

*Nicolas Donin et Jacques Theureau*

Le musicologue qui souhaite analyser une partition dont il est contemporain se trouve pris dans une situation paradoxale : sans doute l'œuvre et le compositeur lui apparaissent-ils d'accès plus immédiat qu'ils ne le seraient pour ses collègues du futur ; pour autant, il n'est jamais en mesure de les appréhender comme des objets d'étude stables, conceptuellement décanés, et, de là, détachables des divers contextes qu'il partage avec eux. Bien souvent, du simple fait que le compositeur a conservé par devers lui des traces et des informations essentielles sur son activité créatrice, il exerce un contrôle (conscient ou inconscient) sur ce que le commentateur sera en mesure de dire techniquement de son œuvre. Aussi, alors qu'un analyste n'est pas nécessairement tenu, lorsqu'il aborde une partition des siècles précédents, de se faire historien (c'est-à-dire d'organiser autour de la partition un corpus riche et cohérent de sources complémentaires), celui qui traite de la musique la plus récente peut-il se dispenser tout à fait de devenir ethnologue ?

De nombreuses analyses musicales d'œuvres contemporaines pourraient illustrer cette difficulté. Pour ne se tenir qu'à un exemple bien connu, si Pierre Boulez a solennellement prévenu l'aspirant analyste qu'il n'était « point besoin de remuer des tonnes de documents » pour « à partir, peut-être, d'un seul document, [...] aller à la recherche de l'essentiel »<sup>1</sup>, il n'en reste pas moins que la majorité des auteurs ayant publié des analyses de ses œuvres (de Célestin Deliège à Antoine Bonnet en passant par Robert Piencikowski ou Jean-Louis Leleu) ont d'abord bénéficié d'un accès privilégié à la personne du compositeur et/ou à ses archives. On ne s'étonnera pas de la nécessité de

ces détours sur la route de « l'essentiel » si l'on sait l'importance de la phase dite précompositionnelle dans la musique d'avant-garde de la seconde moitié du siècle, et son degré de sophistication chez les sériels des années 1950. De fait, rares sont les analyses approfondies d'œuvres de Boulez qui fassent l'économie d'une étude extensive des esquisses. Et même parmi ces analyses, on notera l'importance des indications transmises oralement, ou de la main à la main, par des médiateurs autorisés ; même l'étude de Lev Koblyakov<sup>2</sup>, célèbre pour avoir reconstitué la technique de multiplication d'accords du *Marteau sans Maître* sans en connaître les esquisses, s'est basée sur un document-clé pour comprendre cette technique, la matrice d'*Oubli signal lapidé* (1952). Du reste, Philippe Manoury, un compositeur proche de Boulez, ne présente-t-il pas comme allant de soi le recours aux esquisses pour toute démarche analytique portant sur une partition d'aujourd'hui<sup>3</sup> ? Ce type de projet analytique s'inscrit donc dans une culture musicale partagée avec celle que matérialise l'œuvre : il tend à se développer en accord avec le compositeur ou avec ses relais, et s'appuie fréquemment sur des indices matériels laissés par le compositeur à l'entour de sa partition.

Dans les analyses d'œuvres récentes de compositeurs plus jeunes, la dimension dialogique du projet analytique est *a fortiori* d'autant plus présente : beaucoup de ces analyses procèdent d'allers et retours plus ou moins répétés et plus ou moins formalisés entre le musicologue et le compositeur, même si ce dernier n'apparaîtra finalement qu'à la marge de la publication résultante (dans les remerciements par

1 Pierre Boulez, *Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 507. Rappelons que Boulez défend une « analyse créatrice » qui « peut être courte, fulgurante, intuitive [et] n'a pas besoin de porter sur l'ensemble d'une œuvre pour être déterminante » (*ibid.*, p. 75), les notions analytiques ainsi produites pouvant « se passer du texte primitif, laisser tomber des notions importantes qui sont à la base de son écriture, contredire même ses principes » (*ibid.*, p. 508).

2 Lev Koblyakov, *Pierre Boulez, A World of Harmony*, Church, Harwood Academic Publishers, 1990.

3 « Il est clair qu'aujourd'hui, quiconque désirerait analyser une partition contemporaine, aura du mal à se passer des esquisses successives qui ont amené au résultat final tant est important le nombre de transformations que l'on fait subir à un matériau de base » (Philippe Manoury, *La Note et le Son. Écrits et entretiens, 1981-1998*, Paris, L'itinéraire/L'Harmattan, 1998, p. 45-46).

exemple), et non comme coauteur. L'analyse apparaît alors comme une production mêlant indissolublement autorité du compositeur et autorité de l'analyste, jugements analytiques sur la partition et témoignages indirects sur sa genèse, notions émiques (propres à la culture de l'objet observé) et étiques (pertinentes pour celui qui observe)<sup>4</sup>. Ce mélange des genres est à la fois une chance et un risque : d'un côté, il rend possible une grande intelligence (nécessairement sans équivalent relativement aux œuvres du passé) du projet compositionnel et de son résultat ; de l'autre, il peut aisément transformer l'analyste en simple porte-parole du créateur, contribuant dès lors à verrouiller durablement une tradition exégétique volontiers naïve et close sur elle-même. Convenons donc qu'il n'aurait guère de sens de se priver totalement de la parole et du point de vue du compositeur (sinon aux fins d'une expérimentation méthodologique sur un cas limite), mais que son bon usage suppose de s'appuyer sur une critique sérieuse de ses conditions d'énonciation ainsi que de ses objectifs, aussi bien déclarés que tacites. S'agissant plus particulièrement d'œuvres dont le compositeur peut être directement sollicité par l'analyste au cours de son travail, Jean-Jacques Nattiez a suggéré avec raison de ne pas faire l'économie, pour notre propre culture, des préoccupations méthodologiques et épistémologiques développées par l'ethnomusicologie relativement à des cultures éloignées<sup>5</sup>. Ne pas croire à une communication transparente entre analyste et compositeur. Ou encore, ne pas postuler que le point de vue indigène serait *in fine* moins légitime – ou au contraire plus légitime – que celui du spécialiste :

4 Sur l'intérêt de cette distinction en musicologie, voir Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, notamment p. 223-236.

5 « Comment faut-il et comment peut-on utiliser les propos de l'autochtone parlant de musique *lorsqu'on se propose de faire l'analyse d'un corpus* ? [...] Dans le même esprit, quel statut devons-nous accorder, dans la musique occidentale, aux propos du compositeur [...] lorsque le musicologue se propose de rendre compte du processus créateur [...] d'une œuvre ? À notre sens, il n'y a aucune raison d'opérer ici, quant au statut du discours sur la musique, une distinction entre musique de tradition orale et musique "savante", même si nos réflexions à propos de ce problème dans la musique occidentale ont été inspirées par l'expérience des ethnomusicologues » (Jean-Jacques Nattiez, « Paroles d'informateurs et propos de musiciens : quelques remarques sur la place du discours dans la connaissance de la musique », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 13, 1981, p. 48).

Nous voilà conduits à cerner la nature de la relation entre le discours de l'autochtone et celui du chercheur. Il ne peut être question que d'un *dialogue*. Il n'y a pas en effet d'analyse purement émique ou purement étique<sup>6</sup>.

#### OBJET, PRINCIPES, EFFETS DU DISPOSITIF ANALYTIQUE

##### Une étude sur et avec Philippe Leroux

L'analyse présentée ici s'appuie sur semblable « dialogue » – conçu et mené à bien par les auteurs de cet article en collaboration avec le compositeur pendant plusieurs années. Elle émane d'un triple projet : de recherche empirique, de médiation technologique, et de composition musicale, qui portait sur une œuvre alors tout récemment produite par Philippe Leroux (né en 1959) et dont il avait conservé nombre de documents préparatoires : *Voi(r)ex* pour voix, ensemble instrumental et électronique (composée en 2002, créée en janvier 2003). Le compositeur était disposé à participer à un travail approfondi sur cette œuvre, visant, pour lui-même, à mieux comprendre sa propre façon de composer, et, plus généralement, à contribuer à l'intelligence scientifique et esthétique de la musique contemporaine à travers le cas de cette œuvre particulière. Le projet de recherche, sur les principes duquel nous reviendrons, avait pour objet une reconstitution du travail de composition de *Voi(r)ex* au moyen des traces de ce travail (esquisses, notes, données informatiques, partition manuscrite, etc.) et de la mémoire du compositeur, sollicitée à partir de celles-ci ; il fut mené essentiellement en 2004 et 2005<sup>7</sup>. Le projet de transmission consistait, pour

6 *Ibid.*, p. 57.

7 Pour une introduction aux principes épistémologiques et méthodologiques de cette étude dans la perspective du cours d'action, voir Jacques Theureau et Nicolas Donin, « Comprendre une activité de composition musicale : les relations entre sujet, activité créatrice, environnement et conscience pré-réflexive », dans Jean-Marie Barbier et Marc Durand (dir.), *Sujets, activités, environnements. Approches transverses*, Paris, Puf, 2006, p. 221-251. Pour une présentation globale de cette étude d'un point de vue musicologique, voir Nicolas Donin, « Genetic Criticism and Cognitive Anthropology: A Reconstruction of Philippe Leroux's Compositional Process for *Voi(r)ex* », dans William Kinderman et Joseph E. Jones (dir.), *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, Rochester, University of Rochester Press, 2009, p. 192-215. Voir également la page web du projet : <http://apm.ircam.fr/leroux/> (dernière consultation en juin 2015).

Nicolas Donin, Samuel Goldszmidt, Philippe Leroux et Jacques Theureau, à réaliser collectivement des prototypes de documents hypermédias permettant à leurs lecteurs/auditeurs de saisir par différents biais la logique compositionnelle de *Voi(rex)*; il a notamment abouti à la publication de guides d'écoute originaux sur DVD-Rom<sup>8</sup>. Enfin, le projet de composition consistait, pour Philippe Leroux, à réaliser une nouvelle œuvre exploitant les possibles non aboutis dans *Voi(rex)* en s'appuyant sur la chronologie reconstituée de sa composition, interrogeant et mettant ainsi en scène sa genèse. Lorsque cette œuvre, intitulée dès le départ *Apocalypsis: déVOilement*, a été mise en chantier, les deux autres volets du projet étaient bien avancés et le compositeur nous a proposé de prolonger la démarche de recherche en procédant à un recueil de données sur ce nouveau processus de composition, au fur et à mesure de sa composition et non plus après coup comme pour *Voi(rex)*. Cela allait nous permettre à la fois une variation méthodologique, l'accomplissement d'une étude véritablement longitudinale, et des occasions de mise à l'épreuve des résultats de l'étude sur la composition de *Voi(rex)* ainsi que de leur degré de généralité<sup>9</sup>.

La composition d'*Apocalypsis* a eu lieu de novembre 2004 à mai 2005, pour la préparation, et de mai 2005 à mai 2006, pour l'écriture proprement dite<sup>10</sup>, si l'on date le passage à l'écriture par la première inscription sur la partition manuscrite. Auparavant, on peut considérer la période allant de novembre 2002 à novembre 2004 comme un temps de maturation (incluant la stimulation régulière fournie à partir de 2003 par les projets de recherche et de transmission sur *Voi(rex)*). Sauf retours en arrière pour correction ou complétion, l'écriture s'est effectuée en suivant l'ordre des sept mouvements successivement composés.

8 Nicolas Donin, Samuel Goldszmidt et Jacques Theureau, *De Voi(rex) à Apocalypsis, fragments d'une genèse. Exploration multimédia du travail de composition de Philippe Leroux*, DVD-Rom joint à *L'inouï, revue de l'IRCAM*, n° 2, 2006.

9 Pour une première publication intégrant ces perspectives, voir Nicolas Donin et Jacques Theureau, « La coproduction des œuvres et de l'atelier par le compositeur. (À partir d'une étude de l'activité créatrice de Philippe Leroux entre 2001 et 2006) », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 18, n° 1, 2008, p. 59-71.

10 D'effectif plus important que *Voi(rex)* (4 voix, 16 instruments et électronique) et d'une durée comparable (une vingtaine de minutes), l'œuvre a été donnée en création à l'Auditorium de Radio-France le 9 juin 2006.

Notre connaissance de l'ensemble de cette activité s'est basée sur : (1) un journal de composition, rempli par le compositeur chaque fois qu'il intervenait sur *Apocalypsis*; (2) l'accès régulier à l'état des brouillons, des esquisses, de la partition manuscrite, des fichiers son et des patches informatiques au cours du temps; (3) des entretiens (filmés) de remise en situation de composition, en moyenne toutes les cinq semaines, tout au long de la préparation et de l'écriture de l'œuvre, où le contenu des entretiens était déterminé par celui de l'agenda de composition et de l'ensemble des brouillons, etc. à cette date. Grâce à l'agenda de composition, l'entretien permettait de ramener le compositeur dans ses situations de composition passées au cours des dernières semaines, alors qu'il se trouvait dans une autre situation de composition plus actuelle et qu'il aurait risqué, sans moyen fiable de se référer à ses opérations de composition de la période écoulée, de considérer réflexivement son activité de composition passée à la lumière de ce qu'était sa situation de composition au moment même de l'entretien – s'exposant donc dangereusement à la téléologie et à l'anachronisme. La reconstitution de sa situation de composition grâce à l'état des brouillons, des esquisses, de la partition manuscrite, des fichiers son et des patches informatiques permettait alors au compositeur d'entrer dans le détail de son activité de composition au moment considéré, tel qu'il était documenté par l'agenda de composition – contrairement aux situations d'entretien (pour la radio, les revues musicales, etc.) et d'utilisation de ses œuvres dans l'enseignement de la composition, auxquelles il était habitué. Chaque entretien se déroulait en deux phases d'approximativement deux heures chacune, la première phase, le matin, parcourant l'ensemble des cinq semaines passées, la seconde, en fin d'après midi, revenant sur des détails de l'activité de composition qui nous étaient parus insuffisamment documentés au terme de l'entretien matinal.

