovski dans son journal, que pour son œuvre. Il a néanmoins laissé un intéressant cycle poétique au titre quasi prophétique, si l'on pense aux circonstances de sa mort : *Les ponts de Pétersbourg*. J'ai découvert, à la lecture de ces poèmes, des parallèles intéressants avec certaines techniques compositionnelles que j'emploie. Kasimov parle du moment de l'ouverture des ponts, au cœur de la nuit pétersbourgeoise, comme d'un "arrêt du temps", d'un "passage dans l'irréel". Mystique, il écrit que c'est "lorsque les routes se dérobent sous nos pas que s'ouvre le chemin du paradis". Dans un autre passage, il décrit ces ponts ouverts comme "autant de colonnes soutenant le ciel bas et laiteux de Pétersbourg". Je me suis inspiré librement de ces images, et de quelques autres, pour élaborer plusieurs sections de *Circuits parallèles* » (note de programme par le compositeur).

22. Tout autant que cette peuplade hybride qui a inspiré à Denys Bouliane son cycle des Anticostiens. Les notes de programme des œuvres de ce cycle (*Rythmes et échos des rivages anticostiens*, 2008-2009 ; *Vols et vertiges du Gamache*, 2008-2011 ; *Kahseta's tekeni-ahsen*, 2010-2011, *Tekeni-ahsen*, 2010-2011) ne cherchent jamais à détromper le lecteur sur l'existence réelle des Anticostiens...