

Aborder la modernité : *Triptyque* et *Lignes et points* de Pierre Mercure

Initiation to Modernity: Pierre Mercure's *Triptyque* and *Lignes et points*

Brian Cherney

Volume 21, Number 3, 2011

Musique automatiste ? Pierre Mercure et le *Refus global*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1006363ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1006363ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cherney, B. (2011). Aborder la modernité : *Triptyque* et *Lignes et points* de Pierre Mercure. *Circuit*, 21(3), 99–116. <https://doi.org/10.7202/1006363ar>

Article abstract

Pierre Mercure's orchestral works *Triptyque* (1959) and *Lignes et points* (1964) illustrate various ways in which the composer grappled with his desire to embrace musical modernity. One of the fundamental traits of music in a modernist vein—one that unites the preoccupations of composers of the first decades of the twentieth century (Bartók, Stravinsky, Berg, Hindemith, Honnegger, etc.) with those of the avant-garde music of the post-war decades—lies in its use of different forms of symmetry. Mercure too makes use of symmetrical forms to structure the two works studied here at various levels. In *Triptyque*, the surface of the music remains completely traditional, while several somewhat hidden aspects of its structure are manifestations of a resolutely modernist sensibility. In contrast, in *Lignes et points*, the surface of the music—the sounds, colours and textures—are imbued with a thoroughly modern or even avant-garde character, while its 'subterranean' structure is revealed to be an eminently classical theme and variations (even if it cannot necessarily be heard as such). Other aspects of these works reveal the influence of Mercure's contemporaries like Karlheinz Stockhausen, Earle Brown and John Cage, whose works were performed at Mercure's *Semaine internationale de musique actuelle* (SIMA) in 1961.

Cahier d'analyse

Aborder la modernité : *Triptyque* et *Lignes et points* de Pierre Mercure ¹

Brian Cherney

Pierre Mercure est déjà un compositeur accompli lorsqu'il compose *Triptyque*, pour orchestre, en 1959. Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, il commence ses études en composition avec Claude Champagne au Conservatoire de musique de Montréal, puis va les poursuivre à Paris auprès de Nadia Boulanger, suivant au passage des cours d'orchestration avec Arthur Hoérée et Darius Milhaud (1949-1950). Il est fort probable que Mercure ait découvert la musique d'Arthur Honegger pendant cette année à Paris – influence qui s'avérera extrêmement importante au cours des années suivantes, notamment dans la dernière partie de sa *Cantate pour une joie* (1955), intitulée « Le cri de joie », qui rappelle la pièce brève pour orchestre *Chant de joie* (1923) de Honegger. Certains aspects de *Triptyque*, sur lesquels nous reviendrons plus loin, sont aussi influencés par une autre œuvre de Honegger, la *Symphonie Liturgique*. Pendant son séjour parisien, Mercure côtoie ses camarades de classe et compatriotes Gabriel Charpentier, Jocelyne Binet et Clermont Pépin avec qui il partage certaines préoccupations relatives à la musique contemporaine. Pendant l'été 1951, il se rend à Tanglewood pour étudier avec Luigi Dallapiccola, qui lui enseigne les principes de la dodécaphonie – principes qu'il exploitera plus tard au cours des années 1960. De même, tout au long de cette période, Mercure collabore avec divers poètes, musiciens, danseurs et peintres automatistes à Montréal, dont certains sont signataires de *Refus global* en 1948². Il est possible que sa rencontre avec

1. [ndlr] Des enregistrements de *Triptyque* et de *Lignes et points* sont accessibles à l'écoute sans frais sur le site du Centre de musique canadienne : http://www.musiccentre.ca/apps/index.cfm?fuseaction=composer.FA_dsp_sample&authpeopleid=1111&by=M

2. [ndlr] À ce sujet, voir l'article de Claudine Caron dans ce numéro.

3. Voir par exemple le retable d'Isenheim consacré à saint Antoine, peint entre 1506 et 1515 par l'artiste allemand Matthias Grünewald, exposé au musée d'Unterlinden à Colmar en France, www.acchla-arthistoire.org/category/manifestations/cours/lecture/

ces artistes l'ait encouragé à rompre avec la tradition musicale. Durant les années qui ont précédé la composition de *Triptyque*, Mercure semble chercher une relation expressive et créatrice en phase avec la modernité, tout en restant profondément attaché à certains aspects traditionnels de son art, une volonté ambiguë qui se ressent notamment dans certaines œuvres ayant précédé *Triptyque*, comme *Kaléidoscope* (1948), *Cantate pour une joie* (1956) ou *Divertissement* (1957). Le traditionalisme relatif de *Triptyque* se remarque effectivement lorsqu'on la compare aux œuvres-clés du répertoire international créées en cette même année 1959, telles que *Gruppen* de Stockhausen, *Catalogue d'oiseaux* de Messiaen, *Strophes* de Penderecki, ainsi que, l'année suivante, *Apparitions* de Ligeti et l'une des versions de *Pli selon pli* de Boulez. Par rapport à ces œuvres, *Triptyque* revêt certes un aspect traditionnel, mais affiche néanmoins son modernisme à travers l'utilisation de la symétrie, comme cet article tentera de démontrer.