Un tel dispositif de connaissance de l'activité de composition découle, d'une part d'hypothèses théoriques sur l'activité humaine en général<sup>11</sup> – qu'il n'est pas nécessaire de rappeler ici – et de leur spécification pour un programme de recherche musicologique axé sur les pratiques créatrices

11 Jacques Theureau, *Le Cours d'action. Méthode développée*, Toulouse, Octares, 2006.

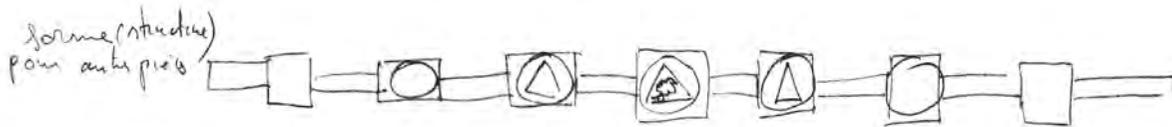


Fig. 1. Schéma d'une structure en « blocs gigogne » (détail d'un brouillon préparatoire listant des idées pour *Voi(rex)*). Reproduit avec l'aimable autorisation du compositeur

contemporaines<sup>12</sup>, d'autre part des particularités de cette activité de composition – qui renvoient à la sorte de musique produite, au contexte culturel, à la formation, à la carrière et à la spécificité artistiques du compositeur. Ce dispositif, et les données (notamment verbales) qu'il produit peuvent être qualifiés de « pré-analytiques » au sens où, d'une part, le dispositif réduit *a priori* l'activité de composition à ce qui peut en être documenté à travers lui et où, d'autre part, les données produites possèdent déjà un potentiel analytique important puisque le compositeur verbalise ce qu'il se remémore dans un cadre qui a été construit en cohérence avec les futures analyses de son cours d'action. En particulier, un tel dispositif accorde la primauté à l'activité qui se développe immédiatement en amont et en aval des inscriptions manuscrites et informatiques effectuées par le compositeur<sup>13</sup>.

#### Questions de forme, de *Voi(rex)* à *Apocalypsis*

Notre analyse portera sur des questions de forme et explicitera un certain nombre de problèmes de composition posés et transformés par Philippe Leroux au cours de l'écriture du principal mouvement d'*Apocalypsis* – le cinquième.

La forme musicale, de sa conception à sa réalisation, constitue l'un des thèmes privilégiés de l'analyse musicale génétique. Si l'on rencontre relativement peu de plans formels esquissés de façon autonome chez Beethoven<sup>14</sup>, on sait d'une part qu'il abordait généralement la composition d'une œuvre par des décisions sur son genre et sa tonalité, d'autre part

que son attention se portait sur de nombreux aspects de la structuration tout au long de la composition<sup>15</sup>. En témoignent différents cas de remodelage formel particulièrement bien documentés lorsque, par exemple, une bifurcation importante dans la façon de développer un matériau thématique advient à une étape tardive de rédaction, ce qui la rend visible à même le manuscrit autographe<sup>16</sup>. À partir du xx<sup>e</sup> siècle, les plans deviennent des pièces essentielles des corpus génétiques, permettant bien souvent à l'analyste de comprendre la façon dont les enjeux d'un projet d'œuvre avaient été initialement formulés, et de reconstituer, par comparaison systématique avec le ou les plans initiaux, les étapes successives de maturation de ce projet à travers la dialectique entre les implications de son organisation d'ensemble et celles de son implémentation locale.

Nous avons déjà étudié un problème formel de ce genre relatif au 4<sup>e</sup> mouvement de *Voi(rex)*<sup>17</sup>. Il convient ici de le résumer, non seulement au titre des résultats de l'analyse mais aussi parce que l'écriture d'une partie du mouvement d'*Apocalypsis* que nous allons étudier s'est appuyée, dès le départ, sur une reprise des principales notions formelles en jeu dans ce mouvement de *Voi(rex)* – celles de « blocs gigogne » successifs et de « conduits » reliant ces blocs –, notions dès lors transformées en relation avec le projet de la nouvelle œuvre.

L'idée formelle d'une séquence de « blocs gigogne » reliés par des « conduits », advenue et inscrite schématiquement sur un bout de papier avant même la mise en chantier de *Voi(rex)*, a été ainsi commentée par le compositeur durant un entretien : « L'image

<sup>12</sup> Nicolas Donin, « Analyser la musique en acte et en situation », *Doce Notas Preliminares*, n°19-20, 2007, p. 300-315.

<sup>13</sup> *Ibid.*, notamment p. 305-306 à propos des données pré-analytiques.

<sup>14</sup> William Drabkin, « Beethoven's Understanding of "Sonata Form": The Evidence of the Sketchbooks », dans William Kinderman (dir.), *Beethoven's Compositional Process*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1991, p. 14-19; Robert Winter, « Plans for the Structure of the String Quartet in C sharp minor, Op. 131 », dans Alan Tyson (dir.), *Beethoven Studies*, Oxford, Oxford University Press, t. II, 1977, p. 106-137.

<sup>15</sup> Pour une synthèse sur ce point, voir Barry Cooper, *Beethoven and the Creative Process*, Oxford, Clarendon Press (Oxford University Press), 1990, notamment les chapitres 9 et 13-17.

<sup>16</sup> Voir le cas de la Sonate pour violoncelle et piano, op. 69, dans Lewis Lockwood, « On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation », *Acta Musicologica*, vol. 42, n°1/2, 1970, p. 32-47.

<sup>17</sup> Nicolas Donin et Jacques Theureau, « La composition d'un mouvement de *Voi(rex)*, de son idée formelle à sa structure », *L'inouï, revue de l'IRCAM*, n°2, 2006, p. 62-85.

statique que j'ai, c'est une structure de forme gigogne, d'emboîtement, de choses emboîtées qui se dévoilent progressivement » (fig. 1). La structure ainsi décrite peut être engendrée par l'application d'une série de règles explicites : une règle d'alternance entre des « blocs » et des « conduits » ; une règle d'identification de différentes catégories de matériaux musicaux distinguant les « sections » emboîtées au sein des « blocs » ; une règle de construction par itérations successives des « blocs » en partant d'une « section » utilisant une catégorie de matériau, d'abord en insérant successivement en son centre d'autres matériaux (c'est-à-dire d'autres « sections » utilisant ces matériaux) jusqu'à l'insertion du plus petit élément (occupant donc le centre du bloc le plus fourni), puis en supprimant successivement et jusqu'à leur épuisement ces mêmes matériaux ; une règle de construction des « conduits » permettant de les opposer à la complexité croissante, à la durée variée et au dynamisme des « blocs »<sup>18</sup> ; enfin, une détermination des durées des « blocs » et des « sections » qui les composent par un algorithme (ce sera la fameuse suite de Fibonacci). Au cours de la phase préparatoire de la composition de *Voi(rer)*, une fois la forme gigogne attribuée au 4<sup>e</sup> mouvement mais avant que l'écriture de ce dernier n'ait été amorcée, l'idée initiale aboutit ainsi à sept blocs gigogne centrés sur un silence, lui-même constituant le centre du « bloc central ». Les matériaux des sections des blocs sont définis suivant une typologie de « formes d'ondes » différenciées et sont reportés sur un plan partiel déclinant le détail du bloc central et des deux blocs l'entourant.

Toutes ces caractéristiques formelles comportent en fait de nombreux implicites qui ne se révèlent qu'au fur et à mesure de la composition, particulièrement lorsqu'ils entrent en contradiction les uns avec les autres ou avec d'autres éléments d'une situation compositionnelle donnée.

Par exemple, Philippe Leroux, ennemi de la symétrie en art, n'envisage en aucune circonstance de composer un mouvement dont la structuration

interne serait strictement symétrique, quand bien même le déploiement temporel de « blocs gigogne » semblait impliquer nécessairement une telle symétrie ; aussi, au cours de l'écriture du mouvement, tout en suivant globalement son idée formelle, le compositeur prendra diverses libertés dans l'application de ses règles d'engendrement et d'identification des blocs.

Autre exemple, plus local : dès le début de la composition du premier bloc apparaît une impossibilité. Le premier comme le dernier bloc ne devraient présenter qu'une seule sorte de matériau, et de façon uniforme, or le compositeur veut « qu'il y ait une énergie assez forte dans ce mouvement », sans toutefois fatiguer excessivement la voix (déjà beaucoup sollicitée). Il se voit alors « obligé de re-sculpter l'intérieur » du bloc au moyen d'une écriture instrumentale d'une facture non uniforme<sup>19</sup>. Le problème a été résolu par une mise en suspens locale de l'idée directrice quant au matériau remplissant le bloc, au profit d'une dérive à contrebalancer ou subsumer par la suite dans la forme d'ensemble.

Les diverses dérives de ce genre, éléments forts de la physionomie effective du mouvement, ont pu être analysées en détail.

Les pages suivantes documentent, entre autres, le rebond de ces questions de forme au sein du projet puis de la partition d'*Apocalypsis*. Dans la partie ci-après, nous traiterons de la forme comme projet et comme enjeu de la préparation. Dans les parties suivantes<sup>20</sup>, analysant en détail un moment stratégique de composition et ses conséquences, nous verrons comment les résultats de la préparation, d'une part constituent des ressources parmi d'autres pour le compositeur, d'autre part sont en partie abandonnés ou réinterprétés autrement par lui dans l'œuvre finale. À chaque fois, nous restituerons autant que possible les *unités significatives pour le compositeur* d'activité de composition. L'analyse consistera essentiellement à relier chronologiquement de façon systématique les actes d'inscription effectués sur les brouillons et esquisses, sur la partition et dans les fichiers informatiques, les indications de l'agenda de composition et les fragments correspondants des entretiens de remise en situation de composition ;

<sup>18</sup> Les « conduits », lointainement inspirés du genre médiéval éponyme dont ils gardent l'économie et la continuité mélodiques supposées, sont ici de brèves jonctions, ou articulations, entre les blocs : notes tenues, répétées ou variées en hétérophonie. Plus précisément, Leroux a caractérisé ces « conduits » par leur simplicité, leur statisme, une durée constante, et une analogie avec une corde de récitation dans le chant grégorien (voir *ibid.*, p. 74).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>20</sup> « Du sentiment au travail de la forme », p. 111 et « Reconfigurer la forme », p. 119.

et, de là, à caractériser les logiques à l'œuvre dans la « mise en forme » du projet du mouvement considéré. Au fil des pages, nous recourrons de plus en plus souvent à la parole pré-analytique du compositeur, que notre texte citera (avec de menues adaptations), commentera et amènera le cas échéant, de façon à maximiser la teneur de cette parole pré-analytique en éléments pertinents pour notre reconstruction.

#### LA PÉRIODE DE « PRÉPARATION » DES SITUATIONS DE COMPOSITION DU MOUVEMENT V D'APOCALYPSIS

Dès lors qu'on s'intéresse à une partie d'une œuvre dans la perspective génétique et cognitive ici adoptée, c'est non seulement l'ensemble des moments de rédaction de cette partie qui doit être considéré, mais aussi celui des moments de préparation de la partie (y compris ceux qui n'ont en fait débouché sur rien de concret lors de la phase rédactionnelle). Résumer la gestation du projet d'*Apocalypsis* à travers la sélection de quelques jalons nous permettra, d'une part, de mettre en évidence le caractère central du mouvement V pour l'ensemble de l'œuvre et, d'autre part, de donner les principaux éléments de compréhension du projet formel nécessaires à la lecture de la suite de l'analyse.

##### Préparation de l'œuvre

En novembre 2002 (soit pendant les dernières semaines d'écriture de *Voi(rex)*), à l'occasion d'échanges avec plusieurs interlocuteurs à l'IRCAM (dont l'un des auteurs de cet article), Philippe Leroux rédige une note d'intention sur son projet d'une œuvre prolongeant différents aspects de *Voi(rex)*. Il y envisage de

concevoir une œuvre musicale qui soit en quelque sorte la vivante analyse génétique d'une première pièce : VOI(REX). Cette dernière constituerait un corpus à partir duquel s'élaborerait la nouvelle œuvre. La mise en œuvre musicale de cette analyse porterait sur les différentes étapes ayant jalonné la composition de la première pièce tant au point de vue conceptuel et formel qu'à celui du matériau ou des outils technologiques utilisés<sup>21</sup>.

