

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**MÉMOIRE DE RECHERCHE-CRÉATION SUR LA NOTATION DES CHANTS  
D'OISEAUX D'OLIVIER MESSIAEN ; MÉTHODES ET SYMBOLES DANS LA  
RESTITUTION MUSICALE « AUTHENTIQUE » D'UN ENVIRONNEMENT NATUREL**

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LAMAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
GUÉDY SANDRO

AOÛT 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## Remerciements

Je remercie Clovis Gouailler qui, il y a plus de deux ans, me poussait à entreprendre une maîtrise en recherche-crédation, m'a donné les moyens théoriques et matériels de mettre en œuvre ce mémoire, et grâce à qui je commence à construire un curriculum qui rejoint mes intérêts professionnels.

Je remercie également David Brackett, dont le cours The Music and the Social qu'il enseigne m'a marqué et influencé dans l'orientation théorique de mon mémoire. Je suis très reconnaissant et heureux d'avoir bénéficié de ses relectures et commentaires précieux lorsque je rédigeais mon projet de mémoire.

Un grand merci à Daniel Courville pour son investissement dans mes recherches théoriques, pratiques et esthétiques, et sans qui ma création aurait sans doute pris une forme différente. Je garde un très bon souvenir de nos discussions sur la musique de film lorsque l'on installait le système de diffusion ambisonique pour ma création.

## Résumé

Ce mémoire consiste à retracer ma recherche-crédation d'une pièce musicale restituant un environnement sonore naturel passé, au travers de laquelle je me suis inspiré d'une méthodologie de composition singulière à Olivier Messiaen que j'ai mise en relation avec certains enjeux de transcription musicale et acoustique : la notation des chants d'oiseaux. Son processus consiste à recueillir, à classer et à analyser des chants d'oiseaux du monde entier, de manière à en extraire une matière sonore comme source principale de certaines de ses œuvres. Toutefois, on observe qu'une singularité s'insère dans certaines étapes de ce processus de captation du réel, alors même que sa méthode s'appuie sur des principes scientifiques objectifs ornithologiques. À travers cette démarche, je souhaite mettre en valeur une singularité stylistique chez Messiaen, à l'origine de ses styles-oiseaux, dont l'authenticité qu'il revendique semble répondre à un contexte plus large au sein duquel il agit. En effet, l'objet sonore récolté n'est plus nécessairement semblable à celui recueilli. Messiaen définit cette subjectivité comme étant une composante essentielle à l'artiste, dès lors qu'à son écoute, l'essence même du chant de l'oiseau échapperait à l'oreille humaine : en réalité, c'est soi-même que l'on entendrait à travers ce chant. Articulés par son passage d'un processus compositionnel strict et objectif, à un élan créatif inspiré et subjectif, ses « styles-oiseaux » dépeignent certaines facettes d'une réalité telle qu'il la perçoit et manifestent une définition singulière des chants authentiques. Messiaen révèle ainsi, de façon crue, certains paysages sonores rencontrés et agit de manière impartiale comme le médiateur entre une force spirituelle et notre monde. Ce mémoire consiste à retracer ma recherche-crédation d'une pièce musicale restituant un environnement sonore naturel passé, au travers de laquelle je me suis inspiré de cette méthodologie de composition singulière à Messiaen.

**Mots-clés :** Composition ; Chants d'oiseaux ; Subjectivité ; Authenticité ; Esthétique.

<b>I. Introduction</b>	<b>5</b>
<b>II. Ancrages conceptuels de ma recherche-création</b>	<b>7</b>
II.A. Origines	7
II.B. Références conceptuelles	9
II.C. Médiatisation des chants d'oiseaux	12
<b>III. Cadrage esthétique et culturel de l'œuvre</b>	<b>21</b>
III.A. Amour de la nature et spiritualité	22
III.B. Affranchissement de notre monde moderne	26
III.C. Fonctions et transcriptions des chants d'oiseaux	28
III.D. Reproduction médiatique et fidélité	29
<b>IV. Création</b>	<b>33</b>
IV.A. Premier morceau - Harawi	37
IV.B. Deuxième morceau - Kecak	41
IV.C. Troisième morceau - L'Orfeo (Monteverdi, 1607)	44
<b>V. Présentation de ma recherche-création</b>	<b>46</b>
<b>VI. Conclusion</b>	<b>51</b>
<b>Annexe</b>	<b>61</b>

## I. Introduction

Il n'y a dans cette partition que des chants d'oiseaux. Tous ont été entendus en forêt et sont parfaitement authentiques. Les instrumentistes essaieront donc de reproduire, autant que possible, les attaques et les timbres des oiseaux. Le nom de chaque oiseau, au moment où il chante, est indiqué dans la partition au-dessus de l'instrument qui le représente. Des onomatopées, placées au-dessus des notes, aideront l'instrumentiste à trouver le timbre et l'attaque désirée. Il doit tenir compte des *tempi* métronomiques et des indications placées au bas des pages. Prière de respecter les grands silences, eux aussi parfaitement authentiques. (Messiaen, 1953)

Lorsqu'il rédige la préface du *Réveil des oiseaux* citée ci-dessus, Olivier Messiaen présente sa pièce comme n'étant faite que de chants d'oiseaux « parfaitement authentiques ». Néanmoins, Trevor Hold remarque dans son article « Messiaen's Birds » (1971) que s'attarder sur une interprétation trop littérale de ses propos, à défaut d'en avoir une symbolique, alimenterait notre scepticisme face à l'authenticité de ses chants.

De tout temps et dans une infinité de démarches musicales, des compositeurs du monde entier ont puisé leur inspiration dans les chants d'oiseaux, si bien qu'en composition, l'usage de ce même matériau a souvent pris la forme d'une recherche de l'authenticité. C'est ainsi que, dans une démarche compositionnelle singulière, je souhaite à mon tour explorer cette même notion par le biais d'un mémoire de recherche-crédation, poursuivant le travail de Messiaen, ainsi que celui d'autres compositeurs aux démarches similaires. Au travers d'une étude de la notation des chants d'oiseaux de Messiaen, mon mémoire de recherche-crédation a pour objectif d'élaborer une pièce musicale restituant un environnement sonore naturel passé. Ainsi je m'inspirerai de son style musical singulier au sein duquel prennent forme des chants d'oiseaux transcrits des régions qui l'environnent et du monde entier. Articulés par son passage d'un processus compositionnel strict et objectif, à un élan créatif inspiré et subjectif, ses « styles-oiseaux » (Messiaen, 1944)

dépeignent certaines facettes d'une réalité telle qu'il la perçoit et manifestent une définition singulière des chants authentiques. Messiaen révèle ainsi, de façon crue, certains paysages sonores rencontrés et agit de manière impartiale comme le médiateur entre une force spirituelle et notre monde.

La notation des chants d'oiseaux de Messiaen s'étend au-delà d'un simple intérêt pour la nature. Comme nous le verrons plus tard dans cette recherche-crédation, l'analyse philosophico-musicologique de sa méthode de transcription permet d'en dégager une démarche compositionnelle caractéristique du début du XX<sup>ème</sup> siècle, dont se sont appropriés d'autres compositeurs : ceux de l'école de Vienne, pour lesquels l'usage d'un processus de composition formel appliqué à un matériau musical abstrait est une démarche distinctive, et Béla Bartók pour qui la collecte du folklore d'Europe de l'Est passe par l'élaboration d'une méthode scientifique rigoureuse. En m'inspirant de la démarche de Messiaen, d'une part, je souhaite explorer la définition de l'authenticité par ma posture singulière et subjective de restitution d'un matériau source. D'autre part, je souhaite l'alimenter par les dernières réflexions théoriques et expérimentations pratiques objectives auxquelles j'ai participé dans des projets faisant l'usage d'outils modernes. Ainsi, considérant la pluralité des compositeurs ayant fait l'usage d'une seule et unique démarche au travers de styles musicaux pourtant très différents, la méthodologie dont je clarifierai plus tard l'étendue des étapes sera d'ordre à me démarquer de ces travaux préexistants. En définitive, l'œuvre présentée dans le cadre de cette recherche-crédation consiste à présenter mon interprétation d'oiseaux chantant dans un environnement naturel. Comme nous le verrons ci-dessous, j'ai reconstitué un environnement sonore sous forme de strates plus ou moins authentiques : le grincement des arbres ou le bruissement des feuilles n'étant pas l'objet de mon travail, ceux-là appartiennent aux moins authentiques. Les oiseaux, à l'inverse, sont le fruit de ma démarche compositionnelle grâce à laquelle je tente de rendre intemporel le matériau éphémère transcrit. Ainsi, de manière à orienter notre écoute et la cibler sur l'oiseau que je souhaite mettre en lumière, certains sont présentés dans leur état initial, c'est-à-dire tels qu'entendus, pendant que d'autres « parfaitement authentiques » s'y substituent.

## II. Ancrages conceptuels de ma recherche-création

### II.A. Origines

Mon intérêt pour l'analyse de certaines particularités du langage musical de Messiaen remonte à 2015, lorsque j'avais participé à deux projets ayant abouti à me questionner sur la restitution musicale authentique d'un matériau extrait de l'environnement. Il s'agit des projets *Volière*<sup>1</sup>, dont la restitution a eu lieu en 2019, et *Les Oiseaux*<sup>2</sup>, en 2020. Le projet *Volière* consistait à partir des brouillons de Messiaen pour en formaliser certaines règles musicales, et en élaborer de nouvelles formes de pédagogie à mettre en place dans d'autres disciplines, telles que la littérature ou les mathématiques. L'objectif du second projet, *Les Oiseaux*, était de partir de la partition du *Réveil des oiseaux* pour aller retrouver la trace de ses brouillons et parvenir à la reconstitution de l'environnement sonore qu'il avait entendu lorsqu'il avait composé la pièce. Ces deux projets se sont articulés autour d'une étude du processus compositionnel de Messiaen pour en faire ressortir certaines particularités musicales, philosophiques et sociologiques à l'origine de son style singulier tout en s'attardant sur le matériau de base, les chants d'oiseaux.  tant donné la pertinence de ces deux projets dans mon processus de recherche-création, je les inclurai dans mon corpus d' uvres. En voici ci-dessous une brève description.

- *Volière*

Le projet *Volière* s'est initié en 2015 à l'occasion de la récente publication des carnets de notations de chants d'oiseaux de Messiaen sur le site Gallica<sup>3</sup>, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France (BnF). Adressé aux collèges et aux conservatoires, l'objectif était d'élaborer de nouvelles formes de pédagogie. Pour cela, nous sommes remontés dans le processus de création du compositeur pour en faire ressortir des particularités, formaliser des

---

<sup>1</sup> <http://gallicastudio.bnf.fr/voliere>

<sup>2</sup> <https://ens-paris-saclay.fr/actualite/4-nouveaux-projets-artistiques-dans-lecole-0>

<sup>3</sup> <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>



règles musicales, et établir un rapport nouveau face à son œuvre. Certains élèves <sup>4</sup> ont été amenés à retrouver plusieurs formes de rhétoriques repérées dans les chants d’oiseaux pour produire des textes basés sur le recueil du poète Farid Al Din Attar, *Le langage des oiseaux* (1177). D’autres élèves <sup>5</sup> ont produit des volières à partir de l’échantillon sonore du chant d’un seul oiseau en lui appliquant des procédés de composition générant un désordre naturel. Enfin, les élèves des conservatoires <sup>6</sup> ont adapté le chant d’un oiseau pour leur instrument et ont travaillé avec des musiciens de l’Ensemble intercontemporain (EIC). Conjointement avec les élèves des différents établissements d’enseignement, j’ai participé aux activités de recherche sur les procédés de composition pour l’élaboration de ressources destinées à prolonger les recherches en pédagogie musicale, telles que la mise en lumière des procédés musicaux identifiés au cours du travail de recherche sous les perspectives du Jazz et des musiques dites ‘populaires’. L’imbrication de la recherche musicale, de la médiation, et du décloisonnement des disciplines, est au cœur de ma recherche-crédation. Dans le cadre du projet *Volière*, celle-ci a démontré sa portée pédagogique dans la mesure où les étudiants ont développé des compétences interdisciplinaires, et ont travaillé avec des outils de création novateurs.

- ***Les Oiseaux***

Par ailleurs, élaborée en 2020 par le réalisateur et artiste plastique Charles de Meaux, l’installation *Les Oiseaux* s’inscrivait dans la volonté de mettre en évidence le processus de recherche à l’œuvre chez l’artiste en général, au sein d’une création sonore et visuelle. Articulée par une relation d’un type nouveau entre l’œuvre et son public, l’installation agissait comme la métaphore d’une posture épistémologique au sein de laquelle l’auditoire prenait place, d’une manière semblable au chercheur se positionnant dans la scène de recherche. Créée à l’École

---

<sup>4</sup> Élèves des classes de Français des collèges Janson de Sailly et Garcia Lorca, menées respectivement par Véronique Assouline et Mélanie Ory.

<sup>5</sup> Élèves de la classe de Mathématiques du collège Garcia Lorca, menée par Zouhir El-Amri.

<sup>6</sup> Élèves des conservatoires d’arrondissements de Paris et du Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR), accompagnés par leur professeurs d’instruments respectifs.