Le titre *Triptyque* est emprunté au domaine des beaux-arts, un triptyque étant une œuvre picturale construite en trois panneaux peints ou sculptés, liés par des charnières; il est la forme la plus courante, notamment dans les églises, de « polyptyque », ou d'œuvre à plusieurs panneaux. Bien qu'à partir de la période gothique, il existe des triptyques composés de panneaux de tailles égales, tant en Europe qu'ailleurs, les retables d'églises et de cathédrales se caractérisent le plus souvent par un panneau central à plus grande surface que les panneaux latéraux³. Toutefois, le mot *triptyque* recouvre une forte connotation de symétrie.

Or, l'utilisation de la symétrie dans la musique du XX^e siècle est bien connue. On la retrouve sous ces formes d'arche si chères à Bartók, ainsi que dans son emploi d'harmonies (dites « axiales »), organisées symétriquement autour d'un pôle central (aussi fréquemment employées par Stravinsky et Messiaen, entre autres). Ce goût pour la symétrie se voit également dans la prédilection de maints compositeurs pour des formes rétrogradées. Le troisième mouvement de la *Suite lyrique* de Berg constitue un exemple éloquent de l'utilisation du rétrograde dans la forme globale : la première partie revient en rétrograde stricte après la partie centrale (*Trio estatico*). Dans le court opéra *Hin und Zurück* de Hindemith (1927), l'action et la musique progressent jusqu'à un certain point, où, soudainement, elles rebroussement chemin vers le début. Pour sa part, Webern n'utilise pas moins la symétrie dans le premier mouvement de sa *Symphonie*, opus 21, où la deuxième moitié du développement est le rétrograde exact de la première moitié. Chaque partie de ce mouvement est construite autour d'une différente collection de hauteurs symétriques. De plus, chacune des variations du deuxième mouvement

est construite symétriquement autour d'un axe vertical. À l'instar de Webern, Mercure lui-même a déjà utilisé la forme rétrograde dans le deuxième mouvement de *Divertissement*, pour quatuor à cordes et orchestre à cordes (1957), dont la deuxième moitié est le rétrograde de la première.

Commande du Festival international de Vancouver en 1959, *Triptyque* comprend trois mouvements assez brefs⁴:

I. Adagio (♩ = 54), d'une durée d'environ 3 minutes;

II. Allegro marcato (♩ = 144), d'une durée d'environ 4 minutes 20 secondes;

III. Adagio (♩ = 54), d'une durée d'environ 3 minutes.

Le plan formel revêt donc un aspect tout à fait traditionnel (lent → vite → lent), à la différence près que le troisième mouvement est un rétrograde exact du premier. Pour sa part, le deuxième mouvement relève d'une symétrie inexacte :

A—début jusqu'au chiffre 15 de la partition;

B—R₁₅ jusqu'au chiffre 23 : les mêmes matériaux sont utilisés, mais de façon moins dense. On retrouve le rétrograde du principal motif rythmique et une citation de cinq mesures du premier mouvement *Adagio* à ;

A'—chiffre 23 jusqu'à la fin du mouvement : retour de A mais abrégé, avec une cadence très puissante, fondée sur le motif rythmique principal (sur la tonique ré).

Le compositeur rend par ailleurs perceptible le rapport de rétrogradation qu'entretiennent les premier et troisième mouvements. Bien que la musique de ces deux mouvements se déroule principalement chez les cordes, certains événements consistent en de petits fragments confiés à des solos de cuivres et de bois. Ces événements n'apparaissent qu'une seule fois et sont susceptibles de mémorisation dans le cadre global des deux mouvements. L'auditeur peut donc les repérer dans la version rétrograde du mouvement. En voici quelques exemples :

* mesures 1-5—mélodie ascendante aux cordes graves, basée sur un tétracorde symétrique, accompagnée d'une triade (016) au célesta et aux cors.

* mesures 6-7—trémolo aux altos et violons II, avec la même triade (016) à la harpe.

* mesures 8-11—motif ascendant de trois notes avec l'accord symétrique de référence à la mesure 11.

* mesures 12-14—accords en blocs aux cuivres, en chevauchement, avec *pizzicato glissandi* aux cordes.

4. Les autres œuvres commandées étaient le *Quatuor à cordes* n° 3 de Harry Somers et *Four Songs* pour voix et orchestre de Robert Turner.

*mesures 14-15—*pizzicato glissandi* ascendant jusqu'au petit motif aux bois (en tierces mineures).

*mesures 16-18—trémolos aux cordes, descendants jusqu'à la mesure 19, où un arpège à la harpe est suivi de petites mélodies (solo hautbois, puis clarinette et ensuite flûte) au-dessus des accords tenus aux cordes.