21 Philippe Leroux, « Quelques notes à propos de APOCALYPSIS: dé-VOI-lement », document inédit communiqué par le compositeur, 2002. Si les formulations utilisées par Leroux dans ce texte tiennent compte des échanges en cours (qui aboutiront au projet auquel se rapporte la présente analyse),

De novembre 2002 à octobre 2004, dans une phase qu'on peut qualifier de maturation, parallèlement à d'autres activités, dont certaines de composition, et en relation avec le projet empirique et le projet technologique concernant la composition et l'écoute de *Voi(rex)*<sup>22</sup>, Leroux recueille des idées éparpillées au fur et à mesure de leur survenue, sans chercher à préciser davantage le projet initial.

Entre le 22 octobre et le 11 novembre 2004 sont élaborés deux premiers plans généraux donnant corps à un programme (nous utilisons ce terme au sens de la « musique à programme » du XIX<sup>e</sup> siècle bien que le compositeur ne l'exprime pas en ces termes) basé sur les principales étapes de la composition de *Voi(rex)* documentées ou remémorées par Leroux, ainsi que sur diverses idées sonores, idées formelles, idées extra-musicales à concrétiser ultérieurement.

Ensuite, la préparation se développe jusqu'au 11 mai 2005, date de début de l'écriture (l'agenda de composition, tenu quotidiennement depuis novembre 2004, indique à cette date : « mesure 1 »). Notons que l'écriture de cette première mesure de la partition n'implique pas que les activités menées pendant les jours précédents doivent être considérées comme tout autre chose que de la composition, ni même que de l'écriture : en l'occurrence, ces jours ont été consacrés à des esquisses de ce qui deviendra la partie électroacoustique innervant le mouvement I. En outre, le commencement de l'écriture de la partition ne signe pas non plus l'aboutissement du travail de préparation : cette dernière se poursuit en parallèle et reprendra plus tard à différentes occasions, particulièrement à l'occasion d'une pause entre l'écriture de deux mouvements.

La préparation aura donné également lieu à une collaboration entre le compositeur et deux réalisateurs en informatique musicale, Benoît Meudic et Alexis Baskind, élaborant divers outils spécifiquement pour l'œuvre, au cours des premières périodes en studio à l'IRCAM (2 semaines en novembre 2004, 5 semaines en janvier-février 2005).

leur contenu rejoint l'essentiel de préoccupations déjà anciennes, exprimées notamment dans ses rares textes publiés (par exemple « La composition : jouer ou mourir. Quels sont les rapports que peuvent entretenir le jeu et la composition musicale ? », *Dissonance*, n° 82, 2003, p. 20-25).

22 Voir la sous-partie « Une étude sur et avec Philippe Leroux », p. 102.

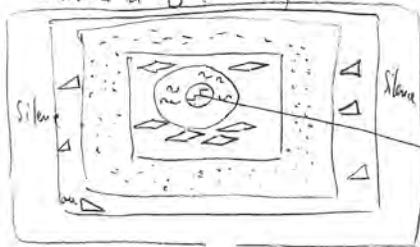


8/12/04

$V_D$  (IV VOIX)

159  
accord 16  
30#

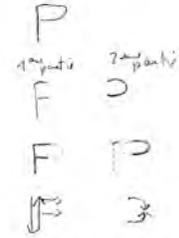
- Mot très silencieux
- utiliser les lettres avec juste 5 notes etc... ?
- garder la forme gigogne et changer le contenu  
inverser le centre des blocs et les côtés  
de silence et  $q$  (inverses)



(Finalement de VOIX, je n'ai utilisé que l'aspect homogénéité des blocs et non unifié)

essayer au moins pour le bloc central de se passer de la couche de façon polysyllabique. le bloc central doit être d'une durée (moins) de la durée 16 de la durée

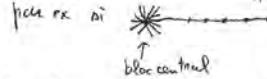
→ grande homophonie un unisson homorythmique



(moins) de la durée 16 de la durée (longueur)

nouveau bloc central

Harmonie pour traverser un support site libre de couches et autre de classant



(accord n°5 accord 7 une feuille comme les blocs) (moins) de la durée 16 de la durée

blocs: harmonie de feuilles # blocs = 8 groupes de feuilles classés par densité

conduit (mot  $V_D$  ou des plates)

travaux bruits ≠ des voix harmoniques ou harmoniques des conduits de garder seule plate en mélange pas forme d'ondes

rythmes d'interparations de forme d'ondes 8 pages multiples formant statuer

IV de VOIX = 3'56 pour 6 blocs

108

Fig. 3. « Feuille d'idées » pour le  $V_D$ , photocopiée le 8 mars 2005. Reproduit avec l'aimable autorisation du compositeur

### Préparation du mouvement V : la relation à *Voi(rex)*

Le programme global du mouvement V d'*Apocalypsis* est, on l'a dit, le parcours des mouvements composant *Voi(rex)*: la section  $V_{INTRO}$  correspond à l'Introduction de *Voi(rex)*; les sections  $V_A$ ,  $V_B$ ,  $V_C$ ,  $V_D$  et  $V_E$  évoquent respectivement les mouvements 1, 2, 3, 4 et 5<sup>24</sup>. Ce parcours commande des variations relatives aux mouvements correspondants de *Voi(rex)*<sup>25</sup>. Nous ne citerons, en les réduisant à l'essentiel, que deux exemples de telles variations qui ont le double avantage d'être relativement simples et de jouer un rôle dans la suite de notre exposé.

Premier exemple: le second mouvement de *Voi(rex)* était composé de courtes sections enchaînées les unes à la suite des autres, chacune d'entre elles étant liée à une lettre du fragment poétique mis en musique.

La section  $V_B$  d'*Apocalypsis* sera composée, entre autres, de petites sections de ce genre, mais liées cette fois à un autre texte, autrement dit les mêmes lettres dans un autre ordre.

Second exemple: le quatrième mouvement de *Voi(rex)* était composé à partir de l'idée formelle de « blocs gigogne » déjà commentée (cf. 1.2.). La section  $V_D$  d'*Apocalypsis* sera composée à partir de la même idée, variée comme suit (d'après les indications inscrites dans le brouillon de  $V_D$  – fig. 3): [1] « garder la forme gigogne et changer le contenu – inverser le centre des blocs et les côtés », de sorte que la catégorie de matériau placée au cœur du plus grand emboîtement du 4<sup>e</sup> mouvement de *Voi(rex)* (en l'occurrence, le silence) se trouvera plutôt dupliquée aux extrémités (1<sup>ère</sup> et dernière sections) des blocs; [2] insérer dans le bloc central, à la place du silence, « une grande homophonie ou un unisson homorythmique »; [3] concevoir les « conduits » comme des variations d'une forme unique définie par des « sons très courts dans l'extrême-aigu », « des notes suraiguës très très dépouillées », « des éléments très aigus qui arrivent comme une espèce de ponctuation ».

24 Les documents de travail du compositeur désignent par des chiffres romains et des lettres majuscules chaque mouvement ou section. Nous procédons de même et réservons les chiffres arabes à la désignation des mouvements de *Voi(rex)*.

25 Le programme de chaque section est détaillé dans Philippe Leroux, « De *Voi(rex)* à *Apocalypsis*: essai sur les interactions entre composition et analyse », *L'Inouï, revue de l'IRCAM*, n° 2, 2006, p. 58-59.

À un niveau plus général, l'idée de composition musicale liée à des lettres de l'alphabet est importante pour le projet d'*Apocalypsis*. Dans *Voi(rex)*, le logiciel OpenMusic lui avait permis de rédiger les lignes pour instruments et voix de la partition à partir de gestes de calligraphie qu'il réalisait lui-même dans une fenêtre de l'interface graphique, en particulier par le dessin à main levée de formes d'ondes élémentaires. Abordant la composition du 2<sup>e</sup> mouvement de *Voi(rex)*, il avait eu l'idée de passer des *formes d'ondes* aux *formes de lettres de l'alphabet*, ou plus précisément à la *cinématique* (la direction et la vitesse du geste) et à la *dynamique* (en particulier la pression du crayon) de l'*écriture des lettres*. Son assistant musical a construit un patch informatique permettant de réaliser partiellement ce type d'opération. La mise en œuvre de cette idée dans le 2<sup>e</sup> mouvement de *Voi(rex)* a été étendue ensuite par le compositeur à des parties du dernier mouvement de cette œuvre. L'un des enjeux d'*Apocalypsis* est pour lui d'exploiter davantage – de façon approfondie mais aussi plus diversifiée – ce qu'il nomme l'« idée des lettres » ainsi que les opérations qui en découlent. Chacune des sections du mouvement V est concernée par cet enjeu – en même temps que par de nombreuses autres idées particulières à chaque section.

Mais l'exploitation de l'idée des lettres est aussi à l'origine d'un bouleversement de la nature et de l'ordre des sections.

#### Préparation du mouvement V : la complexification du plan formel

Le programme énoncé plus haut semblait impliquer la successivité des sections : chaque mouvement de *Voi(rex)* ayant été écrit à la suite du précédent, il suffisait de suivre leur déroulement tel qu'il se trouve dans la partition pour parcourir dans le bon ordre la chronologie de leur composition. Cette idée était matérialisée par la subdivision du mouvement que nous avons relevée dans le plan reproduit supra (fig. 2), encore présente dans la ligne supérieure du plan général d'*Apocalypsis* daté du 29 novembre 2004 (fig. 4). À ce stade, le plan prévu d'*Apocalypsis* est donc le suivant :

I	II	III	IV	V <sub>A</sub>	V <sub>B</sub>	V <sub>C</sub>	V <sub>D</sub>	V <sub>E</sub>	VI	VII
A	p	o	c	a	l	y	p	s	i	s

En fait, le compositeur va bientôt considérer la période d'écriture de la partition de *Voi(rex)* comme un tout à l'intérieur duquel les V<sub>INTRO</sub>, V<sub>A</sub>, V<sub>B</sub>, etc., seront moins des sections successives que les cases d'un jeu à parcourir selon une trajectoire donnée, avec la possibilité de repasser plusieurs fois par la même case. Plus précisément, une extension de l'idée de composition selon des lettres, en l'occurrence le choix de la lettre « l » (lettre centrale du mot « Apocalypsis ») comme source de la structure du mouvement V, a pour effet la décision de parcourir les différentes sections selon le tracé calligraphique de cette lettre. Pour appliquer sa décision, Leroux choisit : d'une part, de diviser chaque section en trois (ou encore, de la parcourir en trois fois), à l'exception de la section V<sub>INTRO</sub> ; d'autre part, de projeter sur l'axe des abscisses (non sans fantaisies) le parcours des seize sous-sections obtenu une fois la lettre dessinée (en caractère minuscule anglais un peu aplati) transversalement aux onze colonnes de son plan (voir fig. 4).

Dans un second temps, il réduit ses ambitions et opte pour une division des sections en deux plutôt qu'en trois, tout en conservant le principe d'une projection du parcours de la boucle sur la seule dimension temporelle. Le plan effectif du mouvement V devient dès lors, et restera, l'alternance suivante de demi-sections d'A, B, C, D et E :

Intro	D(1)	A(1)	D(2)	C(1)	A(2)	E(1)	B(1)	C(2)	B(2)	E(2)
-------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

Cette décision n'a pas simplement pour effet d'aggraver la subdivision du mouvement : elle opère en même temps une mutation de la nature des composants formels élémentaires, ôtant aux entités « A », « B », etc. leur fonction de sections à part entière, sans en faire tout à fait des catégories de matériau musical. Elles tiennent dès lors d'une dimension intermédiaire, hybride, émancipée de l'orthodoxie chronologique qu'elles avaient eu vocation à incarner, au profit d'une temporalité désormais moins linéaire que tressée. Dans l'économie interne du travail du compositeur, cette mutation n'est pas contradictoire avec l'élaboration des brouillons thématiques « V<sub>A</sub> », « V<sub>B</sub> », etc., qui se poursuit indépendamment. De fait, la préparation du mouvement V et de ses sections occupera une part importante du reste de la période de préparation, même si elle se concentrera sur le détail du contenu des types A, B, C, D, E, et ne remettra plus en