Normale Supérieur Paris-Saclay (ENS), l'installation avait pour objectif de rendre à la nature les chants d'oiseaux que Messiaen lui avait pris : en partant de sa partition du *Réveil des oiseaux*, il s'agissait de faire chanter les oiseaux qu'il avait mis en musique sans passer par la médiation des instruments. Sur la partition, chaque chant est distinctement noté au-dessus de l'instrument qui l'interprète, si bien que nous avons tenté de reconstituer l'environnement qu'il avait entendu en s'attardant aux indications fournies par Messiaen. En manipulant des enregistrements de chants d'oiseaux, je partais donc de la partition pour refaire à l'identique chacune des phrases musicales correspondantes à l'oiseau chantant. À terme, le matériau agencé mettait en œuvre une volière faite de véritables chants structurés par le compositeur, un fouillis orchestré par le travail de Messiaen au sein duquel le naturel semble irréel et pour lequel l'on ne sait plus ce qui appartient à l'ordre et au désordre. Ce travail juxtaposait pratique et analyse pour une interprétation juste de la partition. En effet, les enregistrements ont été manipulés de manière à mettre en évidence certaines caractéristiques identifiées dans la partition. Bien que Messiaen la revendique comme n'étant faite que de chants d'oiseaux, nous avons dû opérer des choix dans nos reconstitutions des enregistrements. Certaines caractéristiques de ces chants relatives au rythme, aux hauteurs, à la dynamique, ou au timbre, étaient difficilement transposables sur notre matériel. Ainsi, nous avons choisi de mettre en évidence les particularités représentées les plus caractéristiques et adaptables à nos enregistrements. Il s'agit également d'un processus dont je m'inspire dans mon présent travail de recherche-crédation.

## **II.B. Références conceptuelles**

- ***Volière***

Le projet *Volière* est une référence pour ma recherche-crédation, dans la mesure où je m'inscris dans sa dissémination et ma méthodologie en est très proche. Comme nous l'avons vu dans la partie consacrée à la méthodologie, je formaliserai certaines transcriptions de chants d'oiseaux dans un langage musical pour en faire ressortir des particularités. Cela dit, mon projet s'en démarque également puisque j'en tire une méthodologie sans pour autant m'attarder sur les chants collectés par Messiaen.

- ***Les Oiseaux***

En parallèle, je me référerai à l'installation *Les Oiseaux*, dans la mesure où son volet de médiatisation, son matériau source et sa réappropriation du *Réveil des oiseaux*, sont des particularités semblables à celles que l'on retrouve dans ma recherche-crédation. Toutefois, je m'en démarque dans la mesure où pour mon projet, plutôt que de m'en tenir uniquement à des échantillons enregistrés, j'ajouterai d'autres types de timbres. Lorsque je concevais les chants d'oiseaux musicaux pour Charles de Meaux, la spatialisation agissait comme une plus-value d'authenticité pour la restitution de l'environnement.

Faire chanter ces oiseaux mis en musique par Messiaen ; leur faire chanter la partition du compositeur sans passer par la médiation des instruments de musique, c'est l'expérience que propose ce projet. La diffusion immersive spatialisée de cette performance où l'on rend à la nature sa création en sera la trace. <sup>7</sup>

- ***Quatuor pour la fin du Temps*** (Messiaen, 1941)

En janvier 1941, Messiaen, captif dans un camp de guerre allemand, crée *Le Quatuor pour la fin du Temps*. Ses conditions de détention, marquées par un accès restreint à des ressources dont il faisait d'ordinaire l'usage, l'auraient poussé à être radical dans son écriture si bien que la pièce agit comme la synthèse de son langage musical jusque dans les années 1940 (Fujita, 2017). La dissolution du temps et des rythmes, développée conjointement avec son « style-oiseau », est une particularité du *Quatuor* dont je souhaite tirer parti dans ma recherche-crédation. Je m'en démarque cependant par mon usage d'outils modernes (utilisation des logiciels MusiqueLab2 et SPEAR), qui n'implique pas les mêmes restrictions rythmiques auxquelles Messiaen avait affaire. D'une manière similaire, mon style- oiseau, reposant sur la manipulation des partiels d'un échantillon, s'éloigne de Messiaen.

---

<sup>7</sup> Cet extrait de texte est tiré du document que Charles de Meaux m'avait envoyé, résumant l'installation qu'il souhaitait mettre en œuvre (voir l'annexe 1).

- « **The Musical Influences of Nature : Electronic Composition and Ornithomusicology** » (McGarry, 2020)

Je souhaite inclure à mon corpus le mémoire de Peter McGarry, déposé à l'université de Huddersfield, intitulé « The Musical Influences of Nature : Electronic Composition and Ornithomusicology » (2020). Son travail, en juxtaposant l'étude des chants d'oiseaux et la composition d'une œuvre électroacoustique constituée d'enregistrements et de transcriptions de chants d'oiseaux, a pour objectif de mettre en valeur les ressources compositionnelles engendrées par l'utilisation des chants d'oiseaux en musique. Je m'en démarque toutefois dans sa théorisation du sujet qui d'après moi reste assez superficielle. Selon lui, étant donné l'omniprésence des oiseaux dans notre environnement, nous devrions davantage les utiliser en musique. Je propose d'y inclure une analyse philosophico-musicologique, essentielle pour l'élaboration de styles-oiseaux.

- *Beneath the Forest Floor* (Westerkamp, 1996)

Cette pièce est composée de sons enregistrés par la compositrice Hildegard Westerkamp dans la vallée de Carmanah, sur l'île de Vancouver. Très contemplative, elle est, par moment, ponctuée de sons de chants d'oiseaux tels que des corbeaux et des geais, et d'autres animaux et insectes tels que des écureuils, des mouches et des moustiques. Au travers de son œuvre, la Westerkamp tente de communiquer musicalement un espace qui, peu à peu, se voit détruire par la déforestation. D'une manière similaire à la musique concrète, sa pièce met en œuvre uniquement des sons enregistrés sur le terrain, qu'elle va modifier et structurer dans une forme musicale

- *F#A# ∞* (Godspeed You! Black Emperor, 1997)

Ma référence est celle de l'album, et non pas du morceau du même nom. L'album du groupe est constitué d'une seule et même piste d'une quarantaine de minutes. L'instrumentation de chaque morceau est constituée d'enregistrements de terrains, certains diffusés tels quels dans leur état d'origine, d'autres déformés, et de guitares, basse, batterie, violon et contrebasse. Dans cet

album, les mouvements interprétés au travers des enregistrements et des instruments sont très formels, voire narratifs. Ainsi, j'ai décidé de m'en inspirer car je souhaitais également donner un aspect formel et narratif à ma création par le biais de timbres instrumentaux et d'enregistrements de terrains.

### **II.C. Médiatisation des chants d'oiseaux**

Messiaen se montrait inflexible dans chaque aspect de sa vie, qu'il s'agisse de sa dévotion à l'Église, de son enseignement au conservatoire, ou de ses démarches de création. À ce titre, son processus de composition est resté relativement inchangé de la fin des années 1920 jusqu'à sa mort. Cette rigueur dont il a fait preuve est similaire à la clarté de son processus compositionnel aisément identifiable dans plusieurs de ses œuvres (Messiaen, 1994)<sup>8</sup>. Pourtant, ses transcriptions de chants d'oiseaux semblent contradictoires avec certains propos qu'il tient : il transcrit ses chants de façon authentique par le biais d'une méthode scientifique, l'ornithologie, tout en développant son style musical, rendant moins traçables certains aspects de ses collectes. En effet, comme nous le verrons ci-dessous, en raison de plusieurs contraintes liées à sa notation des chants, Messiaen devait opérer certains compromis dans sa démarche (Samuel & Messiaen, 1967). Cette singularité caractérise une ambiguïté entre collecte méthodique d'un matériau et élan artistique visant à consolider d'éventuelles contraintes rencontrées, comme le résumant Hoban et Hill :

Les propos contradictoires de Messiaen ne sont nul autre part mieux illustrés que dans son approche des chants d'oiseaux. Les chants d'oiseaux d'*Oiseaux exotiques* et de *Chronochromie* s'imposent avec une force inaltérable excluant tout caractère esthétique incongru. S'il s'agit bien sûr de transcriptions dans un langage qui est celui de Messiaen, elles

---

<sup>8</sup> Messiaen étant mort en 1992, les sept volumes du traité ont été édités à titre posthume par Yvonne Loriod-Messiaen, de 1994 à 2004

n'en sont pas moins un trait d'objectivité reflétant la rigueur de sa recherche<sup>9</sup>. (Hoban & Hill, 2011)

Il tentait d'être au plus proche du réel en revendiquant un aspect-vérité dans ses pièces. Sa préface du *Réveil des oiseaux* en est un bon exemple : il demande aux interprètes de respecter précautionneusement chaque intention mentionnée au-dessus de l'instrument imitant l'oiseau chantant, par exemple les articulations ou les nuances, mais aussi les silences, eux-mêmes étant tout aussi « parfaitement authentiques ». Comme nous le verrons plus tard, cette attention liée à l'authenticité d'une restitution musicale des chants d'oiseaux prend une dimension intemporelle. Nous remarquerons également que la notation de ses chants d'oiseaux a évolué à travers le temps, et s'est complexifiée. Son style-oiseau caractéristique du chant de tous les oiseaux d'une même espèce apparaît lors de la composition du *Quatuor*. Néanmoins, c'est dès la fin des années 1920 qu'il commence à inclure des chants à ses œuvres (Fallon, 2009). Au fil des années, Messiaen peaufine ses transcriptions pour les rendre plus précises. C'est d'ailleurs tout l'objet de l'article de Hill « From *Réveil des oiseaux* to *Catalogue d'oiseaux*: Messiaen's cahiers de notation de chant d'oiseaux », au sein duquel il théorise les différences de transcription des chants entre le *Réveil des oiseaux* et *Catalogue d'oiseaux* (1964). D'après Hill, la première pièce faisait figure d'expérimentation pour le compositeur, alors que la seconde présente des chants d'oiseaux beaucoup plus aboutis, dont la notation est caractéristique de celle d'un ornithologue.

Des contradictions caractéristiques des collectes à la fois authentiques et singulières à Messiaen ressortent pourtant : tout d'abord, comme nous venons de l'indiquer ci-dessus, son attention liée à l'authenticité prendrait une dimension intemporelle. Pourtant, sa notation se complexifierait également à travers le temps, évoluerait et serait temporelle. Je me demande si cette complexification de sa notation des chants d'oiseaux va de pair avec une authenticité grandissante. Puis, bien que son processus de composition soit uniforme depuis la fin des années

---

<sup>9</sup> Traduit de l'anglais : « Nowhere are the contradictions in Messiaen more vividly illustrated in his approach to birdsongs. The birdsong choruses of *Oiseaux exotiques* and *Chronochromie* imposes with a granite-like strength which excludes all false prettiness. They are translations of course, into a language which is Messiaen's ; nonetheless they have an air of objectivity which reflects the thoroughness of Messiaen's research. »

1920 jusqu'à sa mort, celui-ci est caractéristique d'une génération de compositeurs du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Par conséquent, s'il s'inscrit dans une période de l'histoire de la musique d'un côté, il traverse plusieurs générations de l'autre côté. En d'autres termes, cette ambiguïté révèle un processus au sein duquel la collecte est l'affaire du temps : si la démarche du compositeur au début du XX<sup>ème</sup> siècle est celle de l'affranchissement des tendances et de la spontanéité, elle est par conséquent intemporelle et traverse le temps, dès lors qu'elle doit demeurer inflexible à la pluralité des courants idéologiques et artistiques émergents. Dans ma démarche-crédation, cette contradiction caractéristique des collectes de Messiaen se polarise dans les diverses postures qu'il adopte, pour en extraire ce qui est de l'ordre de la méthode de collecte, et ce qui est de l'ordre du style musical.

Les œuvres de Messiaen dans lesquelles chantent des oiseaux « parfaitement authentiques » révèlent une dichotomie entre deux postures, singulières à son processus de composition et illustrées par son passage d'une méthodologie stricte à une prise de liberté. Caractéristique d'une période de l'histoire de la musique et par conséquent incongrue lorsque reproduite telle quelle dans notre contexte moderne, cette particularité implique une relecture de sa démarche de transcription, et agit comme une seconde dichotomie entre la représentation des chants d'oiseaux de Messiaen, et une perception contemporaine que j'ai du terme « authentique ». Ainsi, ma recherche-crédation vise à illustrer cette double dichotomie : la première étant le passage d'une méthodologie stricte et objective à une prise de liberté subjective ; la seconde mettant en regard plusieurs perceptions authentiques de l'environnement.

Trois contraintes sont responsables de la singularité des transcriptions de Messiaen. La première agit dans son rapport direct avec le chant qu'il recueille, dès lors qu'il fait face aux contraintes portées par nos capacités limitées à transcrire le chant d'un oiseau à l'oreille. La seconde particularité, plus large, est spirituelle dans la mesure où Messiaen se positionne comme le médiateur d'une parole divine. Quant à la troisième, elle est relative au contexte puisqu'elle rend compte d'une volonté d'affranchissement des normes et des tendances, posture caractéristique d'une partie des compositeurs avant-gardistes du début du XX<sup>ème</sup> siècle, opposés à l'idée de

restaurer de façon incongrue certaines pratiques dépassées dans l'Histoire de la musique. Au travers d'une perception moderne des contraintes que Messiaen rencontrait, l'objectif de ma recherche est de soulever l'ambiguïté caractéristique des transcriptions « parfaitement authentiques » de Messiaen pour en développer une création singulière.