La spécificité de ces motifs et leurs instrumentations font en sorte que les auditeurs peuvent se remémorer ces événements lorsqu'ils reviennent en rétrograde dans le troisième mouvement.

La figure 1 présente d'autres exemples de symétrie dans *Triptyque*. La structure harmonique de presque toute la pièce est fondée sur un accord symétrique construit de deux accords de septième diminuée superposés. Cet accord apparaît pour la première fois à la mesure 11 du premier mouvement (AR = accord de référence). Il y a plusieurs petits fragments mélodiques construits presque symétriquement autour d'une hauteur pivot (par exemple les mélodies courtes confiées aux bois à partir de la mesure 20 du premier mouvement et le motif principal du deuxième mouvement autour de ré, au chiffre 5). Par ailleurs, Mercure se sert d'un autre geste symétrique qui consiste en une figure ascendante puis descendante qui s'étend sur une durée de plusieurs mesures. Cette figure s'entend pour la première fois chez les violoncelles et les contrebasses au début du premier mouvement et revient à l'ensemble des cordes et aux bois aux mesures 14 à 19. On trouve un autre exemple frappant de cette figure dans le deuxième mouvement, au chiffre 18 jusqu'à trois mesures avant le chiffre 20. Ici, comme c'est souvent le cas, le geste commence aux cordes graves, se poursuit aux cuivres et atteint son sommet avec l'entrée des bois et des cordes, avant de redescendre dans le registre grave des cordes.

FIGURE 1 *Triptyque*—exemples de symétrie

The image displays a musical score for 'Triptyque' with various annotations highlighting symmetrical structures. The score is divided into three systems. The first system shows a 'début' section with 'accord de référence symétrique' and 'AR-0 (accord de référence)'. The second system includes 'cuivres' and 'C trém. aux cordes' with annotations like 'AR-8', 'presque AR-6', and 'contour symétrique'. The third system features 'solo hautbois', 'clarinette', and 'flûte' with 'symétrie pas exacte' and 'symétrique' annotations. A 'Z-tetrachord' is identified with notes 0 5/ 6 11. The bottom system is labeled 'MOUVEMENT II' and 'Presque symétrique autour de D'.

Une question subsiste : pourquoi Mercure a-t-il décidé de se servir d'autant de structures symétriques dans *Triptyque*? Aurait-il pu lire l'énoncé de Honegger concernant la question de l'ordre de la réapparition des deux thèmes dans une sonate ?

... your re-exposition of the order A followed by B is illogical, showing, as it does, a defect in symmetry. In architecture you have a facade, the two left pillars of which, for instance, are arranged so that A is followed by B. Your object is solidly and harmoniously to rest the architrave and the pediment upon these pillars and upon those that form a pendant to them on the right. Symmetry, as regards those on the right, will inevitably give you B followed by A, not vice versa, as the first time. Very well; in the sonata the pillars correspond to the themes : the pediment is the central development.

5. Landormy, 1929, p. 790 (traduit du français par Fred Rothwell).

*Symmetrically, then, you must have B followed by A in the recapitulation, since you had A followed by B in the exposition*⁵.

Il nous paraît possible que l'influence de Honegger se révèle dans un des motifs principaux du deuxième mouvement de *Triptyque*. Ce motif à deux voix (voir figure 2a) — presque symétrique autour de ré — ressemble à celui légèrement plus long qui apparaît au début de la *Symphonie liturgique* (voir figure 2b) du compositeur suisse. À la fin du premier mouvement de cette même symphonie, le motif revient dans une forme plus courte (voir figure 2c).

FIGURE 2 Comparaison des motifs principaux de *Triptyque* et de la *Symphonie liturgique* d'Arthur Honegger.

(a) *Triptyque*, 2^e mouvement, m. 5

Altos

Violoncelles

(b) *Symphonie liturgique*, 1^{er} mouvement, début

Violoncelles

Contrebasses

(c) *Symphonie liturgique*, 1^{er} mouvement, m. 236

Violoncelles

Contrebasses

Quoi qu'il en soit, après la création de *Triptyque*, en 1959, Mercure cherche une nouvelle approche, un nouveau langage. Il est sans doute inspiré par sa rencontre, lors de son deuxième stage d'études en Europe de 1957 à 1959, avec le Groupe de recherches musicales (GRM) de la Radiodiffusion-télévision française, dirigé par Pierre Schaeffer. C'est là que Mercure s'initie à la musique électroacoustique et, plus particulièrement, à l'utilisation de sons concrets transformés au moyen d'appareils électroniques. Ensuite, en 1959 et 1960, il étudie la musique électronique avec Richard Maxfield à New York, puis de 1959 à 1963, il compose huit œuvres électroacoustiques, dont *Structures métalliques I et II*, *Manipulations* et *Incandescence*. Grâce à la musique électroacoustique, il peut rompre radicalement avec le passé, surtout dans les aspects du timbre, de la texture et de la forme.