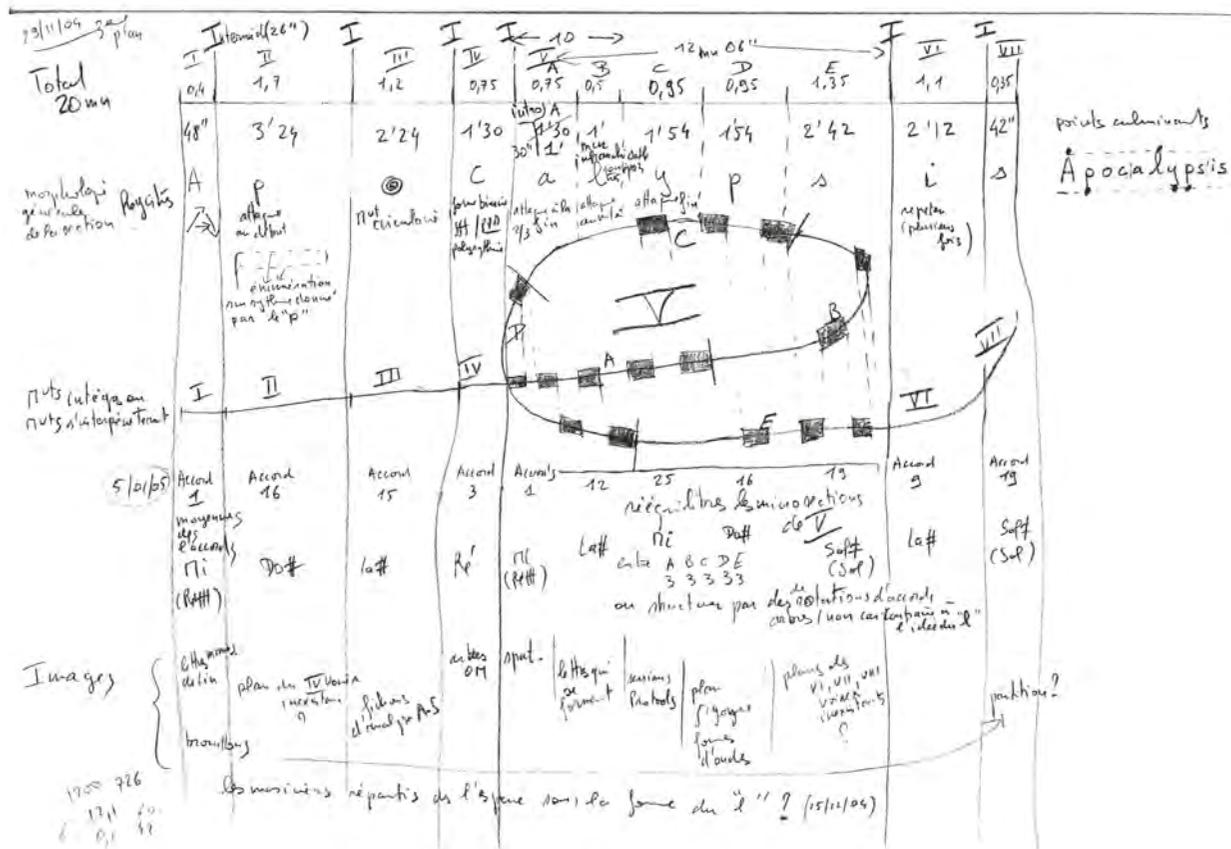


Fig. 4. « Plan général » d'Apocalypsis, photocopié le 8 mars 2005. Reproduit avec l'aimable autorisation du compositeur

jeu la structuration d'ensemble établie lors de la redistribution des sections selon le « I ».

Cette préparation s'achèvera pendant la rédaction du début de la partition : le 20 janvier 2006, Leroux recalcule les durées du mouvement V afin de prendre en compte les durées maintenant effectives des mouvements précédents et il relit, une par une, toutes ses notes préparatoires relatives aux sections  $V_{\text{INTRO}}$ ,  $V_A$ ,  $V_B$ ,  $V_C$ ,  $V_D$ ,  $V_E$ . De telles relectures et écoutes intérieures, accompagnées souvent de recalculs, interviennent dans la phase rédactionnelle à chaque moment stratégique prédéfini<sup>26</sup>. S'ajoutent jusqu'au 27 janvier 2006 une série de précisions sur ces mêmes sections. Le jour suivant, Leroux écrit le début du mouvement V et effectue diverses corrections au

sein des mouvements précédents pour uniformiser l'écriture de la voix chantée.

#### Questions de forme au terme de la préparation

Le plan général reproduit en **figure 4** est celui auquel Philippe Leroux se référera le plus souvent pendant la composition. Il est divisé en colonnes proportionnelles à la durée prévue de chaque mouvement. Tandis que le projet de l'œuvre comprend de brefs intermédiaires séparant chaque mouvement sans exception, ces intermédiaires – qui seront effectivement composés – ne figurent pas sur ce plan et sont préparés sur d'autres documents de travail (on les voyait encore dans l'essai de plan de la **fig. 2**). Pourtant, de nombreuses articulations locales entre sections ou mouvements engagent la forme globalement : elles organisent des contrastes et des continuités, mettant en relief un matériau nouveau ou au contraire déjà introduit, créant des types de relations entre éléments de l'œuvre à différentes échelles. Leur réalisation suppose pour le compositeur de revenir sur des passages déjà écrits, de modifier ses anticipations de passages à

<sup>26</sup> Ce point, étayé par une analyse détaillée, est développé dans une publication qui forme une paire avec le présent chapitre : Nicolas Donin et Jacques Theureau, « L'activité de composition musicale comme exploitation/construction de situations. Une anthropologie cognitive du travail de Philippe Leroux », *Intellectica*, vol. 48, n° 1-2, 2008, p. 175-205.

écrire, ou encore d'intégrer dans sa relecture de la partition la possibilité de retouches ultérieures sur certains passages<sup>27</sup>. Alors que la préparation permet de réaliser des associations entre toutes sortes d'idées musicales afin de définir la physionomie globale de chaque mouvement et d'anticiper les relations entre mouvements, l'écriture et ses relectures progressives implique chez Leroux une attention constante, appuyée sur les documents issus de la préparation, à la réalisation d'un tissu de liens (prédéfinis ou non) entre un grand nombre de passages de la partition.

Cet enjeu est particulièrement important ici, du fait de la complexité et de l'ambition d'*Apocalypsis* dans sa relation avec *Voi(rex)*. Cet enjeu est apparu par moments au cours de la préparation et de la composition des mouvements précédents. Il ne peut qu'apparaître de façon insistante dans la composition du V, dont le plan prévu cumule les hétérogénéités *a priori* et les problèmes potentiels. Et il réapparaît évidemment dans les relectures stratégiques prédéfinies qui ont lieu à chaque abord de l'écriture d'une section du mouvement V<sup>28</sup>. C'est encore à l'occasion d'une relecture, mais cette fois non prévue à l'avance, que les problèmes formels du mouvement V vont se cristalliser pour Leroux alors qu'il est pleinement engagé dans l'écriture du mouvement depuis plusieurs semaines. Ce moment-pivot sera notre point d'entrée dans le travail de reconfiguration de la forme auquel Leroux se consacre ensuite régulièrement jusqu'à la fin du mouvement.

#### DU SENTIMENT AU TRAVAIL DE LA FORME

##### Interrogations sur la forme de l'œuvre au cours de la préparation (2005)

Le 8 janvier 2005 (plusieurs mois encore avant d'écrire la moindre note sur la partition), Leroux inscrit sur son agenda de composition « de quelle musique il va s'agir? ». Revenant sur ce moment de réflexion, il commente :

Pour l'instant, je commence à savoir avec quels éléments je vais faire la musique, mais je ne sais pas encore de quelle musique il va s'agir. Avec tout ça, je peux encore faire du Boulez ou du Berio ou du Ligeti ! Non, quand même pas tout à fait, mais enfin... Cela ne détermine pas encore vraiment. Enfin il y a des petites choses quand même qui commencent vraiment à parler d'identité musicale<sup>29</sup>.

La question du degré de détermination de la pièce par ses éléments de préparation est à nouveau posée le 9 février 2005, date d'une « Méditation sur l'identité musicale réelle de la pièce » selon l'agenda de composition :

C'est un moment où j'ai un peu de calme, [y compris] intérieur, une espèce de moment de lucidité où j'essaie de percevoir quelle va être l'identité réelle de ce machin-là.

*Tu as déterminé quelque chose à travers ça ?*

Non, j'ai pris un peu la mesure – vu le nombre de choses extrêmement variées, extrêmement différentes, dont je vais composer la pièce – de ce que va être vraiment la pièce elle-même quand elle va être terminée et échapper un peu à chacun de ces éléments [...]. Pour le moment, je laisse flou mais j'essaie de cerner un petit peu ça.

Le 18 mars 2005, après avoir engagé la relecture méthodique de chaque mouvement, il s'interroge sur le « déroulement musical global » et crée un brouillon portant ce titre. Il considère dans ce cadre le mouvement V :

Ensuite, le V<sub>INTRO</sub>, je me rends compte que, lui, il va travailler à nouveau plus sur les idées d'objets

27 Voir Nicolas Donin et Jacques Theureau, « L'activité de composition musicale », art. cit., pour une analyse de la césure centrale du mouvement IV dans cette perspective.

28 Par exemple, l'abord de V<sub>INTRO</sub> et de V<sub>D</sub> est réglé à partir de la relecture préalable à l'écriture de V ; le 26 février 2006, il y a relecture de « [t]out ce qui concerne V<sub>C</sub> » ; autour du 22 mars 2006, il y a « relecture de ce qui concerne V<sub>B</sub> (y compris les plans généraux) » (extraits de l'agenda).

29 Sauf indication contraire, chaque extrait d'entretien avec Leroux cité à partir d'ici provient de la première séance de remise en situation de composition postérieure à la date du fait commenté (par exemple, l'entrée du journal de bord « 08/01/05 » a été traitée lors de la séance du 26 janvier 2005 qui portait sur la période allant du 15 décembre 2004 au 25 janvier 2005). Concernant les conventions de transcription (destinées à conserver certaines caractéristiques de l'oralité) : les bribes sont ponctuées par le signe « / » qui indique une pause ou une interruption de la phrase ; les précisions nécessaires à la lecture (sous-entendus, gestes effectués, documents pris en référence par un interlocuteur) sont données entre crochets ; certaines tournures ont été modifiées, certaines bribes peu utiles ont été coupées ; les questions des analystes sont en italique.

sonores, puisqu'en fait ça va être une reprise de l'introduction de *Voi(rex)*.

*Quand tu dis « je me rends compte », ça veut dire quoi ?*

Cela veut dire que, quand j'imagine ce mouvement-là – qui est très court puisque c'est juste l'introduction de *Voi(rex)* qui est mise en scène (donc, je vais sûrement reprendre des sons comparables et les mettre autrement, les réagencer autrement [*que comme il l'avait fait pour composer les premières secondes de Voi(rex)*]) –, on retrouve un peu l'idée d'objets sonores qu'on a là [notés par des adjectifs sur le document intitulé « déroulement musical global »].

[Commente la feuille :] Le  $V_A$ , c'est-à-dire celui qui va faire correspondre les trajectoires spatiales aux trajectoires des profils mélodiques, va [plutôt consister en] des lignes et des tenues. Le  $V_B$ , il va être très silencieux, c'est à dire que ce qui va dominer/ Vous voyez, j'essaie de trouver la dominante musicale en fait du mouvement. Le  $V_C$ , ça va être aussi des lignes, etc. etc. En fait, je me suis rendu compte que tout fonctionnait énormément par deux, c'est-à-dire qu'on avait deux plutôt objets sonores, deux plutôt itératifs, deux plutôt répétitifs, deux plutôt polyphonies de masse, deux plutôt silencieux, etc., et ce tout à fait par hasard. Bon!

*Que tires-tu de ce constat ?*

Il me permet d'avoir une idée un peu générale de la pièce, pas seulement de l'aspect structurel, de l'harmonie ou de je ne sais quoi, mais plutôt de : quelle va être l'identité de cela sur le plan sonore. Ce que, pour le moment, j'ai très peu abordé, en fait. Avec les structures que je mets en place là, [disons qu']on peut faire tout et n'importe quoi.

Une semaine plus tard, le 24 mars 2005, il note encore sur son agenda de composition : « Faut-il que je reporte l'ensemble des données sur un seul méga-plan ? Pas pour le moment ». L'écriture de la partition commence le mois suivant, périmant cette interrogation passagère.

Si Leroux n'a pas exprimé par la suite, pendant l'écriture de la partition, le besoin d'un plan unique rassemblant toutes les informations synoptiques utiles, en revanche il a exprimé son regret de n'avoir pu opérer une relecture englobante du projet du V avant de commencer à écrire le mouvement IV,

afin d'« avoir davantage en tête les ramifications à faire avec le V qui va venir juste après ». La forme ne sera dès lors plus vraiment planifiable ou préparable, mais elle pourra être considérée dans sa réalité de plus en plus concrète au fur et à mesure de la composition, et de là, infléchie, voire reconfigurée, en situation. Nous verrons se manifester, en ces circonstances, quelque chose comme un sentiment de la forme : les intuitions de ce qui, dans la partition en cours de composition, tient ou ne tient pas ensemble, et de la façon dont le matériau de l'œuvre en gestation doit être travaillé pour qu'il y ait, du point de vue du compositeur, une véritable forme musicale et non un agencement arbitraire d'éléments conçus, à l'avance, séparément les uns des autres.

**Crise, relecture, illumination, constat et réalisation de liens (29-30 mars 2006)**

C'est le 29 mars 2006, pendant un séjour à Montréal à l'occasion de différents concerts et enseignements, que Leroux s'interroge plus gravement :

Je me dis : vraiment, je ne suis pas content du tout de ce que j'ai fait, ça va manquer de force, ça va manquer de/ parce que, pour le moment, ce n'est qu'une juxtaposition de sections comme ça qui/ Donc, je ne suis pas très content de moi. Et ce n'est pas bon. [...] Ce n'est pas bon du tout. Surtout que tout va mal, je suis en retard, je suis pressé, tous le monde m'appelle, tout le monde m'envoie des mails, etc. Et en plus, je ne suis pas content de moi.