Ces problématiques liées à la perception de l'environnement naturel engendrent des enjeux découlant de la transcription et de la méthode de notation des chants d'oiseaux. Celle de Messiaen réduit souvent le rythme de ses chants à deux durées élémentaires, une brève et une longue, afin de pouvoir les faire entrer dans la rhétorique grecque et y retrouver des figures comme les iambes ou les rythmes crétiques caractéristiques de son style musical (Hoban & Hill, 2011). De la même manière, les oiseaux chantent extrêmement rapidement et dans un registre qui échappe à celui de l'oreille humaine, ce qui implique pour Messiaen la nécessité d'avoir des chants plus lents, et plus graves que les originaux. En ce sens, Messiaen structure ses chants sur un système dodécaphonique, échelle pouvant être interprétée par des instruments conventionnels et constituants de son œuvre :

Je suis donc obligé de transcrire le chant dans un tempo moins rapide. Par ailleurs, cette rapidité est liée à une acuité extrême, l'oiseau pouvant chanter dans des registres excessivement aiguës, inaccessibles à nos instruments ; j'écris donc une, deux, trois ou même quatre octaves plus bas. Et ce n'est pas tout : pour les mêmes raisons, je suis obligé de supprimer des intervalles très petits que nos instruments ne peuvent exécuter. Je remplace ces intervalles de l'ordre de un ou deux commas par des demi-tons, mais je respecte l'échelle des valeurs entre les différents intervalles, c'est-à-dire que si quelques commas correspondent à un demi-ton, au vrai demi-ton correspondra un ton entier ou une tierce ; tout est agrandi mais les rapports restent identiques et, par conséquent, ce que je restitue est tout de même exact. C'est une transposition à échelle plus humaine de ce que j'ai entendu. (Samuel & Messiaen, 1967)



Dans le *Réveil des oiseaux*, chaque nouvelle intervention musicale représente le chant d'un oiseau. L'oiseau est précisé au-dessus de chaque instrument interprétant sa phrase. Par exemple à la troisième page, le piccolo imite le chant d'une Alouette Lulu. Autant d'indications renforçant l'ontogenèse de son œuvre, qu'il présente à nouveau comme authentique et uniquement faite de chants d'oiseaux. Cette clarté dans son travail permet, lorsque nous lisons la partition du *Réveil des oiseaux*, de remonter dans les gènes de l'œuvre. À savoir, ici, semble-t-il, les oiseaux eux-mêmes. Pour autant, si le timbre du piccolo est proche de celui de l'Alouette Lulu, et que sa tessiture est parmi les plus aiguës de l'orchestre symphonique, l'oiseau semble chanter plus aigu encore. En d'autres termes, si Messiaen supprime l'artefact de manière à rendre le chant de l'oiseau manipulable, il élimine aussi ce qui échappe à l'oreille humaine. L'on pourrait alors comprendre que c'est là que son travail échappe à la science et au laboratoire. La fin semble être la même que celle du scientifique, pourtant les moyens sont issus de l'artistique et des règles musicales singulières à Messiaen. En outre, Messiaen justifie certaines de ses prises de liberté par le fait que lorsqu'il note le chant d'une grive, c'est en fait une grive faite à partir de l'écoute de dizaines de grives différentes dont il a agrégé les caractéristiques.

La mise en musique d'un environnement naturel implique, par conséquent, des enjeux, voire des contraintes, de transcription. Dans son ouvrage *A Study of Bird-Song* (1973), Edward A. Armstrong traite de la notation des chants d'oiseaux et théorise, ainsi, les propos de Messiaen sous un autre angle, non nécessairement musical. Cette notation des chants d'oiseaux s'articulerait dans une problématique engendrée par un passage d'une méthodologie stricte et objective, à une prise de liberté subjective, caractéristique des compositeurs en quête d'authenticité musicale :

Le temps de réaction auditif des oiseaux est plus rapide que celui des êtres humains, de même qu'ils ont tendance à chanter plus rapidement ; cette particularité, couplée à celle d'une tessiture plus aiguë de leur part, implique que nous n'entendons pas nécessairement ce que l'oiseau chante réellement. Par conséquent, quiconque tente de transcrire par exemple le

chant d'un rossignol sans le ralentir, n'est pas à même de noter le son authentique. (ibid.)<sup>10</sup>

En prenant l'exemple du chant d'un rossignol que l'on souhaiterait enregistrer, le propos d'Armstrong met en relation les notions d'authenticité avec celle d'une intervention plus ou moins déterminée de notre part. Le processus d'altération, voire de simplification de l'élément transcrit, permettrait de révéler ce qui échappe à l'oreille humaine (ibid.). Ainsi, le passage d'une méthode objective à une méthode subjective serait d'ordre à contourner des contraintes engendrées par un certain nombre de paramètres hors du contrôle de l'être humain. Comme nous le verrons dans la partie suivante, c'est également cette même expérience de l'authenticité du terrain, au sein duquel les bruits ambiants abondent et remplissent l'environnement sonore d'artefacts non prévisibles, qui a complexifié le processus d'enregistrement et d'analyse en studio.

Dans son article « Messiaen's Birds » (Hold, 1971), Hold énonce six contraintes rencontrées par l'être humain lorsqu'il s'engage dans la transcription du chant d'un oiseau. Premièrement, la tessiture d'un chant est généralement bien plus aigu que celle identifiable par l'oreille humaine. Deuxièmement, les chants d'oiseaux ne sont pas structurés sur des échelles de sons comparables à celles des êtres humains. D'ailleurs, ce chant ne varie habituellement que peu de hauteur dans le grave ou dans l'aigu et reste relativement stable. Troisièmement, le temps de réaction auditif d'un oiseau est plus rapide que celui des êtres humains, de la même manière que son débit de communication est plus rapide. Lorsque cet aspect vient s'additionner à une tessiture plus aigu de sa part, nous n'entendons plus nécessairement ce que l'oiseau chante réellement. Par conséquent, quiconque tente de noter, par exemple, le chant d'un rossignol sans le ralentir, a peu de chances de noter le chant authentique. Quatrièmement, le chant de l'oiseau n'est pas structuré sur une compréhension humaine du rythme, ce qui devient contraignant lorsque l'on repère certains

---

<sup>10</sup> « Birds have a quicker auditory reaction than human beings, and equally they tend to sing faster ; this, coupled with the higher tessitura, means that we do not necessarily hear what a bird actually sings. Consequently anyone who tries to note down, for example, the song of a nightingale without recourse to the means of slowing it down, is not likely to notate the authentic sound. »

motifs rythmiques identifiables, car il est impossible de le superposer au battement d'un métronome. Cinquièmement, certains oiseaux changent constamment de timbres. Lorsque l'on superpose cette contrainte à celles du rythme et des hauteurs, l'enjeu lié à la transcription sur une portée musicale traditionnelle devient bien plus problématique. Sixièmement, lorsque vient le moment d'interpréter musicalement les chants, aucun instrument ne peut imiter authentiquement le chant de l'oiseau. L'analogie serait celle de monter un orchestre principalement constitué de flûtes et de picolos (ibid.).

Ces six points révèlent une problématique de médiatisation musicale des chants d'oiseaux. Dans le cadre de ce mémoire, je tente d'en développer une forme singulière pour le contournement de ces mêmes contraintes. Celle de Messiaen réduit souvent le rythme à deux durées élémentaires, une brève et une longue, afin de pouvoir les faire entrer dans la rhétorique grecque et y retrouver des figures comme les iambes ou les rythmes crétiques (Guédy, 2013). De même, comme nous l'avons constaté, les oiseaux chantent extrêmement rapidement et dans un registre qui échappe à l'oreille humaine. Cela implique, pour Messiaen, d'avoir des chants plus lents, et plus graves que les originaux. Enfin, ses chants sont structurés sur un système dodécaphonique afin de pouvoir être joués par des instruments d'orchestre (Samuel & Messiaen, 1967). Pour finir, la méthode de transcription d'un chant occupe une place fondamentale au sein d'une démarche compositionnelle, dès lors qu'elle préfigure la structure que prendra l'œuvre.

Au travers de sa démarche, une ambiguïté liée à sa notation singulière des chants ressort : ses chants « parfaitement authentiques » révèlent une prise de liberté entre notation strictement musicale et subjectivité de l'interprétation du compositeur. Il semblerait en effet étonnant qu'un Merle Noir puisse réellement chanter aussi grave que celui inspirant le *Le Réveil des oiseaux*. De même, il paraîtrait surprenant que dans un environnement naturel, certains oiseaux chantent leurs phrases plusieurs fois, à l'identique et à un temps d'écart important, comme s'ils suivaient une forme musicale conventionnelle. Cette ambiguïté face à l'authenticité revendiquée par Messiaen témoigne d'une singularité stylistique, dont j'étendrai l'enjeu dans la recontextualisation

médiatique de ma recherche-crédation et détaillerai les étapes dans la partie consacrée à la méthodologie de ce travail.

Dans l'histoire de la musique à la tradition occidentale et du monde entier, un certain nombre de pratiques musicales sont influencées ou proviennent des chants d'oiseaux. Toutefois les interprétations peuvent être très variées. Comme le souligne Michael Silvers dans son article « Attending the Nightingale : on a Multispecies Ethnomusicology » (2020), les cultures ayant un lien particulier avec l'environnement naturel au sein duquel elles agissent développent leurs pratiques musicales comme un moyen de communication entre humains et non humains à des fins spirituelles, ludiques ou encore purement pratiques. Nous y reviendrons dans la partie consacrée au cadre théorique. Quant aux cultures à traditions occidentales, l'usage des chants d'oiseaux en musique peut être symbolique, ou encore l'usage d'un matériau 'pur' ou 'cru' qui sera transformé en musique par le biais du compositeur, et l'objet n'est que rarement celui de la communication avec les animaux (ibid.). Dans tous les cas, les formes que prennent les représentations des chants d'oiseaux au travers des différentes pratiques sont multiples : pour certains, les chants mêmes sont des formes de musique, pour d'autres ces mêmes chants permettent de retracer les origines de la musique (Fitch, 2006; Mâche, 1997; Marcello Sorce, 2012; Martinelli, 2009; Rothenberg, 2005).

De la Renaissance à la période contemporaine, mais aussi de tout temps, Clément Janequin, Georg-Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Bartók ou Messiaen, parmi d'autres compositeurs, ont également fait l'usage de chants d'oiseaux : les onomatopées chantées par les interprètes du *Chant des oyseaulx* (1528) imitent les bruissement des oiseaux ; dans *Orlando* (1733) la bergère Dorinda chante un air évoquant celui d'un Merle Noir (Head, 1997) ; dans *La Flûte enchantée* (1791) les airs de Papageno sont également semblables à des chants d'oiseaux (ibid.) ; Sylvia Bowden établit dans son article (2008) le lien entre l'origine du thème de la cinquième symphonie de Ludwig Van Beethoven et le chant d'un Bruant Jaune en analysant leurs spectrogrammes (ibid.) ; chez Bartók, l'usage des chants d'oiseaux reflète sa recherche d'un matériau pur à l'origine de processus de création naturel

*Natura Naturans* (Harley, 1995) ; chez Messiaen, d'une manière similaire à celle de Bartók quoique spirituelle, les oiseaux agissent comme les médiateurs d'une parole divine, à l'écart des structures temporelles de notre monde moderne (Hoban & Hill, 2011). Qu'il s'agisse de communiquer avec un monde spirituel, ou la recherche d'une pureté historique à l'écart de la modernité, ces pratiques cherchent à mettre en place une restitution soit d'un environnement sonore naturel dans sa globalité, soit celle d'un oiseau. Pour autant, autant d'interprétations de chants d'oiseaux soulèvent une problématique de représentation : la représentation du Merle Noir de Dorinda semble bien loin de celle de Messiaen. Si le travail du compositeur est celui d'être le médiateur entre la nature et l'interprétation musicale, sa quête semble non pas être celle de la restitution d'un environnement sonore, mais la restitution de certaines caractéristiques de ce même environnement. Par conséquent, il y a une différence entre la restitution d'un environnement sonore naturel et la quête d'une authenticité.

Qu'est ce qui différencie une restitution artificielle d'un environnement naturel, d'une authentique ? De quoi l'authenticité relève-t-elle dans notre notation musicale ? Si l'on s'en tient à la définition du *Larousse* <sup>11</sup>, « [est authentique] un élément dont l'exactitude, la vérité, ne peut être contestée. » (ibid.). Le caractère authentique d'un matériau semble invariable et se fonder sur l'unicité d'un propos. En d'autres termes, la représentation authentique d'un élément est incontestable, il ne peut y en avoir qu'une seule version dès lors qu'elle occupe une position d'autorité face aux autres représentations. Or, les classifications des différentes fonctions qu'occupent les oiseaux en composition telles que proposées dans les articles d'Imani Sanga (2006) et de Silvers (2020), de même que, dans un autre contexte, les réflexions philosophico-musicologiques d'Adorno sur l'opposition entre objectivité et subjectivité musicale (1986), sont le propre d'un jeu des différences : peu importe l'intention du créateur, c'est dans les méthodes que chacun emploie qu'une transcription pourrait être « parfaitement authentique ». Si les pratiques musicales se polarisent dans les fonctions que l'on donne au chant, c'est peut-être alors dans les méthodes de transcription que s'unifieraient les différences de représentations

---

<sup>11</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/authentique/6561#:~:text=affect%C3%A9%20%2D%20conventionnel%20%2D%20factice-,authentique%20adj.,Synonyme%20vieilli%20de%20authentifier>.

esthétiques. La clarté des méthodes de transcription du chant permettrait l'exactitude de sa restitution, ainsi que l'authenticité de sa représentation, même métaphorique. Ainsi, l'enjeu de transcription authentique se polarise entre méthode objective claire et opacité d'une méthode subjective.