Une deuxième source de ressourcement pour Mercure sera certainement cette Semaine internationale de musique actuelle (SIMA) qu'il dirige en août 1961. Ce festival qui, comme on l'a vu, présentait trente-sept œuvres récentes de compositeurs tels que Anhalt, Babbitt, Brown, John Cage (*Atlas Eclipticalis*), Feldman, Garant, Kagel, Nono, Penderecki, Schaeffer, Stockhausen et Varèse (*Poème électronique*). Il semble que Mercure ait particulièrement été attiré par les musiques de Cage, de Varèse et de Stockhausen.

À l'été 1962, Mercure effectue un nouveau voyage d'études en Europe et va notamment à Paris, à Darmstadt (où il se familiarise avec le sérialisme), à Dartington (où il rencontre Luigi Nono) et à Salzburg. L'année suivante, il compose deux œuvres qui joignent les instruments acoustiques à la bande magnétique : *Psaume pour abri*, une cantate radiophonique présentée au prix Italia 1963 et *Tétrachromie*, une musique commandée par Les Grands Ballets Canadiens. *Psaume pour abri* manifeste l'influence du *Poème électronique* de Varèse, surtout dans son utilisation de l'espace sonore. Mercure reconnaît l'influence de cet aspect de Varèse lors d'un entretien en anglais avec V. I. Rajewsky en 1964. « So this is the third thing they brought us, the sense of space... The sense of space, of new sound, and of new forms is the thing in music now, resembling what painters are doing, what the poets are doing, and what the dancers are doing⁶. »

Dans sa prochaine œuvre pour grand orchestre, *Lignes et points* (1964), couronnement de sa carrière, Mercure tente de reproduire les sons et les formes de la musique électroacoustique au moyen d'instruments acoustiques, une tentative qui lui permet de se libérer de la tradition et d'amorcer un rapport plus fort avec la modernité. Dans un entretien paru dans *Le Quartier latin* peu avant la création de son œuvre, Mercure précise que :

6. V. I. Rajewsky, « Interview with Pierre Mercure » (3460, rue Simpson, # 106, Montréal, le 5 décembre, 1961), p. 7-8. Manuscrit disponible aux archives de la Société Radio-Canada à Montréal. Cité in Waltz, 1995, p. 18.

Lignes et Points, pour laquelle j'ai mis un an, est l'œuvre que j'ai travaillée le plus, et j'ai vu surtout à ce que ce soit l'aboutissement des recherches que je fais depuis deux ans. [...]

J'ai donc cherché à écrire pour l'orchestre avec les mêmes procédés utilisés en musique électronique. Il y a par exemple des effets d'écho, un simulacre du « retour-nage de bande » (son à l'envers), du « filtrage ». Il y a aussi de la « résonance », comme en musique électronique où l'on coupe le début de l'attaque pour ne conserver que la résonance.

Dans la première section, l'orchestre est divisé en 24 cellules de 4 instruments, ce qui donne un fond mathématiquement sûr d'être le plus varié possible. Par-dessus cela, j'ajoute par exemple le thème en contrepoint avec une variation de durée en rapport avec le thème (qui est sériel). Exactement comme de la musique concrète. Et ça va sonner comme ça !

[...] L'idée a été très longue à préciser. Ce que j'ai dit tantôt en relation avec la musique électronique est une considération assez récente ; je suis parti en plus cette fois d'une relation avec le graphisme et la musique. Chacun des huit mouvements de cette œuvre a un titre graphique [...]. Le graphisme m'intéresse autant que le pointillisme, le tachisme : une peinture de Barbeau, c'est une autre musique qu'une peinture de Tounsiant ou de Molinari⁷.

7. Saint-Aubin, 1965, p. 3.

Dans *Triptyque*, la surface de la musique reste tout à fait traditionnelle, alors que plusieurs aspects de sa structure (un peu cachés) relèvent d'une sensibilité résolument moderniste, notamment, dans son emploi de la symétrie. Dans *Lignes et points*, au contraire, la surface de la musique, les sons, les couleurs et les textures sont empreints d'un caractère moderne, voire avant-gardiste, alors que sa structure pour ainsi dire « souterraine » se résume à un thème et variations de confection tout à fait classique (bien que cette forme ne s'entende pas comme telle, à l'exception de quelques-unes de ses sections) (figure 3).

8. Imprimé à la page 3 de la partition Ricordi.

FIGURE 3 Les huit variations de *Lignes et points*, avec leurs durées⁸

I.	Angles	2:45
II.	Lignes obliques	2:30
III.	Spirale	0:30
IV.	Points contre Points	2:00
V.	Courbes	1:00
VI.	Mélanges	2:00
VII.	Spirale	0:30
VIII.	Lignes Droites (thème)	2:45

durée appr. : 14 min.