Il a alors déjà composé les trois quarts du mouvement V tel qu'il est prévu dans ses plans :  $V_{\text{INTRO}} - V_{D(1)} - V_{A(1)} - V_{D(2)} - V_{C(1)} - V_{A(2)} - V_{E(1)} - V_{B(1)}$ . Suivant le plan d'action établi depuis la phase de préparation, tout ce qui concerne A et D a été exploité, et les catégories B, C et E attendent d'être complétées par leur seconde demi-section. Le compositeur vient d'utiliser la dernière catégorie de section (ou matériau) qui n'avait pas encore donné lieu à rédaction d'une demi-section : B. La prochaine mesure à écrire, 387, sera la première de la demi-section  $V_{C(2)}$  après laquelle resteront à écrire les sections  $V_{B(2)}$  et  $V_{E(2)}$ . À ce stade, non seulement le contenu du mouvement est déjà bien assez déterminé pour que le compositeur puisse réfléchir synthétiquement sur sa physionomie d'ensemble, mais la dernière occasion de modifier radicalement cette dernière en infléchissant la

définition des catégories vient de s'envoler avec la mise par écrit de la demi-section  $V_{B(1)}$ . Il reste cependant de multiples occasions d'intervenir autrement sur la globalité du mouvement, aussi bien dans la façon d'aborder les dernières demi-sections à écrire que dans la façon de retoucher la partie déjà écrite.

Leroux s'engage alors dans une relecture intensive :

C'est une relecture que je fais debout [...]. Je ne fais pas une relecture comme ça assis. Parce que j'ai besoin de bouger : je bouge, je chante.

*Donc : tu tiens ta partition ? tu te la mets sur un pupitre ?*

Non, non. Je la laisse sur la table et je me mets debout, et puis je bouge. Alors je bouge avec mes mains, des fois je chante, je fais des bruits [qui n'ont] peut-être rien à voir, parfois, avec ce qu'il y a [dans l'œuvre]. J'ai besoin que ça passe physiquement. J'ai besoin de vérifier physiquement. Je ne pourrais pas être assis pour faire ça.

*Et tu ne diriges pas ? il n'y a pas de métrique, par exemple ?*

Ça peut, oui. Mais pas trop parce que sinon, cela me coupe du mouvement musical étant donné que je le subdivise tout le temps. [...] Mais bon, quelquefois oui parce qu'il faut quand même que j'évalue bien les durées, etc. L'aspect mesures, [j'en tiens compte] dans mes lectures normales. Mais [pas] dans une grosse lecture importante comme ça. Je n'en fais pas beaucoup des lectures comme ça, parce que ça demande un effort colossal. Parce qu'il faut une concentration incroyable. Parce qu'il faut vraiment essayer d'entendre au maximum la réalité de la chose. Pas seulement la réalité sonore, mais la réalité musicale, sonore, oui, mais dans la durée. Et c'est long, hein !

Contrairement à d'autres relectures, moins importantes ou moins profitables, celle-ci ne diagnostique pas seulement un manque mais produit aussi un geste d'écriture, fort imprévisible, qui apparaît subitement nécessaire au compositeur dont le sentiment formel avait été jusqu'alors pris en défaut, malmené de ne pouvoir déboucher positivement sur des opérations consolidant le projet de l'œuvre. Sorte d'illumination, l'idée d'introduire un « éclair aigu » dans la mesure 357 de la partition (c'est-à-dire bien avant le point où en est la rédaction, mes. 386) intervient à l'issue de la relecture du mouvement :

Je relis tout le cinquième [mouvement], en écoutant et en essayant d'entendre le plus possible. Et puis, bon, à un moment, il me paraît absolument évident / en fait, ça se déclenche comme ça, c'est-à-dire que je relis, et puis à un moment, dans un passage, le grand passage *pianissimo*, là, il y a vraiment un/ j'ai une espèce d'envie de quelque chose, à un moment précis/ – de quelque chose qui n'y était pas. C'est-à-dire que j'ai envie qu'il y ait une espèce de/ – comme on a eu ces éléments aigus, là, très, très lents [...] –, j'ai une espèce d'éclair, là, de me dire : il faut qu'il y en ait un ici, en plein milieu, enfin pas en plein milieu, disons à peu près aux deux tiers de cette section-là [...]. Avoir juste, [imite] tan ! une espèce d'éclair aigu, comme ça, qui va avoir plusieurs fonctions.

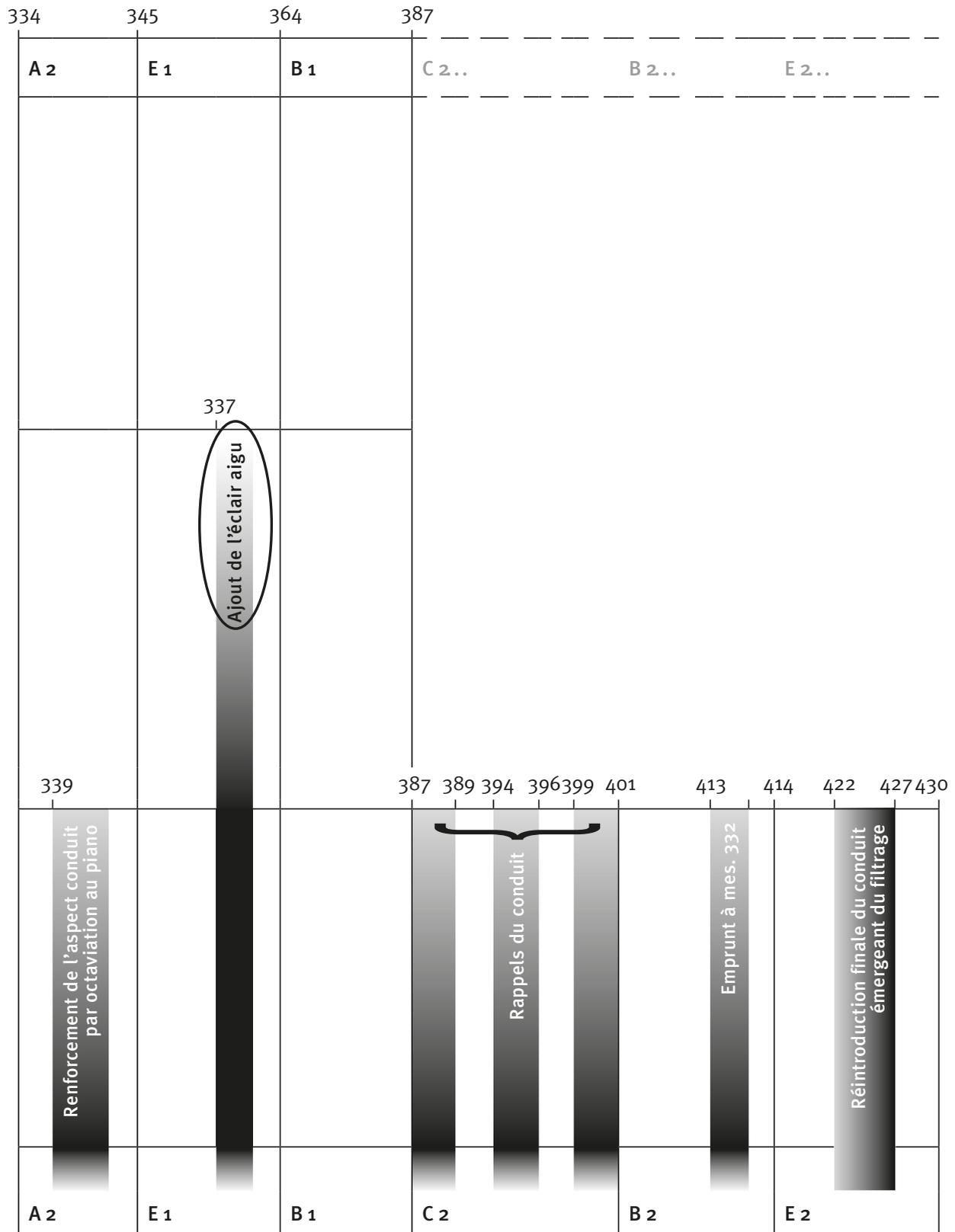
Cet éclair aigu peut remplir « plusieurs fonctions » en ce qu'il est relié d'emblée par le compositeur à d'autres passages (cf. fig. 5 et extrait d'entretien ci-dessous) : il lui évoque la fin prévue du  $V_{E(2)}$ , « très sculptée » [1] ; il rappelle un « conduit » (cf. 1.2. et 2.2.) de  $V_D$  [2], d'où la possibilité d'assurer une « cohérence entre début et fin » ; il précède un fichier son dans l'aigu (le Fo80 déclenché à la fin de la mesure suivante) [3], d'où la possibilité d'assurer une cohérence locale. Il amène aussi à concevoir un autre passage lié : des rappels du conduit « en superposition » avec une section d'un autre type, dans  $V_{C(2)}$  [4]. Enfin, l'idée même de « conduit » sort transformée d'un tel élargissement de la famille des conduits au-delà des bornes des deux demi-sections  $V_D$  où ils auraient dû *a priori* être cantonnés [5] :

D'abord : après, va arriver le fichier son dans l'aigu. Donc il va arriver comme s'il était une espèce de résurgence tardive de ce son [3]. Et puis ce son aigu, au moment même où je le lis, quand j'arrive là, j'ai envie de ça.

Mais je continue, je continue à lire, je ne m'arrête pas et je vais jusque là où j'en suis [dans la rédaction du mouvement]. Et quand j'arrive là où je dois poursuivre [soit à la mes. 386], là du coup, le fait d'avoir accepté l'idée qu'il y ait ce son [...] là, évidemment il y a autre chose qui arrive. [...] Je me dis : il faut à nouveau un « conduit », comme un conduit de  $V_D$  [...], en même temps qu'on va avoir le  $V_C$  [...ou, plus précisément, sa seconde demi-section,  $V_{C(2)}$ ]. [4]

Mesures	266	276 277	282-283	292 293	302	311 312	321 324	334
<b>Forme réalisée et prévue</b>	Intro	D 1		A 1	D 2		C 1	
Juste avant le 29/03/06		1 <sup>er</sup> conduit (1)	2 <sup>e</sup> conduit (2)	1 <sup>re</sup> partie du 3 <sup>e</sup> conduit (3a)	2 <sup>e</sup> partie du 3 <sup>e</sup> conduit (3b)	4 <sup>e</sup> conduit (4)	Conduit de V <sub>D</sub> rajouté (5)	333
Les 29 et 30/03/06								
Après le 30/03/06								Rajout d'une mesure (claquements de langue, rythme de conduit)
<b>Forme produite</b>	Intro	D 1		A 1	D 2		C 1	

Fig. 5. Schéma des occurrences des « conduits » et des passages apparentés au sein de la forme du mouvement V, en trois étapes :  
 – État avant le 29 mars 2006 (cf. § 4.2.) – État lors de l'insertion de l'éclair aigu (cf. § 3.2.) – État achevé (cf. § 4.1. et 4.3.)



En fait, la connexion immédiatement se fait avec la fin du  $V_E$  [le  $V_{E(2)}$ , dernière demi-section prévue du mouvement] où, vous savez, j'ai dit que j'allais sculpter, que j'allais laisser juste les cellules les plus prégnantes, etc. Eh bien, en sculptant, il y a un moment où je vais arriver à nouveau à des blocs, comme ça. [...] Or je vais réutiliser même les taléas [éléments rythmiques] utilisées pour les premiers blocs de  $V_D$ , qui vont se rapprocher très fort du conduit de  $V_D$ , en fait. Donc d'un seul coup, il y a une espèce de cohérence maintenant qui va du début du mouvement jusqu'à la fin du mouvement – cohérence qui est loin d'être/ enfin, à mon avis, qui est bonne parce qu'elle n'est pas une présence permanente, c'est quelque chose qui va juste venir à certains moments, mais en fait qui va assurer complètement la cohésion de l'ensemble et [...] relier toutes ces choses assez hétéroclites finalement [...]. [1]

*C'est l'idée de conduit qui serait la cohérence?*

Oui, sauf que là, ce qui assure la cohérence, ce n'est pas l'idée même du conduit, c'est en fait / c'est ce que j'en ai fait parce que c'est très fort, en fait. Tu sais, je pense que/ enfin, on va voir, mais [les conduits sont] vraiment des espèces d'unissons extrêmement aigus [imite] tan ! tan ! Et il ne se passe rien d'autre. Donc, ça va être très/ Voilà. [5]

On pourrait ajouter une sixième mise en relation, dont Leroux ne se souviendra qu'incidemment au cours de la séance de remise en situation de composition, mais qui peut avoir joué un rôle important dans la survenue de l'idée d'éclair aigu :

Ce que j'ai oublié de vous dire [...] c'est qu'en fait, il y a un passage, qui se trouve dans le  $V_{A(2)}$ , dans la section qui est avant le grand *pianissimo*, qui naturellement/ [...] [Se réfère aux mes. 339-343 dans le manuscrit et à un patch informatique qui en a fourni les hauteurs:] Ces choses-là sont bien sûr beaucoup moins aiguës que le conduit. Mais en fait, tel que c'est écrit, ça va faire penser au conduit, ça va ramener à cette idée-là. Il va y avoir une espèce de choc aigu, comme ça, à intervalles relativement [brefs]. Sur le moment, quand j'ai écrit ça, je n'ai pas réalisé que c'était apparenté au conduit. Mais après, assez vite, au bout de, je ne sais pas, deux, trois pages, en relisant, j'ai bien

entendu. Cela me faisait à nouveau un élément en plus. Peut-être d'ailleurs, si ça se trouve, il n'y aurait pas eu ça, j'aurais peut-être été moins amené après à réintroduire le conduit. C'est fort probable. Ça, c'est le pur hasard, je dirais/ Enfin, hasard?...