Au travers de mon processus de création, j'ai tenté de conjuguer méthode objective et méthode subjective en m'intéressant aux méthodes de transcriptions « parfaitement authentiques » de Messiaen ainsi que celles d'autres compositeurs. La première entreprend la restitution de certains éléments du chant sonore de façon détachée, sans y faire intervenir de jugement personnel. La seconde, quant à elle, poétise l'environnement, l'idéalise et, contrairement à la méthode objective, suscite des émotions. En outre, la première consiste à prendre du recul par rapport au matériau collecté, alors que la seconde fait intervenir des caractéristiques esthétiques de l'ordre de l'expérience personnelle, ce qui lui donne sa profondeur émotionnelle. Ainsi, la première objective, intemporelle, est invariable aux tendances. La seconde, immédiate, s'inscrit dans le temps. Je fais ainsi le lien entre la pratique de Messiaen et cette même notion de stérilisation de l'espace sonore. Lorsqu'il réduit certaines valeurs au chant d'un oiseau, il le rend manipulable et garde l'essentiel, le cœur, le noyau, c'est-à-dire certaines valeurs constituantes, pour le rendre utilisable musicalement mais tout en le gardant reconnaissable. En d'autres termes, il le nettoie de tout élément étranger qui altère le chant original et l'isole de son contexte. Chez lui, il s'agit d'un processus qui rend floue la séparation entre l'espace de laboratoire et l'espace acoustique.

### **III. Cadrage esthétique et culturel de l'œuvre**

La distinction entre l'objectivité et la subjectivité d'une démarche est similaire à celle de Diderot lorsque, dans son ouvrage posthume *Le Paradoxe sur le comédien* (1830), il met en regard « le salon » face à « la scène ». Le salon est l'endroit dans lequel on discute, l'on parle et l'on raconte des histoires. Une anecdote ne s'y répète pas, auquel cas elle perdrait de son intérêt. C'est l'inné, le figé dans le temps. C'est l'affaire de la sensibilité. La scène, elle, au contraire, traverse le temps. C'est l'espace dans lequel l'acteur peut raconter son histoire indéfiniment. D'ailleurs, plus il la joue, plus il la perfectionne. De plus, s'il se documente et travaille son histoire, il pourra

améliorer sa performance et créer une histoire idéale. Diderot élabore, de cette manière, le « modèle idéal ». Le paradoxe avec ce modèle idéal est donc la théorie selon laquelle la sensibilité, l'inné et l'imprévu appartiendraient au domaine des sciences. À l'inverse, l'authentique et l'idéal seraient de l'ordre de l'interprétation, faisant ressortir ainsi l'aspect véritable d'un élément. S'il apparaît pertinent de marier les deux méthodes de transcription objective et subjective, c'est parce que c'est la part de subjectivité qui donne au langage musical de Messiaen sa singularité.

À ce titre, Adorno maintient l'idée qu'une performance « authentique » doit être en accord avec notre période culturelle. Seules nos ressources contemporaines progressives pourront faire ressortir d'une œuvre son essence : une œuvre ancienne devrait être interprétée grâce à des procédés contemporains, et non par l'utilisation de moyens appartenant au passé (2002). D'une manière similaire, Messiaen estime que pour noter le véritable chant d'un oiseau, celui-ci devrait être travaillé en passant sous le filtre d'un processus clair et objectif : en notant les chants d'oiseaux qu'il entend lors de ses promenades, Messiaen ne peut s'empêcher d'intervenir sur les séquences qu'il note. On y trouve des éléments de techniques de composition notés précisément et ne pouvant être chantés tels quels par des oiseaux. De cette manière, il tente de se dissocier de la notation fantasmée du chant d'un oiseau - par exemple caractérisée par des envolées mélodiques aux bois - et de se rapprocher d'une notation dans laquelle la subjectivité est quasi inexistante.

### **III.A. Amour de la nature et spiritualité**

Dans mes heures sombres, lorsque je prends soudain conscience de ma propre futilité, que chaque idiome musical classique, exotique, moderne et ultramoderne ; ne prend nul autre apparence qu'une expérience admirable et laborieuse, sans être finalement justifiée, que me reste-t-il d'autre que de chercher le visage véritable et perdu de la musique, quelque part dans les forêts, dans les champs, dans les montagnes ou au bord de la mer, parmi les oiseaux ? (Messiaen, 1959)

Messiaen percevait dans la nature un espace au-delà de toute conception humaine : le temps, les hauteurs ou la hiérarchie des timbres sont des concepts humains conventionnellement acceptés dans la tradition musicale occidentale et dissociés de la nature. Ils agissent comme des artifices imitant, stylisant voire dénaturant le chant de l'oiseau en un matériau thématique (Hoban & Hill, 2011) : « La Nature, trésor inépuisable des couleurs et des sons, des formes et des rythmes, modèle inégalé de développement total et de variation perpétuelle, la Nature est la suprême ressource » (Messiaen, 1959). En évoquant la nature comme une ressource suprême, Messiaen établit une hiérarchie entre notre condition et celle de la nature « inégalée » par l'être humain : l'oiseau n'agit pas comme un point de départ de l'expression musicale, mais plutôt comme l'être donnant au compositeur la capacité de s'élever et de se rapprocher de ce qui le dépasse.

Dans un contexte d'industrialisation massif marqué par un capitalisme grandissant, certains compositeurs, dans un élan de nostalgie, décident de se tourner vers le passé pour composer des œuvres à l'image d'un monde rural fantasmé (Adorno considère Stravinsky et Kodály comme étant des compositeurs caractéristiques de cette tendance). À l'inverse, prenant la forme d'une résistance, d'autres décident de s'inscrire dans l'avant-garde musicale pour échapper aux contraintes du monde moderne (ici, Adorno estime que les démarches compositionnelle de l'École de Vienne et de Bartók sont tout à fait contemporaines et avant-gardistes). Ainsi, deux conceptions de l'histoire de la musique s'opposent, et sont menées respectivement par les partisans d'un retour vers des pratiques musicales obsolètes, et ceux pour lesquels il est nécessaire de s'inscrire dans l'avant-garde musicale. Au travers de ces deux démarches opposées, c'est dans la seconde que l'on peut y inclure Messiaen. En effet, sa notation des chants d'oiseaux n'est pas stylisée selon des conventions propres au fantasme d'un récit imaginé : elle symbolise l'affranchissement des normes et contribue à se rapprocher du divin. De cette manière, Messiaen appréhende les oiseaux comme des anges, dès lors que leurs chants échappent aux notations musicales traditionnelles, et ne sont pas perceptibles par l'être humain. Cette particularité implique donc pour lui de prendre la posture d'un médiateur d'une parole divine :



Compte tenu de sa foi, l'on comprend le refus de Messiaen de « prendre Sa place à Dieu ». Son alternative a été de choisir de se tourner vers les « musiciens de Dieu », c'est-à-dire les oiseaux [...]. Toutefois, ces chants d'oiseaux devaient donc être transcrits dans une notation musicale, et c'est pourquoi Messiaen devait agir comme un intermédiaire. Conséquemment, ils ont fini par chanter dans son propre style. <sup>12</sup> (Hoban & Hill, 2011)

L'une des composantes responsables de la forme singulière que prennent les chants d'oiseaux notés par Messiaen se trouve dans sa foi : les oiseaux, porteurs d'une parole divine, sont des messagers spirituels. L'essence même de leur chant échapperait à la perception d'un être humain, si bien que leur notation devrait nécessairement s'effectuer par le biais d'une méthode objective, au-delà de la subjectivité humaine. Dans son article « The Record of Realism in Messiaen's Bird Style » (Fallon, 2009) portant sur la singularité esthétique des notations de chants d'oiseaux de Messiaen, Robert Fallon met en regard le travail du compositeur avec l'ouvrage de Jacques Maritain *Art et scolastique* (1920), au sein duquel ce dernier relie les notions de « représentation » et de « spiritualité » : « Plus l'art est représentatif, plus l'art est symbolique et donc beau. » (Maritain cité dans Fallon, 2009) <sup>13</sup>. En cela, Fallon suggère l'interprétation des chants par Messiaen comme l'articulation d'un désir esthétique avec celui de mettre en œuvre une force spirituelle.

Grâce à sa méthodologie de composition, Messiaen échappe aux concepts occidentaux des échelles de hauteurs et de rythmes, si bien que l'on qualifie cette même méthodologie de « mystique » (Fallon, 2009; Hoban & Hill, 2011). Toutefois, ce mysticisme n'agit pas ici comme une pratique occulte ou mystérieuse : Messiaen cherche plutôt à « obtenir l'union, voir

---

<sup>12</sup> Traduit de l'anglais : « Given his faith, one can understand Messiaen's refusal to 'play God'. His chosen alternative was to turn to 'God's musicians' - the birds [...]. It was of course necessary that these birdsongs should be transcribed into musical notation, which meant that Messiaen had to act as intercessor for them. And indeed they end up singing very much into his own style. »

<sup>13</sup> Traduit de l'anglais : « The more art is representational, the more it is symbolic and therefore beautiful »

l'immersion, par le divin, par le biais de la contemplation et de l'abandon de soi »<sup>14</sup> (Mellers, 2002). Pour lui, certaines choses sont inconnues et inaccessibles pour l'être humain. Dans une position d'humilité, Messiaen ne souhaite pas parler pour ce qui est inatteignable, mais cherche à le représenter par le biais d'une méthode objective. On retrouve cette même posture dans la notion d'« essence divine » théorisée par Saint Thomas d'Aquin (Saint Thomas d'Aquin cité dans Fallon, 2009). La seconde des six étapes de Saint Bonaventure représente également l'inatteignable et le divin au travers de la création. On y retrouve le concept d'« exemplarisme » de Saint-Augustin, au travers duquel chaque chose est constituante du divin :

Nous pouvons contempler Dieu dans le miroir de la création visible, non seulement en considérant les créatures comme des vestiges de Dieu, mais aussi en le voyant en elles ; car Il est présent en elles par Son essence, Sa puissance et Sa présence... Nous devons être conduits à la contemplation de Dieu dans toute créature qui entre dans notre esprit par les sens corporels. (Saint Bonaventure cité dans Fallon, 2009)

Saint Bonaventure juxtaposait nature et religion, en voyant la nature comme ce qui mène au divin. Messiaen considérait également le chant des oiseaux comme porteur de divinité. Pour que nous puissions la percevoir, nous devons passer par une méthode de représentation objective. En art, c'est une esthétique qu'il partage avec le surréalisme, ainsi qu'avec les artistes qui lui sont contemporains comme le Père Marie-Alain Couturier, Jacques Maritain ou Salvador Dali. Ainsi, Fallon contextualise Messiaen au sein du surréalisme par les propos de Couturier. Celui-ci qualifie le surréalisme comme étant par essence représentationnel (Couturier, 1937). En effet, l'idée de surréalisme sous-entend l'action de se projeter au-delà de notre réalité. Pour cela, il faut établir un lien entre notre monde, caractérisé par des éléments naturels, et un monde au-delà du réel, caractérisé par des éléments surnaturels. Ainsi, pour les surréalistes, ce lien est établi par la représentation transcendante d'un élément naturel. C'est tout l'objet de la réflexion proposée

---

<sup>14</sup> Traduit de l'anglais : « By contemplation and self-surrender to obtain union with or absorption into the deity » (Mellers, 2002)

par Fallon, puisque Messiaen cherche à s'élever vers le divin par le biais de sa notation des chants d'oiseaux.