Lignes et points comprend huit sections (variations) qui se chevauchent, et partage certains rapports formels avec *Triptyque*. Les variations VII et VIII consistent en de nouvelles versions des variations II et III, même si la huitième s'intitule désormais *Lignes droites* au lieu de *Lignes obliques*. La durée des variations II et III, puis VII et VIII est inversée (figure 4).

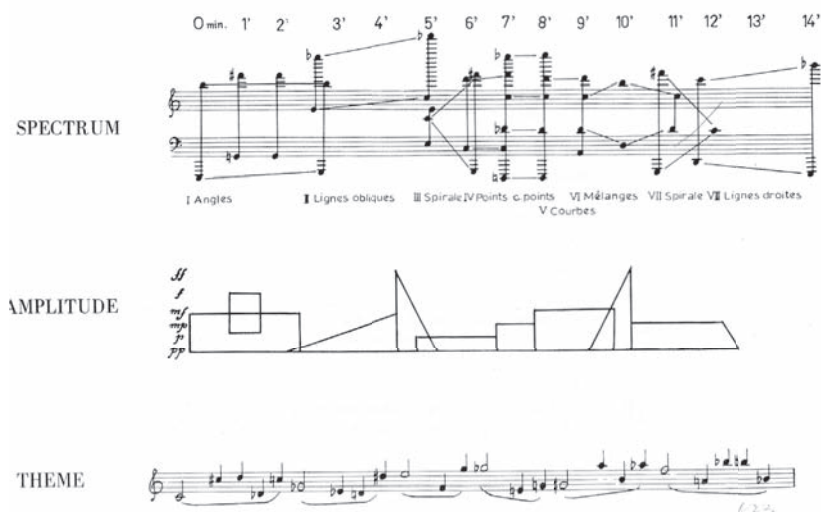
FIGURE 4 Comparaison entre les variations II-III et VII-VIII de *Lignes et points*

II	III	VII	VIII
<i>Lignes obliques</i>	<i>Spirale</i>	<i>Spirale</i> (rétrograde)	<i>Lignes droites</i> (thème)
2:30 minutes	30 secondes	30 secondes	2:45 minutes

On retrouve ici l'utilisation du rétrograde à l'instar de *Triptyque*, car la deuxième *Spirale* est un rétrograde exact de la première. Par contre, comme l'œuvre débute avec une variation qui ne réapparaît pas à la fin, elle affiche un aspect global asymétrique. D'autre part, la partition nous indique trois schémas : le *spectrum* (les registres), l'*amplitude* (les dynamiques) et le *thème* (le point de départ pour l'organisation des hauteurs). Même si ces schémas, dont celui correspondant à l'amplitude rappelle la notation des intensités dans la partition de l'étude électronique *Studie II* de Karlheinz Stockhausen (1954⁹), apparaissent dans le manuscrit de la partition, il n'est pas certain que ce soit Mercure qui ait décidé de les inclure dans l'édition de la partition.

9. Voir Stockhausen : Nr. 3, *Elektronische Studien, Studie II* (1954), p. 6. Universal Edition, 1956.

FIGURE 5 Les schémas dans la partition d'orchestre de *Lignes et points* (Toronto, Ricordi, 1970)



10. Selon Martin Waltz, la version de la partition d'orchestre de *Lignes et points* la plus fiable se trouve dans le fonds Pierre Mercure (Bibliothèque et Archives nationales du Québec). Un autre manuscrit qui se trouve dans ces archives s'intitule *Lignes et points, cinq variations et thème pour grand orchestre*. Quoique maintenant incomplet, il est apparemment le premier brouillon de la partition d'orchestre et on y retrouve les figures géométriques associées aux variations (voir *infra*). Les recherches de M. Waltz lui ont permis de constater que la partition publiée par Ricordi en 1970 « est sujette à caution, car elle contient un nombre inquiétant d'erreurs de transcription » (Waltz, 1995, p. 33). Une liste complète des erreurs et des déviations dans la partition Ricordi est comprise dans sa thèse.

11. Waltz, 1995, p. 32.

Martin Waltz, auteur d'une thèse de doctorat à l'Université Laval intitulée « *Lignes et points* de Pierre Mercure : composition musicale pour grand orchestre de Pierre Mercure : Analyse structurelle et fondements d'une édition critique », fait remarquer que les schémas correspondant au *spectrum* et à *amplitude*, tels que publiés par Ricordi, sont « peu utiles pour l'analyse de la pièce¹⁰ ». Il y a en effet quelques erreurs dans le schéma *spectrum*. De plus, selon la partition d'orchestre manuscrite, « ces deux figures devraient être d'égale longueur afin que les variations soient alignées [...] »¹¹.