Cet air de famille entre le passage des mes. 339-343 et les occurrences principales du « style conduit » est peut-être davantage une cause qu'une conséquence de l'émergence de l'éclair aigu au cours de la relecture du 29 mars.

Au lendemain de son effort intensif de relecture, Leroux insère l'éclair aigu à l'endroit souhaité, en modifiant les parties de flûte, piano et percussion (fig. 6) qui prenaient part à une vaste trame sonore instrumentale s'étendant, puis s'effilochant, de la mes. 350 à la mes. 363.

La réalisation pratique de l'éclair prend en compte la nature des liens qu'il est destiné à rendre possible. Par exemple, la principale hauteur caractérisant l'éclair, *ré*, est choisie en référence à la première apparition des « conduits ». Cette dernière, intervenant tôt dans le mouvement (à sa 11<sup>ème</sup> mesure), est formellement marquante par son caractère exagérément dépouillé et par la façon dont un long bloc de silence, qui l'interrompt abruptement, met en valeur cette hauteur particulière et son entourage microtonal (voir fig. 7) :

Bon, alors, comment il [l'éclair aigu] se réalise ? Je veux qu'il soit complètement apparenté à ce qui a déjà existé, donc je vais chercher exactement le premier [conduit] qui se trouve dans la partition, c'est-à-dire la première note de conduit/ Non ! D'ailleurs je ne prends pas tout à fait la première [...]. À la fois, il est apparenté à ce qui précède et à la fois, il y a une toute petite innovation.

Ou encore, l'instrumentation de l'éclair dépend de celle du « conduit » :

[...] Et puis, au niveau [du choix] des instruments, c'est facile parce que je veux qu'ils soient très, très typés et qu'immédiatement, on l'associe à ce qui a précédé/ enfin, [aux] fois où c'est arrivé avant. Et donc, les instruments les plus typiques de ça, c'est la flûte, le piano et le glock. Donc là, il y a les trois, poum !



276

Flûte piccolo

Harpe

Piano

Violon 1

*f*

*pizz. sempre*

*fff* (éventuellement avec un plectre)

281

*f*

*ff*

*l. v.*

Fig. 7. La première occurrence du « conduit » (*Apocalypsis*, mes. 276-284)

## RECONFIGURER LA FORME

Les conséquences immédiates de l'éclair aigu : créer ou envisager de créer de nouveaux liens (31 mars-4 avril 2006)

D'emblée, Leroux tire plusieurs conséquences de ce qui vient d'advenir. Dès sa grande relecture critique du 29 mars 2006, il avait envisagé (mais pas effectué) un rajout de « claquements de langue » par les chanteurs. Cet élément est finalement réalisé le 2 avril 2006 par l'insertion d'une mesure supplémentaire entre les mesures 333 et 334 de la partition manuscrite<sup>30</sup> (fig. 8) :

Dans cette fameuse lecture, là, que j'avais faite/ [...] c'est étonnant, parce que c'est un moment, comme ça, où il se cristallise plein de trucs. J'avais eu aussi, à un moment, l'envie qu'à la fin de ces claquements de langue – puisqu'on a cette espèce de montée, puis la petite virgule [figurée par un fichier son qu'accompagne la mezzo-soprano avec un glissando soufflé], là, [rappelant] le deuxième mouvement de *Voi(rex)* –, qu'après, on ait à nouveau des claquements de langue, mais suivant exactement le rythme du conduit. Et puis, je m'étais dit, non ! Donc, j'avais complètement abandonné ça.

Et une fois que j'ai eu écrit le retour du conduit [...] [section V<sub>C(2)</sub>, mes. 387-400], je me suis dit : si, en fait, ce n'est pas mal de faire ça. [...] Sauf que j'ai tout de suite évacué cela en me disant : non, je ne le ferai pas.

Bon, voilà ! Je ne sais plus quand je l'ai réécrit [finalement], hier ou avant-hier<sup>31</sup>. [...] Je verrai si ça marche ou pas. Si ça ne marche pas, je le retirerai. Parce que c'est assez étonnant : jusque-là, [...] tout ce qui est du domaine du conduit, c'est dans l'extrême aigu, *fortissimo*, des sons très courts. Puis là, on se retrouve dans une zone medium, avec des claquements de langue qui ne sont pas forts. Enfin, bon, ça n'a plus rien à voir. En même temps, je trouve que c'est comme une espèce de prolongement ou de descente qui peut être assez intéressante. On verra.

<sup>30</sup> D'où une différence de décompte des mesures entre la manuscrit et la partition imprimée, pour une partie de la partition. Dans le présent chapitre, nous privilégions la numérotation de la partition imprimée, en spécifiant les références ponctuelles à celle du manuscrit seulement lorsque c'est nécessaire.

<sup>31</sup> L'entretien a lieu le 4 avril 2006.

Fig. 8. Ajout d'une mesure de claquements de langue entre les mes. 333-334 du manuscrit d'*Apocalypse*. Reproduit avec l'aimable autorisation du compositeur

Toujours le 2 avril 2006, Leroux écrit un conduit en superposition à  $V_{C(2)}$ , par gommage et ajouts, une fois écrit l'essentiel de cette sous-section.

Et puis après [du 31/03/06 au 01/04/06], par contre, j'ai fait tout le  $V_C$ . Et le conduit, je ne l'ai écrit sur le  $V_C$  qu'à la toute fin [...] Alors, ce conduit, comment j'arrive dessus ? Je me dis, maintenant, il faut que je l'écrive. Là, les questions qui se posent, c'est : l'instrumentation ; et puis c'est vrai que jusque-là, ça n'a été jamais qu'un unisson, donc la question qui se pose [c'est que] je ne vais pas garder la même chose qu'avant : ça ne tiendrait plus. Si je faisais ça, l'idée s'écroulerait très vite. Je suis obligé vraiment de trouver une solution un peu nouvelle. Donc l'idée est de partir de l'unisson et puis d'épaissir cet unisson jusqu'à avoir finalement une espèce d'accord qui est assez serré.

120

Redoublant sa fonction signalétique, la direction du conduit est, à cette occasion, inversée : au mouvement conjoint ascendant par pas alternatifs de 0 ou 1 quart de ton (selon les voix considérées) est ici substitué un mouvement conjoint descendant par pas de 0 à 2 demi-tons (selon les voix considérées).

Le 4 avril 2006, au cours même de l'un des entretiens sur la composition d'*Apocalypsis*, Leroux a l'idée de rajouter une note dans  $V_{A(2)}$  (la demi-section précédant celle où apparaît l'éclair aigu), renforçant l'aspect « conduit » d'un passage :

Là, en vous parlant, je me demande si je ne devrais pas peut-être accentuer encore un tout petit peu plus la relation qu'il y a avec le premier [conduit]. Je vais me le noter [il prend note]. Par exemple, il suffirait qu'au piano, là, au lieu d'avoir ce *si*, je le double avec le *si* du début<sup>32</sup>/ Enfin, il faut que je voie. Mais peut-être que ça vaudrait le coup.

*Que viens-tu d'écrire sur la partition ?*

Là, j'ai juste écrit : « accentuer plus le rapport au conduit ». J'ai mis « octaves » parce que cela pourrait être une solution. Je ne sais pas, il faut voir [...].

Enfin, il aborde l'écriture de  $V_{E(2)}$ , la sous-section qui conclut le mouvement V, et projette un renforcement

de sa relation avec le conduit. Toujours lors de l'entretien du 4 avril 2006, il indique la méthode qu'il envisage :

[Pour le second]  $V_E$ , j'ai fait des photocopies du premier  $V_E$ , qui est [la version] *ppp* de tout ce qui est écrit. Je pense que je vais prendre mes photocopies, les griffonner, voir ce que je retire, parce que je ne vais pas tout repenser. Je vais plutôt essayer de retirer [à partir de] ce qui existe. D'abord, il faut quand même que je voie si je ne mets pas [l'élément contenant quelques notes aiguës isolées]. Et puis après, toute l'astuce consiste d'abord à [faire en sorte] que ce qui se passe soit intéressant, puis à retrouver, bien et d'une façon très forte, cette notion de conduit [pour sa réintroduction finale concluant le mouvement].

Au total, la résolution de la crise dans l'écriture du mouvement V s'est traduite d'emblée par une première série d'écartés relativement à ce qui avait été prévu dans sa préparation :

C'est vrai que depuis le début, quand j'avais imaginé la nature de ce conduit, dans les plans, je savais [qu'il égrènerait quelques notes aiguës isolées], [...] mais je n'avais pas réalisé l'importance que cela aurait. Parce que c'est d'une force inouïe, ce truc-là. Par contre, dès que j'ai commencé à écrire le mouvement V, j'ai vu que c'était vraiment tout sauf anodin. Donc, j'ai tout de suite pensé, à plusieurs reprises : « mais comment je vais/ qu'est-ce que je vais en faire ? ». [...] Pendant longtemps, je pensais le faire se dissoudre, au fur et à mesure du mouvement. Je ne pensais pas le faire réapparaître. J'avais éliminé cela parce qu'il n'y avait pas tellement de raisons qu'il réapparaisse. Donc, comme je savais que c'était quelque chose de fort, j'avais imaginé que, petit à petit, [il y aurait une espèce de dissolution]. C'est pour ça qu'à un moment, il réapparaît deux fois, dans l'idée de [cette] dissolution. Cela aurait très bien pu marcher. Mais c'est bien plus intéressant de faire [ce que j'ai décidé suite à la grande relecture].

32 C'est ce qu'il a effectivement fait par la suite.

Un espace de solutions pré-construit et exploré durant la composition du mouvement V pour assurer des cohérences locales (avant mars 2006)

La résolution de la crise formelle ne tient pas qu'à l'effet intégrateur attribué par Leroux à son « éclair aigu ». Elle puise aussi des éléments dans les ressources produites et travaillées pendant la phase de préparation<sup>33</sup>, ainsi que dans diverses décisions, prises ou seulement envisagées au cours de l'écriture précédant la crise. Pour reconstituer les conditions de possibilité de l'illumination du 29 mars 2006 et du type d'opérations de composition auquel elle a donné lieu, revenons donc sur un certain nombre de faits pertinents documentés au cours des deux mois d'écriture du mouvement V qui précèdent. On pourra se reporter, pour la lecture de la présente section, au tableau synthétique de la **figure 5**.

Le 30 janvier 2006, à Montréal, et le 1<sup>er</sup> février 2006, à son domicile francilien, une transition a été rajoutée par Leroux entre le  $V_{\text{INTRO}}$  et le  $V_{\text{D}(1)}$ . Le  $V_{\text{INTRO}}$  comprend des sons inspirés, chuchotés ou parlés,  $V_{\text{D}(1)}$  (et plus généralement  $V_{\text{D}}$ ) des sons aigus suivis d'un grand silence. Cette transition rajoutée permet à la fois une transition locale entre ces deux sections particulièrement dissemblables, et une création de lien à échelle plus large (l'anticipation de la première occurrence de  $V_{\text{A}}$ ). Il commente :

La logique [de mon plan], ça aurait été que j'enchaîne carrément ça [ $V_{\text{INTRO}}$ ] à ça [le premier conduit de  $V_{\text{D}}$ ]. Or ça, je sais très bien comment c'est, puisque c'est vraiment des notes suraiguës, comme ça, toutes seules, doublées à un quart de ton ou à un huitième de ton de différence par deux instruments. Enchaîner [l'un à l'autre] directement, ça perdrait toute sa force en fait. Alors là, j'imagine [cette transition]. Ça me permet plein de choses. Ça permet d'abord de faire un petit clin d'œil à un autre moment où j'ai fait la même chose. C'est le début du deuxième mouvement, la grande introduction du deuxième mouvement. Evidemment, c'est ça en beaucoup plus gros. Mais, en même temps, c'est la même idée, on arrive aussi sur un son suraigu. Donc, ça me permet de faire ce petit rappel-là. J'ai des mouvements assez hétéroclites, j'ai besoin de les relier les uns aux autres.

<sup>33</sup> Ces ressources sont listées dans la sous-partie « Préparation de l'œuvre », p. 106.

Et puis, [cela me permet] justement d'introduire à la fois ce qui va arriver plus tard sous forme de « lettres » ou de formes d'ondes.