### **III.B. Affranchissement de notre monde moderne**

Le travail de Messiaen peut être mis en regard avec celui d'autres compositeurs de sa génération, notamment Bartók ou les compositeurs de l'école de Vienne : le premier recueille le folklore des régions qui l'environnent, les seconds appliquent à un matériau musical abstrait un processus de composition basé sur les douze sons de la gamme chromatique. Cette mise en relation de Messiaen avec ces compositeurs par le biais de méthodes communes s'appuie sur les travaux d'Adorno lorsqu'il juxtapose la démarche arbitraire de Stravinski ou de Kodály, avec la rigueur scientifique de Bartók ou de Schoenberg et son école : « L'objectivité se distingue du concept d'histoire stylisée si chère au Romantisme. » (Adorno et al., 2002). Caractéristique de la période Romantique, le folklore métamorphosé de Stravinski ou de Kodály peut être perçu comme le récit d'une histoire imaginée, primitivisant des musiques traditionnelles en les accolant, entre autres, à des enchaînements harmoniques propres à la musique moderne, créant une situation où le folklore est repérable à l'écoute (ibid.). À l'inverse, la rigueur de Bartók caractérisée par sa collecte du folklore, et des compositeurs de l'école de Vienne dont le langage s'articule autour du dodécaphonisme et du sérialisme, viendrait s'opposer aux tendances caractéristiques du malaise culturel en révélant l'authenticité d'un folklore pour l'un, la stricte objectivité d'un processus musical pour les autres (ibid.). Le langage de ces derniers est légitime aux yeux d'Adorno, dès lors que ces compositeurs y révèlent un sursaut de subjectivité dans le résultat final, contrairement aux autres compositeurs comme Stravinski et Kodály, dont l'apport personnel se perd dans l'usage du folklore, prédominant dans le résultat final. Or, c'est bien dans l'objectivité du processus de composition que l'on pourrait y inclure Messiaen à la proposition d'Adorno. Dans leur chapitre d'ouvrage et article respectifs portant sur les techniques du langage musical de Messiaen, Anthony Pople et Allen Forte mettent en regard l'intérêt de Messiaen pour le sérialisme avec un contexte animé par les partisans du contrôle strict d'un matériau musical en composition :

Sa découverte du sérialisme semble avoir provoqué, ou du moins coïncidé, avec une forme de crise esthétique. « Le charme des impossibilités » recouvert par les mathématiques le fascine et constitue une partie de son matériau de base. Il n'en est pas moins qu'au-delà de certaines manipulations, Messiaen refusait de « prendre Sa place à Dieu » comme Boulez pouvait l'entreprendre avec son processus objectif « totale » ou de sérialisme « intégral » - processus par lesquels tous les paramètres d'un élément musical étaient, en théorie, soumis à un contrôle strict. Ces événements dans l'Histoire de la musique européenne ont été présentés par ses partisans comme une nécessité, et pourraient bien avoir placé Messiaen, pour la première fois, dans la modernité. (Anthony Pople cité dans Hoban & Hill, 2011)

À ce titre, l'intérêt de Messiaen pour le sérialisme prend réellement de l'ampleur après la mort de Schoenberg en 1951, bien que « Mode de valeurs et d'intensités » (Messiaen, 1950) en utilise la méthode, et dont s'inspireront largement Pierre Boulez et les compositeurs associés au sérialisme intégral (Forte, 2002). Dans notre étude, l'intérêt de Messiaen pour le sérialisme demeure donc antérieur à la période qui nous intéresse puisqu'il n'est pas contemporain de l'analogie entre les processus des compositeurs de l'école de Vienne et de Bartók. Je suggère, néanmoins, que la pluralité des ouvrages sur l'objectivité de son processus compositionnel avant les années 1950, de même que les diverses similitudes soulevées par Madeleine Forte entre lui-même et Bartók (Forte, 1996) le prédisposent à l'inclure dans le travail d'Adorno. De cette manière, le processus de Messiaen serait animé par un désir, voire une nécessité, de formaliser un matériau recueilli sans le dénaturer par les artifices de notre condition moderne. Pour cela, il a recours à une méthode dont l'objectif est d'appliquer sur le matériau une organisation cohérente.

### III.C.Fonctions et transcriptions des chants d'oiseaux

Messiaen perçoit la part de subjectivité intervenant dans sa notation des chants d'oiseaux comme étant une composante ontologique propre à l'artiste, dès lors qu'à son écoute l'essence même du chant de l'oiseau échapperait à l'oreille humaine : en réalité, c'est lui-même qu'il entendrait à travers ce chant (Hold, 1971). Lorsqu'il s'agit de percevoir, l'état de nos connaissances ne nous amène à discerner d'un objet que l'on observe, ou d'un son que l'on entend, que ce que l'on connaît déjà : l'on segmente l'objet, ou le son perçu, en différentes catégories correspondantes à l'état de nos connaissances, si bien que lorsqu'il s'agit de reproduire l'élément perçu, on ne reproduit qu'une image de ce que l'on connaît déjà. Par conséquent, nous pourrions dire que lorsque Messiaen note le chant d'un oiseau, il ne transcrit que certains aspects subjectifs correspondant à sa posture singulière face au chant de ce même oiseau. Percevoir, c'est donc l'affaire d'un discours personnel. Poursuivons donc dans l'analogie de la musique avec le langage et le regard : l'observation ornithologique est une activité consistant à observer les oiseaux dans leurs environnements naturels à des fins d'analyse. À ce titre, dans leur article « Lists, Field Guides, and the Descriptive Organization of Seeing : Birdwatching as an Exemplary Observational Activity » (1988), John Law et Michael Lynch, théorisent le regard de l'observateur qui, lorsqu'il est sur le terrain, formalise l'environnement en des catégories semblables à celles d'un langage. Pour donner à un matériau une forme objective, et par conséquent le segmenter en différents aspects à mettre en lumière, l'on doit déterminer la fonction qu'il opère au sein de sa pratique, qu'elle soit musicale ou de l'ordre de l'observation.

Dans son article « Kumpolo : Aesthetic Appreciation and Cultural Appropriation of Bird Sounds in Tanzania » (Sanga, 2006), Sanga identifie trois fonctions relatives à l'utilisation des chants d'oiseaux en musique. Dans la première, les oiseaux prennent la fonction de musiciens. À l'inverse, dans la deuxième, les musiciens symbolisent des oiseaux. Dans la troisième, les chants sont exploités comme une ressource compositionnelle de laquelle on extrait une particularité rythmique, mélodique, ou autre. À ce titre, Silvers, dans son article « Attending the Nightingale : on a Multispecies Ethnomusicology » (Silvers, 2020), en propose cinq supplémentaires. Dans la

première, les oiseaux prennent la fonction d'instruments de musique. Dans la deuxième, ils sont des auditeurs. Dans la troisième, les oiseaux agissent comme des êtres spirituels. Dans la quatrième, ils prennent la fonction de compagnons de voyage d'un personnage. Enfin, dans la cinquième, les oiseaux symbolisent un propos politique. Lorsqu'ils relèvent les différentes fonctions relatives à la transcription d'un chant, Sanga et Silvers discutent en réalité de la pluralité des représentations d'une pratique musicale à l'autre, et en préconisent donc une analyse ethnomusicologique. Enfin, les termes « authentique », ainsi que « objectivité » et « subjectivité » d'une démarche, sont liés à ceux de « réalisme » et de « restitution » et relatifs aux différentes pratiques musicales (Jairazbhoy, 1977).

Ainsi, bien que les fonctions de ces pratiques musicales soient différentes, elles se rejoindraient tout de même dans leurs aspects formels. Lorsqu'ils catégorisent les fonctions au sein desquelles opèrent les oiseaux, Sanga et Silvers théorisent la valeur subjective à l'œuvre dans le processus de collecte du matériau : la fonction que l'on donne au chant serait d'ordre à orienter la méthodologie objective grâce à laquelle on pourrait transcrire le caractère que l'on estime essentiel dans le matériau. L'intention, ou la fonction, serait de l'ordre du libre arbitre et sujette à l'élan créatif. La méthode, quant à elle, serait impartiale, de manière à mettre en œuvre le propos métaphorique.

Ainsi, chaque discipline présente des oiseaux décontextualisés de leurs environnements : Messiaen isole le chant sur sa partition musicale et le scientifique cible l'oiseau par le biais d'un enregistreur parabolique. À terme, les oiseaux représentés sont manipulés par le biais de la stérilisation acoustique. Bien que les disciplines ne soient pas les mêmes et que les fins soient différentes, les moyens employés sont similaires. Par conséquent, les deux environnements représentés sont tout aussi réalistes.

### **III.D.Reproduction médiatique et fidélité**

La création liée à ma recherche est diffusée par un système audio ambisonique, et n'est pas interprétée en temps réel par des musiciens lors d'une performance. Elle comporte ainsi un volet

de médiatisation articulé par une démarche de restitution authentique, et puise dans les traditions de la musique électroacoustique et de l'art sonore. Traditionnellement, il s'agit d'un enjeu comportant trois dimensions pouvant être mesurées objectivement ou évaluées de façon subjective : la reproduction, la représentation, et la fidélité.

Dès lors que la mise en valeur du chant d'un oiseau se traduit par une élimination des bruits et artefacts ambiants, il paraîtrait alors plus simple d'enregistrer directement un oiseau en cage. À ce titre, dans son ouvrage *Songs of Wild Birds* (1934) l'ornithologue Albert R. Brand souligne le fait que c'est l'environnement ambiant que l'on doit dompter et non pas l'oiseau. En captivité, celui-ci ne chanterait pas normalement, ou habituellement, puisqu'il ne se trouverait tout simplement pas dans son habitat naturel. L'enregistrement serait artificiel et l'oiseau se retrouverait dompté, alors que ce qui le caractérise est d'ordre sauvage et naturel (Breittruck, 2012). C'est pour répondre à ce besoin que l'enregistreur parabolique devient efficace. En isolant acoustiquement le chant de l'oiseau de son habitat naturel, il est possible alors de contrôler les éléments non voulus intervenants ponctuellement tels qu'une voiture qui passe, ou le grincement des arbres, gênant l'enregistrement. Cet effacement de l'environnement stérilise le chant de l'oiseau et l'abstrait de toute temporalité : l'artefact ponctuel est éliminé. Il s'agit d'une standardisation du son, dès lors que tout enregistrement appartient à une même temporalité.

C'est dans cette particularité qu'artistes et scientifiques se rejoignent, bien que les fins soient différentes. Le moyen - la volonté d'être authentique - révèle une dimension épistémologique passant par une segmentation du terrain. Roger Tory Peterson (1934), ou récemment Joeri Bruynincks (Bruyninckx, 2018), au sujet des scientifiques, théorisent cette dimension comme la stérilisation de l'espace naturel. Il s'agit de percevoir et de transcrire le terrain en une multitude de sources extraites de leur contexte. Ainsi, dans les années 1920, par l'usage d'enregistreurs paraboliques, les scientifiques parviennent à isoler d'un espace naturel une source unique qu'ils pourront manipuler dans leur laboratoire. Cette dimension intervient également chez les compositeurs comme Messiaen, qui souhaitent extraire de l'environnement l'essence de l'oiseau, c'est-à-dire ce qui le caractérise, et que Messiaen nomme « style-oiseau ». En manipulant

l'essence d'un chant, le compositeur parvient à restituer un genre de super-oiseau, caractéristique de tous ceux chantant d'une même espèce. Le terrain est segmenté, tout comme le chant de l'oiseau, découpé de sorte à en abstraire les artefacts et éléments non voulus et étrangers (ibid.).

La manipulation des chants d'oiseaux par Messiaen et les scientifiques les rendent intemporels : isoler le chant de son contexte, c'est rendre flous plusieurs aspects étant de l'ordre de l'inné et de l'étranger. C'est justement ce qu'explique Bruyninckx lorsqu'il théorise l'enregistrement comme « objet scientifique ». Pour lui, l'enregistrement est similaire à la transcription manuscrite dès lors que l'on transforme le monde sensible en des traces reproductibles et transposables. Ce passage, de l'environnement naturel à l'enregistrement ou à la mise sur partition, c'est ce qui permet un contrôle sur l'espace ainsi que le temps :

L'enregistrement permet maintenant à chacun le contrôle des dimensions spatiales et temporelles du phénomène acoustique. De cette manière, des espaces sonores complexes peuvent être échantillonnés et stérilisés, certains événements peuvent être répétés indéfiniment, ou encore ralentis, puis transcrits et numérisés sous la forme d'un spectrographe. La ressemblance entre l'enregistrement et d'autres processus de transcription n'est pas une coïncidence car elle permet aux sons comme à d'autres phénomènes sensoriels d'être mesurés plutôt qu'écoutés.<sup>15</sup> (Bruyninckx, 2018)

Historiquement, pour que la médiatisation de l'objet enregistré soit fidèle à sa source, trois autres dimensions du phénomène sonore ont été établies : la réponse spectrale, la réponse dynamique, et la reproduction spatiale. À ce titre, la réponse spectrale serait la première des trois à avoir atteint un certain état de développement lorsque les systèmes ont pu aller de pair avec les performances

---

<sup>15</sup> Traduit de l'anglais : « Recording has afforded users an unprecedented control over the spatial and temporal dimensions of acoustic phenomena. Complex soundscapes could be sampled and sterilized, acoustic events repeated endlessly, slowed down infinitely, settled in spectrographic and numerical forms. The resemblance between recording and other inscriptive processes is not coincidental, as it allows sounds, like other sensory phenomena, to be counted rather than listened to. »



de l'oreille humaine. De cette manière, le média sonore pouvant enregistrer et reproduire le spectre de la source sans l'altérer dans les limites de vingt mille hertz était déclaré fidèle.

La haute fidélité spectrale, de même que la réponse dynamique, sont des notions apparues dans les années cinquante comme étiquette marketing. Après s'être pleinement établi dès les années soixante-dix, l'avènement de la numérisation des années quatre-vingt fournira des systèmes dont la plage dynamique excède les capacités de l'oreille humaine. En parallèle, de la stéréophonie des années cinquante jusqu'aux récents développements de la captation et de l'ambiophonie, la reproduction spatiale a connu sa propre évolution. Face au média traditionnel, la spatialisation agit comme une valeur manquante dans la restitution d'un environnement sonore naturel. Je souhaite en cela inclure aux paramètres d'ordres acoustiques et musicaux la dimension spatiale.

Considérer la restitution fidèle d'un son sur la base de ses caractéristiques physiques serait d'ordre à réduire le phénomène. Ainsi, si par le biais d'une méthode objective le média peut prétendre à reproduire l'objet sonore de façon fidèle, la création sonore, quant à elle, nous renvoie constamment à la problématique d'une « reproduction », opposée à une « représentation ». À ce titre, celle-ci s'articule dans une conception de l'unicité du phénomène sonore : le point d'écoute, fondamentalement unique, rend impossible la duplication de l'événement (Altman, 1992). Dans le cadre de la création sonore au cinéma, Bordwell et Thompson soutiennent la thèse selon laquelle la construction d'un film est cohérente lorsque ce dernier s'articule par des sons « fidèles » captés à leurs sources (Bordwell et al., 1985). Face à l'objectivité de l'image, l'« adhérence » d'un son (Weis & Belton, 1985), terme précocement utilisé par Sergei Eisenstein, pose rapidement la question de son authenticité : le bruit produit par une feuille de métal sera-t-il perçu comme étant authentique lorsque synchronisé à une séquence d'orage ? En d'autres termes, le caractère authentique d'un son ne dépendrait pas de ses propriétés qualitatives, mais serait un effet de synchronisation. Pour autant, une représentation doit bien retenir certaines caractéristiques de la source pour que l'on puisse identifier l'objet sonore.