Une question persiste. Pourquoi Mercure a-t-il choisi d'inclure ces schémas dans le manuscrit original, alors qu'en général, ce type d'information reste caché dans l'atelier d'un compositeur ? Il n'est pas exclu que Mercure, fier de ses liens avec l'avant-garde, voulait démontrer son allégeance aux courants les plus avancés de la musique grâce à ces tableaux. Cette allégeance se confirme par ailleurs à l'intérieur de la pièce, car la plupart des paramètres se soumettent à une logique sérielle, y compris la durée des notes et des silences, les amplitudes, les timbres, les nuances, les articulations, les *glissandi*, l'instrumentation et l'harmonie. Ces paramètres sont déterminés par l'utilisation d'une série de 24 hauteurs (le thème), imprimée dans la partition en groupes de trois, de quatre et de cinq notes, dans une disposition symétrique, chaque groupe commençant par une blanche (voir figure 6).

FIGURE 6 Thème, tel que présenté dans l'introduction de la partition Ricordi



Mercure utilise les formes habituelles de la série : la forme droite de la série (A¹), son rétrograde (A²), le renversement de la série (B¹), et le rétrograde de celle-ci (B²). À cette série est attachée une séquence de 24 chiffres, chaque chiffre correspondant à sa position en demi-tons dans la gamme chromatique. Le *do*₃ est indiqué 1, et non 0 comme à d'habitude dans le système d'Allen Forte. La série se présente en deux formes: *Lignes brisées* (intervalles disjoints – voir figure 7a) et *Lignes obliques* (intervalles obliques – voir figure 7b).

FIGURE 7A Thème de *Lignes brisées* (Tableau IV.1, Waltz, 1995, p. 49)

Lignes brisées

1 14 15 2 13 7 4 3 16 17 6 20 || 19 5 8 9 22 12 21 18 10 23 24 11
 A¹ (P) -----> <----- A² (R)

24 11 10 23 12 18 21 22 9 8 19 5 || 6 20 17 16 3 13 4 7 15 2 1 14
 B¹ (I) -----> <----- B² (RI)

FIGURE 7B Thème de *Lignes obliques* (Tableau IV.1, in Waltz, 1995, p. 49, ici annoté par l'auteur.)

Lignes brisées

Lignes obliques

1 2 7 4 3 6 5 8 9 12 10 11 || 14 15 13 16 17 20 19 22 21 18 23 24
 (13 14 19 16 15 18 17 20 21 24 22 23 || 2 3 1 4 5 8 7 10 9 6 11 12)
 A¹ -----> <----- A² B² -----> <----- B¹

La série intitulée *Lignes obliques* consiste en ce qu'on appelle une série « dérivée », telle que nous la retrouvons par exemple dans le troisième mouvement de la *Suite lyrique* d'Alban Berg. Mercure sépare les douze hauteurs de l'octave supérieure et les douze hauteurs de l'octave inférieure et construit ainsi une deuxième série, *Lignes obliques*, qui va du do_3 au si_4 . La deuxième moitié de cette série est le renversement rétrograde de la première. Mercure construit un schéma passablement compliqué de la structure numérique, déterminant plusieurs aspects de la musique, comme le démontrent les figures 8a (paramètres en 24 éléments) et 8b (paramètres en 12 éléments).

FIGURE 9 Séries de durées (notes et silences) (Tableau IV.4, in Waltz, 1995, p. 55)

Ordre	Notes	Silences
1	7,5	3
2	6	4
3	4,5	5
4	4,5	5
5	6	4
6	7,5	3
7	7,5	3
8	6	4
9	4,5	5
10	4,5	5
11	6	4
12	7,5	3
13	7,5	3
14	6	4
15	4,5	5
16	4,5	5
17	6	4
18	7,5	3
19	7,5	3
20	6	4
21	4,5	5
22	4,5	5
23	6	4
24	7,5	3

Les chiffres correspondant aux notes et aux silences se retrouvent dans la structure numérique (figure 8a). Il est probable que les chiffres 3, 4, 5 soient basés sur les groupes de notes du thème : 5 4 3 3 4 5 (voir figure 6). Notons aussi que les proportions entre 5, 4 et 3 sont les mêmes qu'entre 7,5, 6 et 4,5. Mercure place ces chiffres en petits groupes symétriques et les répète. Il fait la même chose avec les *amplitudes*.

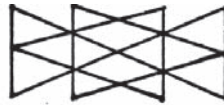
Ces structures numériques, étroitement liées au sérialisme intégral des années 1950, à l'instar de la fameuse *Structure Ia* de Boulez, sont trop complexes pour être expliquées en détail ici. Étant donné qu'un système arbitraire de chiffres détermine les moindres détails de l'œuvre – la durée des événements, la structure des accords, les amplitudes, etc. – il devient capital pour Mercure de faire une forme globale, une architecture suffisamment perceptible par l'auditeur. C'est ainsi que le caractère individuel de chaque variation, créé par les changements de texture, d'instrumentation, de durées ou de registres, est suffisamment frappant et varié pour produire l'impression d'une forme globale dans un sens presque traditionnel. La huitième variation, *Lignes droites*, présente une fin calme après l'activité presque constante entendue plus tôt. Avec ses groupes de notes tenues et sa durée similaire, elle agit, comme on l'a vu, en contrepoids à la deuxième variation, articulant ainsi le dernier bloc de la structure symétrique.