Et puis, [cela me permet] de commencer à sortir un petit de peu de cet aspect bruité, pour que la transition ne soit pas trop brutale.

Et puis, surtout, je pense que ça peut être très, très beau.

Ces notes suraiguës assurent à la fois pour le compositeur la cohérence locale et la cohérence globale, rétrospectivement avec le début du mouvement II, et proactivement avec les sous-sections  $V_{\text{D}}$  du mouvement V, destinées à utiliser les « lettres » (cf. 2.2. et 2.3.).

Le 12 février 2006, Leroux découpe le 3<sup>e</sup> conduit prévu en deux parties : une première moitié juste avant  $V_{\text{A}(1)}$  (mesure 292), l'autre moitié étant écrite plus tard entre  $V_{\text{A}(1)}$  et  $V_{\text{D}(2)}$  (mesure 302). Cela renforce la distribution des conduits dans le mouvement V. La notion de conduit issue de la préparation en sort déjà enrichie :

Et puis, du coup, ça donne aussi un autre caractère au conduit parce que, jusqu'à là, on n'avait toujours que ces notes suraiguës, seules, très, très dépouillées, alors que là, on laisse une grande résonance dessus.

Le 21 février 2006, son inquiétude sur le V – encore réduite, en l'occurrence, à une inquiétude sur le peu d'articulations entre demi-sections successives – est rattachée par le compositeur à son ajout, trois semaines plus tôt, de la mesure de transition entre le  $V_{\text{INTRO}}$  et le  $V_{\text{D}(1)}$  :

Ce qui m'inquiète un petit peu, quand même aussi – pour le moment ça va, je règle bien le problème – c'est la succession des A, des B, des C, des D, et des E, dans le V. J'ai peur qu'il y ait un moment où ça fasse vraiment une espèce de bloc comme ça. C'est pour cela que je [rajoute] des petites choses. [C'est] comme avoir incrusté [la mesure de transition entre le  $V_{\text{INTRO}}$  et le  $V_{\text{D}}$ ], ça c'est évidemment excellent parce que ça casse. Il va falloir faire attention à ça. Je ne suis pas du tout inquiet sur le fait que ce soit possible, je suis plus inquiet sur le temps, quoi. Parce qu'en fait, ça demande du temps, pour réfléchir/ du temps où l'on n'est pas en train d'écrire, [où] il faut tourner autour d'idées.

Les 8 et 9 mars 2006, il y a écriture jusqu'à la mes. 344 et rajout d'un conduit de  $V_D$  à  $V_{C(1)}$ . Le compositeur ne conçoit alors pas cet ajout comme une façon de donner de plus en plus d'importance aux « conduits » ou au « style conduit » ; il s'agit plutôt, pour lui, de donner un caractère perceptible et progressif à sa disparition, qui passerait inaperçue sans ce rappel varié :

J'écris jusqu'à la mesure 344, c'est-à-dire, en fait toute cette section [la section  $V_{A(2)}$ ]. [...] Dans les temps qui ont suivi – plusieurs semaines –, j'ai précisé des petites choses pour les instruments / enrichi un peu l'écriture instrumentale qui était un petit peu brute de décoffrage. Donc, j'écris ça et puis, je décide – ça, c'est une première étape – d'ajouter un conduit en même temps que le  $V_{C(1)}$ , un conduit du  $V_D$  [...]. C'est-à-dire qu'en lisant, en relisant, je trouve qu'ici, vraiment, il y a un côté un peu énumératif dans ces petites sections qui viennent les unes après les autres comme ça, qui commence à devenir vraiment un peu problématique. Je le sentais depuis longtemps, je le savais, mais ça se précise. Je sais que ce qui forme le conduit du  $V_D$ , c'est-à-dire les éléments très aigus, comme ça, qui arrivent comme une espèce de ponctuation, c'est très important. C'est ce qui permet d'encadrer tous les silences, c'est ce qui va faire que ce silence de 17 secondes tienne le coup. Structurellement, c'est vraiment très fort. Et, depuis toujours, je me demande comment je vais en tenir compte, parce qu'après, ça disparaît [puisque ce matériau n'appartient qu'au]  $V_D$ . Alors, comment est-ce que ça va s'équilibrer dans la suite du cinquième mouvement ? Alors, là, mon idée, c'est un peu de le faire disparaître. Cela me permet, en fait, d'articuler ce  $V_C$  avec tout ce qui précède. Il y a l'idée de le faire disparaître, c'est-à-dire de le faire entendre une fois [mes. 321 de la partition imprimée], puis un grand silence, et puis une deuxième fois qui serait peut-être la dernière fois [mes. 324 de la partition imprimée]. En fait, ce n'est pas du tout le cas [finalement], mais à ce moment-là, je me dis que ce sera peut-être la dernière fois qu'il viendra. Il aura été dissous, comme ça, par une espèce de raréfaction.

On l'a dit<sup>34</sup>, la mesure 344 clôt un passage (mes. 339-343) qui ressemble beaucoup au « style conduit »

<sup>34</sup> Voir la sous-partie « Crise, relecture, illumination, constat et réalisation de liens (29-30 mars 2006) », p. 112.

même s'il n'en est pas un et même si le compositeur ne l'avait pas rapproché de ce type de matériau avant de le relire (ou, du moins, avant de l'écrire). Ce rappel imprévu des sonorités du conduit a pu rendre encore plus sensible au compositeur l'absence de ce matériau depuis la mesure 312 (dernière occurrence d'un conduit programmé dans une demi-section  $V_D$ ). On peut d'autant mieux comprendre que le compositeur ait été gêné dans sa relecture par l'absence du conduit lorsque l'on tient compte du caractère très régulier de ses occurrences précédentes : le premier conduit (mes. 276-277) intervenait 10 mesures après le début du mouvement (mes. 266) ; le deuxième conduit (mes. 282-283), 5 mesures après le premier ; la première moitié du troisième (mes. 292) intervient 9 mesures après la fin du précédent ; sa seconde moitié, 10 mesures plus tard (mes. 302) ; le quatrième enfin, 10 mesures après (mes. 311-312)<sup>35</sup>. Le conduit ajouté le 8-9 mars 2006 aux mesures 321-324 vient donc lui-même rétablir cette scansion d'une dizaine de mesures là où elle s'interrompait pour la première fois. Et c'est neuf mesures plus loin (mes. 333) que sera inséré le rappel en « claquements de langues » du conduit, lors de la relecture du 29 mars donnant lieu à l'insertion de l'éclair aigu. Quant au passage proche du « style conduit » que Leroux vient de rédiger lorsqu'il procède à l'ajout du 8-9 mars, il se trouve lui-même une petite dizaine de mesures plus loin (mes. 339-343).

Ainsi, plusieurs décisions prises ou seulement envisagées au cours de l'écriture du mouvement  $V$  contribuaient directement à l'émergence de l'éclair aigu et de ses annexes. On observe rétrospectivement que cette crise intervient à nouveau sur fond de manque d'occurrences du « style conduit » depuis plus d'une vingtaine de mesures (en l'occurrence depuis 43 mesures), et en relation avec une résurgence de ce matériau dans l'écriture : d'abord, le 8 mars, les mes. 339-343 qui rappellent ce style ; puis, le 29 mars, l'abord de la seconde demi-section  $V_C$ , susceptible d'intégrer un conduit ajouté comme la première demi-section du même type. En ce sens, la relecture-crise du 29 mars peut être vue

<sup>35</sup> Si cette régularité paraît évidente à travers le nombre de mesures, elle n'est pas aussi nette – mais se retrouve approximativement – avec l'autre unité de mesure pertinente pour une telle analyse, à savoir la durée en secondes. Sur la base de l'enregistrement du concert de création, un relevé du même type donne un écart moyen d'une vingtaine de secondes entre les occurrences.

comme une réplique plus intense et plus critique de la relecture et de l'intervention précédentes (8 mars) portant sur le retour régulier du conduit. Et si elle se produit au moment où s'achève l'écriture du  $V_{B(1)}$ , ce n'est pas seulement parce que le conduit n'a plus pu être évoqué depuis longtemps dans la partition à cause du caractère exclusif du matériau  $V_B$ , c'est aussi parce que le passage que le compositeur s'apprête à écrire est directement lié au passage qui avait été modifié en profondeur le 8-9 mars pour accueillir un conduit. Cette fois pourtant, contrairement au 8-9 mars, la même opération d'insertion rétroactive d'éléments de conduit suite à une relecture s'avère critique. C'est certes parce que cette relecture constitue, à l'approche de l'antépénultième section du mouvement, l'une des dernières occasions d'en infléchir la partie déjà écrite en cohérence avec des parties restant à écrire. Mais c'est aussi parce que, la première fois, l'insertion rétroactive d'un conduit servait à en faciliter la « disso[lution] par une espèce de raréfaction » (cf. *supra*), autrement dit à suivre le plan prévu tout en y atténuant une cause de déséquilibre potentiel ; tandis que les insertions rétroactives décidées dans la relecture du 29 mars contribuent à inverser cette fonction des conduits, en étendant leur caractère structurant, originellement interdépendant avec la logique de « blocs » des deux demi-sections  $V_D$ , à l'ensemble des parties du mouvement V. Enfin, plus généralement, divers jeux d'altérations des proportions et de suppressions ou rajouts ont constitué une préfiguration indirecte du mode de résolution de la crise.

Si tous les aménagements que nous venons de mettre en série ont été réalisés par le compositeur afin d'assurer des cohérences locales (contrairement à ceux du 29-30 mars), certains ont donné lieu à des prises de conscience de relations nouvelles entre eux et d'autres éléments. Ainsi, la séparation en deux du 3<sup>e</sup> conduit (le 12 février 2006) est associée pour lui à une nouvelle caractérisation du conduit, et donc des relations entre les conduits ; ou encore, la peur d'un monolithisme du mouvement V (le 21 février) mène Leroux à anticiper une relation entre les « petits choses » déjà rajoutées au cours de l'écriture, et d'autres à venir.

#### Enrichissement et création de conduits pendant la rédaction des dernières pages du mouvement V (5-8 avril 2006)

Nous avons vu que l'éclair aigu a été conçu le 29 mars 2006 et inséré le lendemain, à la gomme et

au crayon, dans un passage de la partition déjà écrit. Dès sa conception, il a été accompagné de créations ou de projets de nouveaux liens, dont nous venons de voir les conditions de possibilité en amont. Mais qu'en est-il de l'aval ? La première série d'écartis relativement à ce qui avait été prévu dans sa préparation a été poursuivie par une seconde série après une nouvelle relecture<sup>36</sup>.

Le 5 avril 2006, la section  $V_{C(2)}$  est finalisée et la section suivante ( $V_{B(2)}$ ) déjà entamée. Cet enchaînement donne lieu à la relecture de « probablement tout le V » et à deux corrections ponctuelles, loin en arrière dans le mouvement. Le 6 avril 2006, Leroux écrit les mes. 412-413 puis aborde la conception du  $V_{E(2)}$  et en écrit les deux premières mesures. Or ces mes. 412-413 sont un emprunt à la section  $V_{C(1)}$ , dont la composition avait donné lieu au premier écartis relativement au plan (écriture non planifiée d'un élément « de style conduit »). Elles sont plus précisément un emprunt à la fin de cette section, c'est-à-dire au passage que le compositeur, à la suite de sa grande relecture critique, a eu l'idée de compléter par un rappel du rythme du conduit grâce à des « claquements de langues » – idée concrétisée par l'ajout d'une mesure supplémentaire le 2 avril 2006 (fig. 8), soit quatre jours avant la rédaction du passage que nous considérons). Leroux commente :

Ici [mes. 412-413], je rajoute quelque chose qui est une espèce d'emprunt à  $V_C$ . Alors, pourquoi est-ce que je fais ça ? Parce que j'ai envie ! Voilà ! Ça fait deux mesures d'articulation un peu / C'est-à-dire que le problème, c'est qu'après je retombe sur  $V_E$ , la grande section qui était *pianissimo* la première fois où elle arrive [soit  $V_{E(1)}$ ]. Et là, par contre, c'est *forte*. Donc, il faut que je trouve une façon d'articuler / d'arriver sur cette section-là, ce qui n'est pas évident. Passer avec ça directement, ce n'est pas très agréable. Alors là, je trouve une solution où je fais finalement une espèce d'imitation de ce que j'avais fait dans le premier  $V_C$ , avec les claquements de langue que j'avais rajoutés. Voilà, c'est ça ! En fait, je fais exactement comme si je reprenais cela, plus la mesure que j'avais rajoutée après, où tous les claquements de langue reprennent le rythme de cette espèce d'élément très aigu dont on avait parlé [...]. Au lieu que ce soient les claquements de

<sup>36</sup> On pourra se reporter, pour la lecture de la présente section, au tableau synthétique de la figure 5.

langue, là, c'est dans l'extrême aigu des deux violons, parce qu'il s'est quand même passé beaucoup de choses, finalement, avec ces deux violons qu'on a vu plusieurs fois avoir un rôle un petit peu à part dans la pièce. [...] Donc, là j'en profite pour encore en rajouter un peu. Voilà! [...] Je me reporte au  $V_C$ , à l'endroit où il y a ces claquements de langue. Et puis je reprends cet élément de pulsation très, très aigu.