À défaut de développer des graphiques et des schémas pour étudier l'environnement, il s'agirait d'étudier l'environnement en recréant un univers sonore ainsi qu'en l'écouter. L'ambiophonie

serait alors une manière de mettre en évidence différents processus de reconstitution d'un environnement sonore naturel passé. Les éléments non voulus tels que le bruit du vent, le craquement des arbres ou les cris d'autres animaux seraient mis de côté. En bref, l'ambiophonie pourrait mettre en lumière - ou *en espace* - l'authenticité du terrain.

#### **IV. Création**

Au travers de mes recherches pour élaborer une méthodologie, j'ai constaté une zone grise entre l'environnement « authentique » scientifique et celui poétisé par l'artiste. C'est cette même zone grise que j'appelle *l'ambiguïté* et que je souhaite faire percevoir à l'auditeur dans ma création. Pour moi, cette ambiguïté marque la limite entre l'espace artistique et celui scientifique reproduit à des fins d'analyses par le chercheur en laboratoire ou par l'ingénieur du son. Je devais donc élaborer une méthode à des fins d'analyse, de composition et de diffusion pouvant mettre en évidence la marge de manœuvre entre le scientifique et l'artistique, c'est-à-dire l'ambiguïté dans la reconstitution d'un environnement sonore naturel. Ma méthodologie de composition va du travail du matériau sonore jusque dans le média de diffusion. Elle s'articule autour du montage de l'enregistrement du chant de l'oiseau, de l'interprétation des hauteurs de notes ou des rythmes caractéristiques de ce même chant par des instruments de musiques, et de la spatialisation dans le système de diffusion sphérique.

Ainsi, l'œuvre est conçue pour un système audio 3D de manière à caractériser l'expérience immédiate de celle intemporelle au sein d'un environnement sonore. J'ai étendu le chant élaboré dans le média de diffusion, puisque je considère que celui-ci participe à la restitution authentique du matériau collecté. L'ambisonie ressort comme le système le plus flexible pour la restitution d'un chant « parfaitement authentique ». L'immersion invoquée contribue à la perception par l'auditeur d'une restitution réaliste et favorise la représentation « authentique » du chant. Enfin, l'avantage de ce système est que le produit final peut être décliné soit pour un assemblage de haut-parleurs tel que l'Atmos, ou pour un système binaural. En bref, la spatialisation sonore agit comme une valeur essentielle dans une restitution « parfaitement authentique » contemporaine. C'est pourquoi cette installation doit aller de paire avec la recherche de restitution authentique

induite dans les transcriptions. De cette manière, l'entièreté du processus se segmente en trois sections à importances égales : choix du matériau ; transformation du matériau ; diffusion du matériau.

J'utilise l'ambisonie autant pour la dimension intemporelle que pour l'effacement des espaces. D'après mes lectures, citées plus tôt dans ce travail, l'ontogenèse d'un morceau est inflexible aux périodes de l'histoire de la musique. En réalité, ce n'est que le langage esthétique musical qui évolue, et non pas le matériau source de l'œuvre. Certains processus peuvent être très anciens, mais rester invariables même si les langages musicaux évoluent. À ce titre, il en est de même pour les espaces dans la mesure où l'on peut retrouver certains principes de compositions dans plusieurs régions du monde pour lesquelles les pratiques et langages musicaux sont extrêmement différents. Mon objectif était donc d'élaborer une pièce de manière à ce que l'on puisse distinguer le matériau concret invariable, de mon langage musical.

J'ai commencé à travailler avec l'idée de juxtaposer deux sources sonores extraites du même chant d'oiseau, cependant l'une altérée par le processus du scientifique, l'autre par celui de l'artiste. Ainsi l'une est présentée telle qu'enregistrée, l'autre est travaillée. Sur le plan de la spatialisation, j'expérimentais en plaçant ces sources sonores à des endroits différents, par exemple l'une étant à l'opposé de l'autre, ou encore l'une statique à un endroit précis, et l'autre en mouvement. Par ailleurs, de la même manière qu'avec Charles de Meaux, je montais mes chants d'oiseaux sur des pièces préexistantes. De Meaux avait décidé de le faire sur le *Réveil des oiseaux*, puisque d'après Messiaen cette pièce ne serait faite que de chants d'oiseaux « parfaitement authentiques ». Pour ma création, j'ai décidé de m'étendre à des morceaux issus de pratiques musicales d'autres périodes de l'histoire de la musique et appartenant à des cultures très différentes pour illustrer la dimension intemporelle inaltérable selon les espaces, tel qu'évoqué ci-dessus. Le premier morceau prend source dans un Harawi péruvien. Le deuxième, dans un Kecak indonésien. Le troisième, dans *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607). En partant des pratiques préexistantes étudiées, j'ai donc cherché à développer ma propre méthode de restitution authentique. Comme nous le verrons dans la partie consacrée au deuxième morceau, je

joue un véritable enregistrement de Kecak dont je n'ai pas les droits de diffusions. Pour le moment, l'écoute de ma création se fait donc dans un cadre privé. Pour un prochain événement public, je devrais donc demander les droits de diffusion, ou encore produire mon propre enregistrement de Kecak.

Tout d'abord, j'ai commencé par travailler directement sur les partiels d'un échantillon d'un chant d'oiseau enregistré, choisi préalablement en fonction du morceau sur lequel je devais le structurer. Le terme « partiel » désigne toutes fréquences constituantes d'un son autres que sa fondamentale. Les harmoniques d'un son sont ainsi des partiels. Pour en avoir une représentation graphique et manipulable, j'utilise le logiciel SPEAR <sup>16</sup> au sein duquel j'importe un enregistrement. Pour cela, je commence par choisir mon enregistrement dans une banque d'échantillons collectés, puis l'importe dans le logiciel pour le manipuler et l'arranger selon les caractéristiques du chant recueilli, c'est-à-dire en ordonnant une séquence de partiels significatifs et en les transposant dans un registre clair et identifiable. Enfin, j'ai replacé l'échantillon altéré dans mon installation ambisonique, de manière à ce que je le perçoive de la façon la plus authentique.

L'annexe 2 illustre la représentation graphique des partiels de l'enregistrement d'une grive musicienne, importé dans SPEAR lors de mes premières expérimentations. Chaque bâtonnet correspond à un partiel dont le volume est supérieur à un seuil que j'ai préalablement fixé. Cette manipulation agit comme un premier filtre rudimentaire au travers duquel passent les chants dont on souhaite constituer le « modèle idéal », dès lors que les partiels dont le volume est plus faible que ce seuil ne seront ni graphiquement représentés, ni entendus à l'oreille humaine. Ainsi, les bâtonnets les plus foncés correspondent aux partiels dont le volume sonore est le plus élevé, et les plus clairs sont ceux que l'on entendra le moins. Afin d'élaborer mon modèle idéal de Grive Musicienne, ou encore ma 'style-Grive Musicienne', je répète ce processus sur plusieurs enregistrements de Grives Musiciennes. L'analogie de cette étape de captation, durant laquelle on fige l'instantanéité du chant, serait celle du moment durant lequel Messiaen se promène dans la

---

<sup>16</sup> <https://www.klingbeil.com/spear/>

nature et note dans son carnet le chant d'un oiseau qu'il entend : ce processus dégage les artefacts les plus significatifs d'un squelette agissant comme la structure de l'oiseau, c'est-à-dire une esquisse délestée de tout élément étranger, et qui deviendra mon style-oiseau.

De cette structure dégagée d'un enregistrement éphémère, j'ordonne les durées dans une temporalité musicale plus conventionnelle avec le logiciel d'analyse et de composition MusiqueLab2 <sup>17</sup> (voir l'exemple 3 de l'annexe). Pour cela, j'utilise l'échantillon exporté de SPEAR dans un format SDIF, puis l'importe dans MusiqueLab2. Après avoir ordonné mon échantillon dans une structure temporelle, l'ensemble des partiels dégagés des artefacts constituent généralement un agrégat de hauteurs peu semblables à l'oiseau d'origine. Pour les ajuster, je rectifie le dénominateur d'intervalles de MusiqueLab2 pour les espacer en demi-tons, en quart de ton, en huitième de ton, ou autre.

Ma création est constituée d'autres éléments issus de l'environnement, bien que je me concentre essentiellement sur des chants d'oiseaux. Ces éléments sont des enregistrements d'ambiances d'espaces naturels, ou plus spécifiques, comme le bruit du vent, le grincement de branches d'arbres. Étant que les chants d'oiseaux sont centraux dans ma création, lorsque ceux-là ne chantent pas, ces ambiances et enregistrements plus spécifiques contribuent à donner un effet de silence naturel. Les enregistrements d'ambiances permettent de maintenir une continuité sonore, évitant ainsi une rupture brutale ou un silence complet. Ils contribuent à remplir l'espace sonore avec des éléments naturels, donnant ainsi l'impression d'une présence continue de l'environnement naturel. En réalité, Messiaen le faisait également en exploitant le silence : par exemple, il indiquait dans la préface du *Réveil des oiseaux* que les silences sont à respecter, puisqu'eux-mêmes ont été entendus et participent à la restitution authentique de l'œuvre (Messiaen, 1953). Ainsi, je ne me limite pas aux chants d'oiseaux et m'inspire des transcriptions de Messiaen pour en développer ma propre méthodologie de restitution d'un environnement « parfaitement authentique » et m'étendre à d'autres sonorités, en particulier le bruit du vent, le grincement des branches des arbres, etc. Je ne me limite donc pas qu'au silence.

---

<sup>17</sup> <https://support.ircam.fr/docs/musique-lab-2/user-manual/en/co/Intro.html>

Au travers de mes trois morceaux, j'ai cherché à mettre l'accent sur mes chants d'oiseaux en les imbriquant avec des nappes sonores musicales que j'ai interprétées avec mes guitares électriques. D'autres nappes sonores proviennent d'enregistrements de terrain, d'autres sont des sons de synthèse. Mon objectif est alors de présenter un paysage sonore, évoquant une forme narrative et musicale, voire cinématographique.

#### **IV.A. Premier morceau - Harawi**

J'ai décidé de structurer mon premier morceau sur un Harawi, une pratique musicale et poétique ancienne à l'origine interprétée par les Inca dans les Andes, mais aujourd'hui commune au Pérou, en Équateur ainsi qu'en Bolivie. Le Harawi peut être chanté ou interprété par des instruments à vent. Le rythme est généralement lent, lyrique et maussade et les hauteurs de notes se structurent principalement sur une gamme pentatonique mineure. S'il y a des paroles, elles évoquent les conditions de vie de ceux qui l'interprètent.

Messiaen s'est beaucoup inspiré des musiques folkloriques andines dans ses pièces : « À la lecture des admirables ouvrages de Madame et Monsieur Béclard d'Harcourt sur le folklore andin (Équateur, Pérou, Bolivie), je me suis passionné pour la musique péruvienne qui contient, je pense, les plus belles musiques folkloriques au monde. » (Messiaen dans Goléa, 1961). Messiaen s'est précisément intéressé au Harawi, si bien qu'il en a fait un cycle de plusieurs pièces pour piano et voix, également intitulé *Harawi*. La raison pour laquelle je me suis intéressé au Harawi, c'est que l'on peut rapprocher cette pratique musicale de certains chants d'oiseaux. En effet, l'interprétation du Harawi dans les Andes exige d'imiter le chant de plusieurs oiseaux au niveau de la diction. Certaines transcriptions présentent des passages dans lesquels l'exécutant doit au fur et à mesure interpréter une série d'oiseaux. En écoutant plusieurs enregistrements de Harawi, ainsi qu'en lisant certaines transcriptions présentes dans *La Musique des Incas et leur Survivance* (Harcourt & Harcourt, 1925), je remarque que les imitations de chants d'oiseaux se font essentiellement par le biais d'intervalles ascendants plus ou moins larges. Les plus privilégiés semblent être la quarte, la quinte ou l'octave. Certaines onomatopées

sont également privilégiées telles que « ou », « é », « eu », « i ». Enfin, les exécutants mettent un accent sur la note de départ de l'intervalle.

Les paroles en Kecua commencent par une onomatopée imitant le doux roucoulement de la colombe. [...] La forme musicale, qui découle du poème, se retrouve cependant assez souvent dans le folklore péruvien ; elle se compose d'un court prélude, exécuté une seule fois, que suit le harawi proprement dit, répété selon le nombre de ses couplets. Dans le prélude, on remarquera l'intention pittoresque de faire imiter à la voix le chant de la tourterelle, et les nombreuses notes d'ornements qui prêtent à la ligne mélodique tant de grâce plaintive. (Harcourt & Harcourt, 1925)

Ce passage tiré de l'ouvrage des d'Harcourt met en perspective l'imitation du chant de l'oiseau qui passe par l'onomatopée, une tentative « pittoresque » et imagée de l'interprète d'imiter le chant de plusieurs oiseaux, dont on peut compter la colombe ou la tourterelle. Pour ce premier morceau, j'ai décidé de ne pas diffuser le Harawi. Voici ci-dessous une transcription que j'ai faite d'un Harawi, comparé avec l'enregistrement du chant d'un Rougequeue :

$\text{♩} = 68$

The image displays a musical score in treble clef with a tempo marking of quarter note = 68. The score is divided into five measures with time signatures of 2/4, 6/4, 5/4, 6/4, and 5/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with two triplet markings. Below the score, a blue audio waveform is shown, with four red arrows pointing from the score to the corresponding peaks in the waveform. The waveform shows a series of pulses corresponding to the notes in the score, with the triplet notes appearing as a single, wider pulse.