13. Pierre Mercure, «Notes sur *Lignes et points*», document inédit dactylographié, 1964. Fonds Pierre Mercure, Centre d'archives de Montréal, BAnQ, 06-M, P90 / 4-35.10.

Caractéristiques des *Variations*

Les descriptions suivantes sont reproduites à la page 5 de la partition Ricordi sous le titre *Détails des variations*. Elles apparaissent également dans un document dactylographié daté de 1964 intitulé «Notes sur Lignes et points», qui se trouve dans le fonds Pierre Mercure¹³. De plus, dans ses esquisses, Mercure associe des figures géométriques à la plupart des variations. Ces figures sont reproduites ici, suivies de la description de chaque variation par Mercure (en italique) ainsi que de nos propres commentaires.

• Variation I



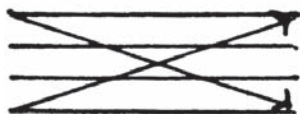
«Angles», pour orchestre complet, superpose des accords dont les amplitudes sont constamment croissantes ou décroissantes. Pour cette variation, l'orchestre se divise en quatre sections. Chacune de ces sections se subdivise en plusieurs groupes de quatre instruments différents, sorte de cellules isolées où les timbres et les durées varient à chaque attaque. Les altos et les premiers violons dialoguent en un contrepoint d'allure dynamique.

Dans cette première variation, l'orchestre est divisé en quatre groupes (I, II, III et IV) et la forme se segmente en trois parties (ABA'). La partie A' présente une sorte de rétrograde des nuances de la partie A, où, par exemple, un crescendo en A devient un decrescendo en A'. Les groupes I et IV de l'orchestre se divisent en trois sous-groupes de quatre instruments, chacun présentant un enchaînement de huit accords dans chaque partie de la variation. Dans A, chaque accord commence par une forte attaque suivie d'un decrescendo. Les instruments disparaissent un à un, produisant un changement continu du timbre, rappelant ainsi l'effet produit dans une pièce électronique lorsqu'un son est constamment modulé au moyen d'un filtre. La harpe et les timbales n'entrent qu'au milieu de cette variation, soit dans la partie B, avec des matériaux plus rapides. Dans le groupe orchestral III, les violons I et les altos jouent en canon tout au long de la variation et font entendre plusieurs formes du thème de hauteurs.

Quant à la figure géométrique, elle consiste en quatre triangles qui font un dessin en trois parties. Le premier triangle représente les nuances des orchestres I et IV (en decrescendo), alors que le deuxième montre celles des violons I et des altos de l'orchestre III (crescendos). Dans la partie centrale, les changements d'intensité sont imbriqués, et dans la troisième partie, le

profil dynamique des orchestres I et IV forme le rétrograde de ceux de la première partie.

• Variation II



« Lignes Obliques », pour les instruments à cordes seulement, exploite certaines possibilités linéaires de ces instruments. Les cordes, à l'exclusion des contrebasses, sont divisées en quarante parties solistes. Les sonorités s'apparentent aux sons électroniques purs (sons sinusoïdaux). La progression est constante selon tous les paramètres.

Ici, chacune des quatre sections de cordes se divise en dix voix jouant des sons harmoniques (soit dans un registre très aigu). Mercure construit une série de vingt-quatre accords à cinq voix pour chaque section de cordes, à partir de la structure numérique évoquée plus haut. Quatre formes du thème sont présentées dans chacune des sections de cordes. Dans la figure géométrique, les quatre lignes parallèles représentent les instruments pairs de chaque groupe de cordes, tandis que les lignes en diagonale qui se croisent représentent les instruments impairs, exposant respectivement la forme primaire et la forme inversée du thème.

• Variation III



« Spirale », pour orchestre complet, part d'une seule note pour se propager dans le temps et l'espace.

La variation III commence par un unison sur *ré* et les voix principales (jouées par les bois) termineront sur un *fa*. « Spirale » s'ouvre très vite en éventail dans l'espace vertical de l'orchestre. Après deux mesures volubiles, l'activité ralentit peu à peu parmi les instruments qui jouent les groupes de notes rapides et ceux qui jouent les notes tenues. (Bien entendu, les hauteurs sont basées sur différentes formes de la série.) En même temps, il y a un long diminuendo partant d'un *fortissimo* jusqu'à un *pianissimo* à la fin. La figure géométrique illustre une volute qui va « d'une grande tension vers le calme », comme le dit Mercure. Il décrit cette variation tel « un monde grouillant comme le ventre d'un ouragan s'embruissant à l'extrême (un vent du tonnerre → à un souffle à peine)¹⁴ ».