Le 6 avril 2006, Leroux réalise la sculpture prévue de la fin de  $V_{E(2)}$  et le retour du suraigu :

Alors, ensuite, donc, la conception du dernier  $V_E$  [ $V_{E(2)}$ ]. Je passe un petit peu de temps à trouver comment je vais m'organiser. Ce  $V_E$ , la première fois où il arrive, c'est *pianissi-ssi-ssi-mo, pppp*, quoi. Donc, en fait, on ne va rien entendre du détail. On va entendre une espèce de tapis, de texture très fine. Donc, du coup, je m'étais dit [que] je pourrai très bien réutiliser la même chose, finalement, parce qu'on ne l'aura pas entendue, en réalité. Donc, j'avais pris la précaution de faire une photocopie [de  $V_{E(1)}$ ], avant d'ailleurs d'avoir rajouté cet élément dont on avait [parlé], cet éclair de lumière. J'avais pris cette précaution parce que je me disais que ça allait être beaucoup plus facile, si j'ai la photocopie, d'imaginer comment je vais construire ce nouveau  $V_E$  à partir de ça, en le gommant, en le grattant etc. [...]. J'ai mis beaucoup d'indications dessus, mais je n'ai pas tout à fait procédé comme je [le prévoyais:] [...] en fait, le  $V_{E(2)}$ , il démarre exactement de la même façon [que  $V_{E(1)}$ ], et petit à petit, il y a une diminution globale de la densité d'événements. [...] Et puis l'idée, c'est que [revienne] à la fin cet élément qui a été si important dans le  $V$  – [les notes suraiguës isolées], vous vous souvenez, qui arrivent comme ça, de façon très hiératique. J'avais un peu déjà en tête que j'allais finir avec ça.

Le conduit est ensuite réintroduit (8 avril 2006), mesure 425, comme émergeant du filtrage progressif de la texture caractéristique de type  $V_E$  (fig. 9) :

Et puis, petit à petit, je filtre comme je l'ai dit. Voilà, c'est clair : la densité d'événements diminue. Les voix entrent [mes. 423], puis commence à émerger cet élément très lent qui est d'abord dans l'extrême aigu, donc qui est complètement apparenté à ce qui s'est passé jusqu'à là, dans tout

le cinquième mouvement, et puis qui, petit à petit, s'enrichit. [...] Cela, c'est l'élément « conduit » des blocs gigognes. Voilà! En fait, [ce] petit élément [...] a pris une importance colossale. C'est lui qui structure tout le cinquième mouvement, en réalité. A l'audition, on ne va entendre que lui. Tout va s'organiser autour de lui. Ça va être très net.

À travers les traces de la préparation, rien ne permettait d'imaginer que l'idée de « conduit », moyennant un élargissement de sa définition, ponctuait tout le processus de composition du mouvement  $V$ . Même au moment assez crucial des 8-9 mars 2006 (rajout d'un conduit par-dessus le début d'une section  $V_C$ ), lorsque le conduit fut objet d'attention, ce fut pour faciliter sa dissolution. Mais au final, le « style conduit » constitue un élément essentiel d'unification du mouvement, dont la majorité des occurrences sont aisément repérables dans la partition achevée.

#### Le contraste comme caractéristique émergente associée

Dans cette analyse de la crise survenue au cours de la composition du mouvement  $V$ , de ses avant-coureurs, de l'émergence préalable des éléments de sa résolution, de sa résolution elle-même et de sa traduction dans la suite de la composition du mouvement, nous avons considérablement réduit la complexité dynamique en jeu, afin de mettre en évidence l'émergence d'une propriété majeure (mais complètement imprévue au cours de la préparation et même de la rédaction) du mouvement  $V$  : sa structuration par une notion élargie de « conduit ». Une caractéristique de cette complexité dynamique doit être cependant précisée pour conclure cette section car elle entretient à la fois une relation avec cette structuration – rappelons que l'éclair aigu qui s'est imposé au compositeur a été réalisé dans un passage *pianississimo pppp* – et avec le mouvement immédiatement précédent, le IV (dont nous avons analysé ailleurs les modalités de conception et de réalisation de la forme binaire stricte<sup>37</sup>) : c'est la caractéristique de contraste.

Durant la préparation (20 mars 2005), la section  $V_E$  avait été définie comme devant partager avec le mouvement IV une forme binaire contrastive,

37 Nicolas Donin et Jacques Theureau, « L'activité de composition musicale », art. cit.

mais son mode de réalisation avait été laissé ouvert. Au moment d'aborder l'écriture de  $V_{E(1)}$  (mesure 345), le 10 mars 2006, Leroux précise ce mode de réalisation :

C'était programmé depuis longtemps. [...] Je pense que c'est déjà dans les plans généraux. Parce qu'en fait, je veux faire une correspondance avec le quatrième mouvement [d'*Apocalypse*], [avec] ce jeu de contraste entre un grand triple *forte* et un grand *pianissimo*. Et j'avais prévu depuis longtemps que là, j'allais faire l'inverse. [...] Donc, c'est resté. Oui, parce que c'est une idée, je pense, qui fonctionne bien. C'était une évidence totale. Mais [...] l'idée assez vite me vient de me dire [que], ça, ça va être la première partie du  $V_E$  [soit  $V_{E(1)}$ ], et [que], quand le  $V_E$  va revenir dans la version triple *forte* [ $V_{E(2)}$ ], je vais garder exactement la même chose. Sauf qu'il va se passer tout ce jeu d'élimination, [que] je vais sculpter à l'intérieur. Ce qui légitime aussi, [à mes yeux, un si] gros travail d'écriture et de conception pour quelque chose qu'on n'entendra pas.

Mais avant d'en arriver à cette mesure 345, il a introduit plusieurs contrastes non programmés au cours de la préparation. Ainsi, le 25 février 2006, il a opéré un changement de la dynamique du bloc 2 de  $V_D$  à l'occasion de laquelle pointe l'émergence de cette caractéristique de contraste :

[Commentaire de l'agenda de composition] « Fin du bloc 4 » : donc, sans doute, je finis de l'écrire. Je change les nuances dans le bloc 2. Ah oui, c'est vrai que j'ai dû changer beaucoup de choses. Le bloc 2 [...], c'est 285-290. Donc j'ai changé toutes les mesures. Et j'ai changé toute la dynamique. C'est-à-dire que là, je mets tout *ppp*, ce qui n'était pas du tout le cas. [...] Pourquoi j'ai changé ? Parce que maintenant je commence à avoir une meilleure vision globale de l'ensemble des blocs. Je n'ai jamais été content de ce bloc. [...] Bref, je ne devais pas être très concentré [le jour où je l'ai écrit], ça ne me plaisait pas.

*Ce que tu as changé finalement, c'était la nuance ?*

Voilà ! Parce que finalement, au fur et à mesure, je me rends compte de l'importance, dans la pièce, de ces jeux de contrastes entre des éléments vraiment complètement *piano* et des éléments *fortissimo*. C'est le principe du mouvement IV, par exemple, mais cela prend de plus en plus d'importance, en fait.

Vous allez voir par la suite. Cela va aussi différencier les blocs. Donc, celui-là, il est complètement *pianissimo*. Le suivant, que je retouche aussi – je ne sais pas si je l'ai noté – il part du *piano*, il va au *forte*, il revient au *piano*. Et puis ce bloc-là, celui sur lequel je travaille [le 4 avril 2006, jour même de l'entretien], il part du *pianissimo*, il va au *forte* et il reste *forte*. Ça m'aide à les particulariser un petit peu plus finalement, et puis à ce que ça rentre dans la problématique plus générale de la pièce.

En relation avec l'écriture, le 2 avril 2006, du conduit en superposition dans  $V_{C(2)}$ , Leroux anticipe le contraste présent à la fin de  $V_{E(1)}$  :

Ceci [l'accord utilisé pour écrire le retour du conduit en superposition dans  $V_{C(2)}$ ] ne revient pas dans le  $V_C$ , mais ça va revenir à la fin du  $V_E$  [ $V_{E(2)}$ ]. *A priori*, ça va être plutôt vocal, enfin cela va être centré sur les voix, c'est sûr, mais est-ce qu'il va y avoir en plus des instruments ? ça, je ne sais pas encore. Est-ce que je vais réutiliser les instruments pour bien montrer la parenté que je veux faire entre la fin avec les voix et puis ça ? Je ne sais pas, [...] je le saurai quand je serai dessus.

[...] Et puis aussi, il y a cette idée dont je n'ai pas eu le temps de parler ce matin, c'est que, cette fameuse résonance de l'éclair, là, la résonance Fo80, quand je travaillais sur je ne sais plus quel mouvement, j'ai tout de suite pensé qu'à la toute fin du  $V_E$  (c'est-à-dire, en fait, à la toute fin du mouvement V), on allait avoir juste ce fichier son. Puisque la fin du mouvement V, on allait avoir juste ce fichier son – qui fait pas loin de 22 secondes ou quelque chose comme ça, si mes souvenirs sont bons – tout seul, *pianississimo*. Cela va être très fort parce qu'il est très beau [...] Et puis, sur le plan formel, je pense que ça va être une très belle manière de finir le mouvement. Et puis, ça va rappeler, une fois de plus, ce travail finalement qui existe depuis le début de la pièce – dont je ne savais pas non plus l'importance que ça allait prendre – sur ce contraste entre des périodes très fortes et des périodes très, très douces.

Ces exemples de l'importance acquise par la question du contraste dynamique illustrent le caractère non univoque, multidimensionnel, du « sentiment de la forme » éprouvé, enrichi, *mis en œuvre* par le compositeur au cours de son travail d'écriture.

Silence  
Toujours  
stoppez tout  
à l'instant

Prestes toujours *f*

Picc  
 ht  
 clb  
 Das.  
 Cor (Grand)  
 Tpt (Grand)  
 Tab (Grand)  
 H  
 Eno  
 I  
 II  
 S<sub>1</sub>  
 S<sub>2</sub>  
 T  
 B  
 TR  
 D  
 pnd  
 VI  
 VII  
 A  
 VC  
 CB

*ppp* *assez peu à peu*  
 l'image des loutres point de vue est devant au moment  
*ppp* *assez peu à peu*  
 perspective point de vue est devant au moment  
*ppp* *assez peu à peu*  
 glau en le est Au  
*ppp* *assez peu à peu*  
 glau en le est Au

Fig. 9. Retour du « conduit » sur fond d'une texture reprise de la section V<sub>E(1)</sub>, manuscrit d'*Apocalypse*, p. 72-73.  
Reproduit avec l'aimable autorisation du compositeur



Au terme de ce périple compositionnel, le visage du mouvement V d'*Apocalypse* tel que nous le connaissons aujourd'hui apparaît sous un jour différent, ou du moins enrichi, par rapport à ce qu'en avait déterminé la période de préparation. On pouvait déjà y percevoir la présence d'un paradoxe formel symbolisé par la boucle traversant les sections A, B, C, D et E du plan général de l'œuvre (fig. 4). On peut désormais y lire la tension entre l'implacable défilement des sections hétérogènes et leur ponctuation, presque régulière, par un matériau musical extrêmement singulier, tantôt intégré dans la forme, tantôt produit par un autre matériau dont il constitue une dérive, une torsion, voire une contradiction. Ce mouvement pourrait, ainsi, être entendu comme la dramatisation d'une prise de conscience musicale, où la découverte progressive de ses propres potentialités est inscrite et rendue manifeste au fil du discours musical lui-même.

En termes d'objet et de méthode, le type d'analyse que nous avons présenté vient compléter et relier deux approches analytiques qui auraient pu – et pourront toujours – être appliquées à cette œuvre : la considération structurale de la seule partition (avec ses

fichiers son et programmes informatiques associés) ; l'interrogation génétique basée sur un large corpus d'avant-textes (brouillons, esquisses, plans...). Dans un cas comme dans l'autre, la tentative de tirer parti de la parole officielle du compositeur sur son œuvre aurait été insuffisante, sinon trompeuse : à suivre le texte rédigé par Leroux pour la notice de programme du concert de création<sup>38</sup>, en effet, l'analyste serait conduit à croire que le mouvement suit fidèlement les cinq mouvements de *Voi(rex)* dans leur ordre de composition du premier au dernier ; en outre, l'appui effectif de la forme du mouvement dans les occurrences d'un « conduit » (et plus généralement d'un « style conduit ») n'est mentionné dans aucun de ses écrits relatifs à *Apocalypse*, qu'ils soient publics (notice, articles) ou privés (éléments du dossier génétique). Une étude conséquente de la forme de ce mouvement suppose donc presque inévitablement de se reporter, dans la mesure du possible, à l'histoire de l'activité de composition – et c'est bien sûr précisément l'élaboration d'un dispositif de connaissance de cette histoire qui nous a permis d'explicitier les raisons de l'insuffisance des éléments précédents.

<sup>38</sup> Partiellement publiée dans son article déjà mentionné « De *Voi(rex)* à *Apocalypse* : essai sur les interactions entre composition et analyse », art. cit.