Dans l'exemple ci-dessus, on remarque des similitudes entre certaines parties clamées par les interprètes du Harawi et le chant du Rougequeue : il y a un genre d'impulsion, une prise d'élan, puis, une explosion avec un motif qui se décline tout au long du chant. Également, on perçoit dans ce même exemple certains motifs rythmiques qui semblent similaires, comme entre le motif de triolets du Harawi, et les deux motifs de trois notes consécutives dans le chant de l'oiseau.

Ce premier morceau se structure directement sur l'enregistrement du Harawi. Le Harawi, étant généralement lent, fait en sorte qu'on y perçoit aisément des cellules rythmiques musicales claires, contrairement à la rapidité de la majeure partie des chants d'oiseaux. D'un point de vue de ma pratique, je n'ai pas trouvé cela évident de superposer mon chant d'oiseau sur cette pratique musicale. Toutefois, si le chant ne paraît pas tout le temps « réaliste », cela ne me dérange pas, car ce qui m'importe, c'est le processus de montage du chant d'oiseau. Par ailleurs, je m'éloigne des méthodologies de composition et du style musical de Messiaen, qui aurait fait l'usage de segments rythmiques complexes. Dans mon morceau, on ne perçoit pas de motifs clairs, il n'y a pas de chiffres de mesure et je tente de m'inscrire dans un style musical *ambient*. En effet, je cherche à créer une atmosphère sonore contemplative plutôt qu'à me conformer à des structures rythmiques et musicales traditionnelles. En cela, je m'éloigne des méthodologies de composition et du style musical de Messiaen.

J'ai monté trois chants d'oiseaux musicaux dans ce morceau. Le premier reprend strictement les onomatopées caractéristiques de l'interprète du Harawi imitant l'oiseau. Il symbolise le rapport le plus évident entre le Harawi et le chant de l'oiseau. Le deuxième est construit de la même manière. Toutefois, pour celui-ci, j'accorde volontairement moins de précision au montage, ce qui, par conséquent, laisse plus de place à mon libre arbitre. En d'autres termes, je cherche moins à reproduire de façon réaliste les onomatopées caractéristiques du Harawi. Quant au troisième, je poursuis et amplifie cette seconde démarche. Dans celle-ci, mon libre arbitre occupe plus de place que le chant d'oiseau « authentique ». Ainsi, au travers de ces trois montages, mon premier chant agit comme le plus « authentique » : c'est celui qui se structure le plus objectivement sur



les caractéristiques singulières à l'oiseau dans le Harawi. Peu à peu, au travers du second, puis du troisième, celui-ci se détériore et laisse de plus en plus de place à ma subjectivité.

L'instrumentation de mon morceau est constituée de trois types de nappes sonores : tout d'abord, des nappes d'accords de guitare électrique, dont je supprime l'attaque avec une pédale de volume : lorsque je gratte les cordes avec mon médiator, le volume sortant de ma guitare est au minimum. Puis, dès que j'ai terminé de gratter les cordes, je remonte le volume au seuil audible voulu. Ensuite, par le biais d'une autre pédale, je *loop* le son, c'est-à-dire que je le fais boucler sur lui-même dans un processus de 'feedback' pour que celui-ci ne diminue pas. Cela me permet d'interpréter mes propres nappes sonores en n'utilisant uniquement que des instruments de synthèse produits par des logiciels, également présents dans mon morceau. Ces sons synthétisés sont soit des hauteurs précises déclinées par les partiels du chant de l'oiseau, soit des effets plus abstraits tels que du bruit blanc pour, par exemple, imiter le vent. Dans mon software, je reproduis virtuellement la même chaîne d'effets que celle que j'utilise pour ma guitare électrique. De cette manière, je fais également *looper* les sons de synthèse. Enfin, j'utilise certains enregistrements ambisoniques d'environnements naturels de forêts. Lorsque je composais, je m'en servais de base sur laquelle j'assemblais le reste de mes éléments musicaux.

Mon objectif est d'amplifier certains paramètres qui ne sont pas évidents à l'oreille, mais qui, pourtant et de mon point de vue, restent essentiels dans un chant d'oiseau. Ainsi, les hauteurs ont également leurs importances et sont déterminées par les partiels identifiés les plus évidents dans le spectre du chant de l'oiseau préalablement réarrangé. De cette manière, je cherche à n'ajouter aucun son musical étranger. Voici, dans l'annexe 4, la représentation des partiels les plus évidents que j'ai extraits du chant du Rougequeue. Dans l'annexe 5, j'ai supprimé certains partiels que j'avais identifié comme des artefacts (ceux surinés en rouge). L'ambitus des hauteurs extraites s'étend de *la* 2 jusqu'au *fa* 3. La progression d'accords est construite autour de 'clusters' au sein de ce même ambitus. Je me suis donc limité à n'utiliser que ces notes. Toutefois, certaines hauteurs apparaissent plus souvent que d'autres, et sont donc plus importantes. Par exemple, le *do#* est la hauteur qui apparaît le plus souvent. Le *do* et le *si* sont,

après le *do#*, les deux hauteurs les plus récurrentes. Ainsi, lorsqu'elles apparaissent, j'ai tenté de les accentuer soit en les interprétant avec plus de dynamique que les autres, soit en les redoublant avec d'autres voix. Cela me permet de hiérarchiser les hauteurs et de les ordonner de façon cohérente.

Le morceau commence par un son de synthèse interprétant une seule note sur l'accompagnement des échantillons sonores d'environnements naturels. L'atmosphère est neutre et minimaliste. Elle se densifie peu à peu à mesure que le morceau se développe avec l'ajout des nappes sonores de guitare. Progressivement, les différentes voix interprétées par ces mêmes guitares se déplacent dans l'espace autour de l'auditeur, délimitent l'espace du système ambisonique au sein duquel il se situe et renseignent sur le caractère hybride du morceau écouté. Peu à peu, de nouveaux timbres s'ajoutent à la masse sonore et se déplacent pendant que d'autres disparaissent. À certains moments, les nappes sonores de guitares s'estompent pour laisser place à des sons de synthèses basses, également appartenant aux hauteurs de notes délimitées par les partiels du chant de l'oiseau. En faisant cela, je souhaite créer du dynamisme dans l'arrangement et ne pas stagner autour d'une même plage de fréquence. À mesure que le morceau se développe, les nappes sonores de synthèse ou de sons concrets s'accumulent et amplifient la tension jusqu'à la fin. Mon objectif était de mettre en œuvre une composition éthérée, dans laquelle aucun élément constituant du chant de l'oiseau ne prend le dessus sur l'autre.

#### **IV.B. Deuxième morceau - Kecak**

Mon deuxième morceau se structure sur une pratique musicale très différente : le Kecak. Également nommé Danse du Singe, le Kecak est une musique et une danse hindoue balinaise développée dans les années 1930. La performance est exécutée par près de cent-cinquante interprètes chantant tour à tour le mot « chak », avec une intonation percussive ainsi qu'en agitant les bras. Comme le Harawi, on retrouve dans le Kecak certaines particularités similaires aux chants de certains oiseaux : celles-ci se retrouvent dans les jeux de questions-réponses s'appuyant sur des onomatopées et des accentuations vocales entre interprètes, d'une manière similaire à des cris d'alarme. Toutefois, la technique du Kecak est plus virtuose et plus complexe

à mettre en œuvre, bien qu'elle présente moins de variations rythmiques : il s'agit d'une performance de groupe qui ne peut être mise en œuvre que lorsque plusieurs interprètes sont impliqués. Tel que pour le Harawi, j'utilise le Kecak suite aux rapprochements que Messiaen fait entre cette dernière pratique et les chants d'oiseaux, et je monte musicalement mes enregistrements sur ces pratiques musicales. À plusieurs reprises, le discours de Messiaen porte même des connotations ornithologiques aux protagonistes du Kecak qui « pépient d'arbre en arbre » tel que le feraient des oiseaux :

Il y avait surtout la répétition d'une syllabe qui avait beaucoup surpris lors de la première audition (pia, pia, pia, pia, etc.) ; ceci est emprunté à une danse traditionnelle, dite *Danse des Singes*, dans laquelle les danseurs se réfèrent à une danse de la mythologie inca, se passent une syllabe à toute vitesse, en souvenir d'un prince inca qui doit être sauvé d'un grand danger grâce aux singes qui se transmettaient le signal en pépiant d'arbre en arbre (Messiaen cité dans Rostand, 1957)

L'enregistrement de Kecak que j'utilise présente un ensemble d'interprètes chantant les « chak » de façon régulière, alors qu'un autre groupe d'interprètes vient ponctuer ces mêmes séquences par des motifs différents, parfois lyriques, parfois plus gutturaux. Une particularité de cet enregistrement est l'absence de hauteur distincte, ce qui par conséquent suscite une plus grande attention sur le rythme, qui lui est très présent. D'un point de vue formel, j'observe une régularité dans les différentes interventions : une séquence vocale rythmique est interprétée par une partie de l'ensemble, dans un tempo 'moderato' et une nuance 'mezzo forte'. Puis, un signal est soudainement donné par l'un des interprètes dans un grand « chak » double forte 'fortississimo'. À ce moment-là, l'ensemble du chœur marque une courte pause, puis reprend le même segment rythmique interprété deux fois plus rapidement, et doublement plus fort. Ce processus se déroule tout au long du morceau et agit comme des jeux de questions-réponses constitués de signaux à chacune des parties, de manière à indiquer le départ. Celui-ci présente des séquences rythmiques bien plus présentes, répétitives et virtuoses. L'accent est mis sur le

rythme et il ne présente des hauteurs déterminées par des nappes sonores qu'à partir de la seconde moitié. Une autre des caractéristiques du Kecak est la similitude avec la technique du hoquet. Les différents chanteurs interprètent la même voix rythmique de façon décalée, comme dans un canon très rapide, si bien cela produit une illusion auditive grâce à laquelle on n'entend qu'une seule et même voix. Ce qui m'a poussé à utiliser un Kecak, c'est que l'on retrouve également cette technique dans d'autres pratiques musicales d'Europe et d'ailleurs : on retrouve un procédé similaire, par exemple, dans les pratiques musicales de certaines populations d'Afrique tels que les Pygmées Aka et Banda-Linda. J'ai tenté de reconstituer ce processus en utilisant la spatialisation pour différencier mes oiseaux interprétant la même cellule rythmique rapidement.

Ces caractéristiques du Kecak m'ont servi de base pour le morceau que j'ai mise en relation avec les caractéristiques du chant du Rougequeue. En effet, en écoutant le chant de ce dernier oiseau, j'ai remarqué certains segments rapides « tu-tu-tu-tu », agencés sous différentes formes et précédés par un genre de gazouillis. Après m'être renseigné sur la plateforme *oiseaux.net*, il semble qu'il y ait deux principaux types d'agencements au chant du Rougequeue : un premier agit comme un signal d'alarme face à un danger. C'est-à-dire, une première onomatopée est chantée avec caractère, un « sit » dont le nombre de répétitions indique le degré de menace. Le second agencement est un « tec » également chanté plusieurs fois selon le degré de menace. J'ai tenté de structurer mes chants d'oiseaux sur les séquences répétitives et régulières du Kecak. Bien que le Kecak soit rapide, il l'est toutefois moins que le chant d'un Rougequeue, ce qui vient par conséquent dénaturer le chant. Dans le cadre de ma composition, je ne pense pas que cela soit un problème car le Kecak et le chant du Rougequeue partagent déjà un certain nombre de similitudes.

Avec ce morceau, mon objectif était de contraster avec le style des deux autres, et c'est la raison pour laquelle j'ai décidé de le placer en deuxième position. Également, j'ai pris le parti de diffuser l'enregistrement original du Kecak, contrairement aux deux autres morceaux. Je l'ai donc inclus à ma composition et spatialisé de manière à renforcer la corrélation avec le rythme

de mes chants d'oiseaux, autour desquels se structure la pièce. Quant à l'instrumentation, elle est plus minimaliste, constituée d'un ensemble de séquences rythmiques rapides dont les différents timbres se situent majoritairement dans un registre de fréquences graves et moyennes, et comporte quelques accents soudains dans le registre grave. De cette manière, l'oiseau, chantant dans un registre aigu, reste l'élément central de la composition. Enfin, j'ai tenté de reconstituer une ambiance similaire à celle des autres morceaux dans un rythme contemplatif, ainsi que par l'utilisation de nappes sonores musicales dans des timbres similaires, bien qu'elles n'interviennent que dans la seconde moitié du morceau.