14. BAnQ, FPM, doc. 06-M, P90/4-41.5,

1. Cité in Waltz, 1995, p. 152.

• Variation VI

(Il n'y a pas de forme géométrique associée à cette variation.)

« *Mélanges* », pour orchestre complet, cumule tous les éléments énoncés aux variations précédentes. Le titre de l'œuvre trouvera sans doute ici sa pleine signification.

Ici on entend un mélange de plusieurs éléments se trouvant dans les variations I, IV et V, conférant à cette variation VI une texture assez complexe, dominée par des accords tenus de quatre notes et de longues notes seules. Par exemple, le hautbois 4 et les violoncelles jouent le thème en canon et sont comparables à l'orchestre III de la variation I (alors formé des violons I et des altos). Douze épisodes de *Lignes* et *points* sont indiqués à la percussion dans des encadrés. Mercure se sert d'une série numérique pour augmenter le nombre d'attaques pour chaque épisode : 5-7-9-11-13-15-17-19-20-21-22-[23]. Ce dernier épisode est mis entre parenthèses, car il n'apparaît que dans la prochaine variation.

• Variation VII



« *Spirale* », pour orchestre complet. Cette variation est telle que III, mais en sens inverse, pour se résorber en une seule note.

Mercure a conçu ce rétrograde de la variation III comme un effet électronique qu'il a nommé « effet électronique machine arrière » dans une page de notes sur la variation VII¹⁶.

• Variation VIII



« *Lignes droites* », énoncé rectiligne (en forme de choral) d'une version du thème réduit à douze sons. La coloration harmonique est obtenue par l'alternance irrégulière de 24 timbres instrumentaux différents.

La variation VIII présente une version de douze sons du thème *Lignes obliques* en cinq transpositions. L'orchestre est divisé en cinq groupes (A-B-C-D-E), chacun formé d'une section de cordes, augmentée de quatre instruments à vent. Les entrées des instruments à vent alternent constamment pour obtenir des changements de couleurs. Chaque groupe est divisé en quatre voix jouant la même succession de notes. Les groupes entrent tour à tour, donnant

16. BAnQ, FPM, doc. o6-M, P90/4-41.2, p. 1. Cité in Waltz, 1995, p. 149.

ainsi l'impression d'un canon à cinq voix. La forme géométrique représente sommairement la courbe mélodique ascendante des groupes A et B, de même que la courbe mélodique descendante des groupes D et E. La ligne du groupe C se divise en deux moitiés semblables, d'où la petite ligne verticale au milieu de la forme géométrique.

Quelques conclusions

Au cours des années 1960, Pierre Mercure est devenu un des compositeurs d'avant-garde les plus audacieux et accomplis au Québec, sinon au Canada. Le seul compositeur canadien possédant une démarche comparable serait le Torontois Harry Somers. Tout comme Mercure, Somers se passionnait pour les sons nouveaux. Comme son contemporain québécois, il était profondément inspiré par ses expériences avec la musique électroacoustique. À la suite d'une commande de l'Orchestre symphonique de Toronto, Somers a composé à l'hiver 1963 une œuvre pour grand orchestre intitulée *Stereophony* dans laquelle les musiciens sont dispersés dans la salle. Bien que Somers utilise une série pour gérer les hauteurs de l'œuvre, cette dernière ne contrôle pas le discours des autres paramètres musicaux, ce qui constitue un emploi du sérialisme moins totalisant que celui de Mercure. *Stereophony* demeure néanmoins, tout comme *Lignes et points*, une des œuvres les plus impressionnantes du répertoire pour orchestre au Canada. Tout comme Somers, Pierre Mercure a cherché à s'affranchir de la tradition, et cette recherche l'a orienté sur une voie comparable à celle des courants les plus notables du modernisme musical. Chez Mercure, cette voie est symbolisée par l'évolution du langage musical qui l'a amené de *Triptyque* à *Lignes et points*.

BIBLIOGRAPHIE

- LANDORMY, Paul (1929), « Arthur Honegger », *The Musical Times*, vol. 70, n° 1039, p. 789-791.
- MERCURE, Pierre et SAINT-AUBIN (1965), « On a tout à gagner à avoir de l'audace », *Le Quartier latin*, 28 janvier, p. 3.
- RAJEWSKY, V. I. (1961), « Interview with Pierre Mercure » (3460, rue Simpson, # 106, Montréal, 5 décembre). Manuscrit dactylographié de l'entrevue disponible aux archives de la Société Radio-Canada à Montréal.
- RICHER, Lyse ([1981]1993), « Mercure, Pierre », in *Encyclopédie de la musique au Canada*, Helmut Kallmann et Gilles Potvin (dir.), Montréal, Fides.
- WALTZ, Martin (1995), « *Lignes et points* : composition musicale pour grand orchestre de Pierre Mercure : Analyse structurelle et fondements d'une édition critique », thèse de doctorat, Université Laval, Québec.