#### **IV.C. Troisième morceau - *L'Orfeo* (Monteverdi, 1607)**

J'ai décidé de structurer les chants d'oiseaux de mon troisième morceau sur *L'Orfeo*, composé par Monteverdi et créé en 1607 à Mantoue. Au moment de sa création, l'œuvre a posé les bases du style représentatif par la du récitatif. Cette forme de parlé-chanté a donné naissance à un style de composition qui plaçait la parole et les émotions au centre de l'œuvre, donnant ainsi autant d'importance au récit narratif qu'à la musique. *L'Orfeo* se base sur la légende d'Orphée, descendant aux Enfers pour ramener sa défunte épouse Eurydice dans le monde des vivants. Dans le quatrième mouvement de l'œuvre, Orphée tente d'amadouer le nocher Charon en chantant pour embarquer sur le Styx, vers les Enfers. À ce moment-là, celui qui interprète le personnage d'Orphée emploie une technique vocale particulière intitulée le *strophicus* : dans le chant grégorien, il s'agit d'un neume permettant d'accentuer et d'ornementer sa voix d'une façon particulière ; ce neume est formé de deux à trois punctums à l'unisson placés sur une même onomatopée. En d'autres termes, il s'agit de la répétition d'une même hauteur de note de façon légère et rapide, ce qui donne l'effet d'un trémolo semblable au chant de certains oiseaux. En effet, grâce à un organe spécial, le syrinx, l'oiseau peut également émettre des sons répétés à très grande vitesse, et faire non des trilles, mais des roulements si rapides qu'ils dépassent la vitesse du gosier d'un être humain, ou même encore, certaines articulations des instruments à vent en bois et en cuivre, le trémolo du violoniste, et le roulement du timbalier (Messiaen, 1994). Voici ci-dessous un extrait d'une transcription dans une notation moderne du troisième mouvement de

*L'Orfeo*. Dès la sixième valeur de la portée du bas, on observe la répétition rapide du *do* sur une la même onomatopée « al ». Puis, ce principe est réitéré à la dix-neuvième valeur sur le *si* et l'onomatopée « da ».

al . . . ma da cor . . . po sciol . ta in .  
 al . . . ma da cor . . . po sciolta in . van

Ci-dessous, voici le même extrait dans sa notation d'origine, en neumes :

al ma da corpo sciolta in  
 Al ma da cor po sciolta in van

D'un point de vue formel, je remarque que le *strophicus* est répété à plusieurs reprises à travers le mouvement. Bien que cet extrait ne présente évidemment pas toutes les combinaisons de la technique, il est intéressant de constater les similitudes d'une répétition à l'autre : un motif de quatre notes venant introduire le *strophicus* ; le *strophicus* lui-même ; et finalement, un motif d'arrivée pouvant également être la note de départ du motif suivant. D'après moi, l'ensemble de ces aspects techniques et formels contribuent à évoquer le chant d'un oiseau, et c'est ce que j'ai cherché à mettre en évidence dans ce troisième morceau. Pour cela, je me suis attaché à une esthétique contemplative constituée de nappes sonores sur lesquelles sont mises en évidence les séquences rythmiques.

Mon orchestration est similaire à la première, constituée de mon ensemble de guitares électriques interprétant les nappes sonores, et un orgue 'échantillonné' par le biais duquel je redouble certaines hauteurs de notes de guitares pour enrichir mes timbres. L'orchestre original de *L'Orfeo*

comporte également un orgue, et c'est pourquoi j'ai décidé de l'ajouter à mon instrumentation. Je voulais renforcer une perception contemporaine de l'œuvre de Monteverdi. Par la suite, j'ai agrémenté les timbres de certains passages avec d'autres textures sonores telles que des sons concrets issus de la nature ou des sons de synthèse. J'ai fait ce choix stylistique pour me démarquer du travail de Messiaen.

À nouveau, la vitesse du chant d'un oiseau est normalement plus rapide que les capacités humaines à interpréter un *strophicus*. Par conséquent, lorsque je le structure sur le chant d'Orphée, cela lui donne un caractère nouveau plus perceptible par l'être humain. Toutefois, lorsque je compare ce chant à celui de mes deux autres morceaux, je remarque que c'est le troisième qui est celui qui ressort de la façon la plus réaliste. Par ailleurs, avec mes guitares électriques et l'orgue, j'ai décidé de garder la progression d'accords de l'œuvre de Monteverdi, car je trouvais que cela donnait une esthétique contemplative tout en contrastant avec les progressions en *clusters* présentes dans les deux autres. Toutefois, j'ai légèrement réarrangé les progressions pour les interpréter avec mes guitares électriques. Pour la basse, j'ai utilisé un synthétiseur car je voulais enrichir les timbres. Il s'agit d'un synthétiseur numérique de la marque *Arturia* imitant le timbre d'un autre synthétiseur analogique.

## **V. Présentation de ma recherche-crédation**

La présentation de cette installation sonore n'est pas destinée à des participants musiciens ou compositeurs professionnels ou amateurs. Je souhaite que tout le monde puisse l'écouter, sans non plus privilégier une perception de cette même installation plutôt qu'une autre : je pars du principe que tous ceux qui participent à cette installation se sont déjà baladés dans un environnement naturel habité par des oiseaux chantants, tels qu'un jardin public ou dans la forêt. De cette manière, chacun devrait pouvoir entendre et distinguer des éléments reconnaissables d'autres éléments plus singuliers. De mon côté, je ne souhaite pas non plus donner d'information au préalable sur la démarche créative, ou encore sur l'ancrage théorique dans lequel je souhaite me situer. Ainsi, mon invitation à la présentation de l'œuvre était la suivante : « Diffusion d'un environnement sonore naturel dans un système audio immersif ». De cette manière, j'espérais

pouvoir atteindre un large public, et le confronter à ma perception d'une restitution authentique d'un environnement sonore naturel, tout en laissant place à la perception des auditeurs, pour qu'ils me communiquent un retour concret.

En décembre dernier, j'ai donc organisé une restitution publique dans les nouveaux studios d'enregistrement du sous-sol de l'UQAM. L'un de ces locaux est équipé d'un système de diffusion sphérique de seize enceintes « englobant » un *sweet spot*, c'est-à-dire à l'endroit stratégique à l'intérieur duquel doit s'installer l'auditeur, où convergent les signaux audio de l'ensemble du système. Généralement, la place que l'auditeur doit occuper au sein de ce même système sphérique est définie par la nature même de l'installation. Dans mon cas, bien que je n'indiquasse pas d'emplacement spécifique pour l'auditeur, je n'envisageais pas non plus que celui-ci puisse se déplacer : moi-même, lorsque je composais au sein de cette installation, je me tournais régulièrement sous tous les angles pour constater l'équilibre spatial de mes différents segments musicaux; toutefois je ne me déplaçais jamais plus près d'une enceinte qu'une autre et restait au centre, à l'endroit du 'sweet spot'. Ainsi, pour la restitution, j'avais disposé quatre sièges au centre de manière à ce que chaque dossier soit dos à l'autre en forme de croix, et que chaque auditeur soit face à une facette du système. Cette disposition me semblait être la plus efficace pour inviter les auditeurs à se placer au centre, sans pour autant trop orienter leur écoute et indiquer un point privilégié : chaque chaise fait face à une facette différente du système, et aucun point d'écoute n'est privilégié. Pour finir, j'avais tamisé les lumières de manière à créer une ambiance mystérieuse, éliminer l'espace directement visible par l'auditeur et stimuler son imagination invoquée par l'installation.

L'installation dure sept minutes environ. Au moment de ma restitution publique, pendant que celle-ci était diffusée pour quatre auditeurs, d'autres attendaient dans la pièce à côté. J'effectuais les roulements à chaque fin de diffusion et relançais l'installation pour les quatre nouveaux auditeurs. Pendant les moments de diffusion, j'allais interroger ceux qui venaient de l'écouter pour enregistrer les retours d'expérience sur mon dictaphone. J'avais préparé une série de questions. Étant donné que j'étais dans le sous-sol de l'école des médias de l'UQAM, je profitais



de la proximité et accueillais une partie d'auditeurs étudiants en cinéma. Certains autres auditeurs venaient toutefois de l'extérieur de l'université et travaillaient dans des disciplines moins connexes, notamment une linguiste et un physicien. Pour commencer, je me renseignais sur les parcours académiques et professionnels des auditeurs que j'interrogeais. Certains avaient une formation musicale, certains autres étaient mélomanes et s'intéressaient au son et à la musique, d'autres encore étaient simplement curieux et n'étaient pas familiers du tout avec des installations sonores et musicales. Il me semblait important de me renseigner sur les parcours académiques et professionnels des auditeurs pour appréhender leurs réactions et leurs retours d'expérience. En interrogeant des auditeurs issus de différents parcours académiques et professionnels, je pouvais obtenir une variété de perspectives et d'opinions.

Puis, toujours sans donner plus d'indications sur l'installation, je leur demandais s'ils pouvaient me résumer ce qu'ils avaient entendu. Les premiers commentaires des participants mettaient en regard les segments sonores « réalistes » de l'installation, avec d'autres segments musicaux qu'ils définissaient comme étant l'aboutissement d'un travail. Les sons dits « réalistes » regroupaient les chants d'oiseaux, le bruit du vent ou le grincement des arbres ; les segments musicaux regroupaient les nappes sonores de guitare, les sons de synthèse ou les segments rythmiques percussifs. Certains auditeurs évoquaient ainsi des mélanges de sons, de timbres et de voix <sup>18</sup>, d'autres parlaient des contrastes. Par exemple, l'une des auditrices relevait un son qu'elle identifiait comme le grondement du tonnerre. Pour elle, il s'agissait d'un passage qui « fonctionnait particulièrement bien » parce qu'elle entendait ce même bruit de tonnerre se rapprocher de son emplacement, ce qui lui donnait « une envie viscérale de [se] lever de [sa] chaise ». Ce que je trouvais intéressant dans ses propos, c'est la relation qu'elle faisait entre l'installation sonore qui « fonctionnait bien » et ce grondement de tonnerre qui se rapprochait d'elle. Ce mouvement du grondement de tonnerre qui se rapprochait d'elle semblait faire appel à quelque chose qu'elle avait déjà vécu ou entendu, si bien que cela provoquait chez elle la volonté de se lever de sa chaise. En bref, elle mettait l'accent non pas sur la qualité du son lui-même, ordinaire, mais plutôt sur le mouvement de celui-ci qui était amplifié par la diffusion sphérique.

---

<sup>18</sup> Voix, au sens musical du terme, et non vocal.

Cela me conforte dans l'idée qu'un tel système de diffusion contribue à la restitution réaliste d'un son.

Pour d'autres auditeurs, le contraste entre l'environnement sonore réaliste, et les voix musicales travaillées non naturelles, était ce qui « fonctionnait bien ». L'un d'eux formulait cela par les termes de « narration exprimée en trois actes ». Il appréciait justement l'aspect formel du mélange d'éléments d'ordinaire non prévisibles, tel que le grondement du tonnerre, avec des éléments plus structurés, artistiques, tels que les percussions ou les progressions d'accords. Un autre auditeur partageait le même point de vue : la forme musicale contribuait à mettre les oiseaux au premier plan. En effet, en fonction des progressions d'accords et de timbres, les chants d'oiseaux se retrouvent parfois à être le seul élément sonore dans la composition. À l'inverse, parfois, ces mêmes oiseaux s'arrêtent de chanter pour laisser place aux autres éléments sonores ou musicaux. Certains autres auditeurs indiquaient que la spatialisation ambisonique participait également au réalisme de la restitution : pour eux, celle-ci permettait d'identifier précisément chaque son dans l'espace, contrairement aux systèmes de diffusion habituels. Par exemple, l'une des auditrices indiquait que l'aspect formel évoqué par la narration n'agissait pas tant dans la musique, mais plutôt dans le contraste entre les progressions de timbres et de voix par rapport aux chants des oiseaux : de cette manière, à chaque nouveau mouvement, elle parvenait à identifier précisément chaque oiseau dans l'espace, plus présent que d'autres éléments. Ce que je trouve intéressant, c'est qu'elle s'attachait à ce même chant d'oiseau en lui donnant presque une connotation musicale thématique, tel un 'leitmotiv'.

Inversement, l'un des participants indiquait que chaque oiseau, qu'il soit proche ou loin de sa position dans l'installation, appartenait à l'environnement et n'avait pas plus d'importance qu'un autre. À ce titre, bien que cet auditeur ne saisît pas la hiérarchie dans le montage musical de mes chants d'oiseaux, celui-ci percevait quand même bien la distance et la hauteur. De la même manière, l'une des participantes expliquait qu'elle entendait l'environnement autour du système de diffusion, et non pas à l'intérieur, un peu comme si la sphère agissait comme une bulle dans laquelle se trouvait l'auditeur, et autour de laquelle se déployait un environnement sonore naturel.

Elle poursuivait en indiquant que dans mon installation, on n'entendait pas d'oiseaux traverser l'espace au-dessus de sa tête, ce qui pour elle aurait illustré un effacement total des espaces. Ainsi, présentement, l'immersion était bien là, mais n'était que partielle et donc pas totale dans la mesure où l'environnement ne se situait que derrière le système de diffusion. Enfin, à défaut de parler de narration, certains évoquaient une dimension « cinématographique » et établissaient le lien avec l'aspect contemplatif de l'installation.

J'avais tamisé les lumières de la pièce dans laquelle se trouvait l'installation. À ce titre, en dehors des aspects purement sonores de la création, plusieurs participants m'ont indiqué qu'ils fermaient les yeux pendant la diffusion et s'imaginaient des visuels : « Je voyais les voix humaines [(le Kecak)] comme une invocation des chants d'oiseaux qui étaient une divinité, et il y avait un dialogue ». Ce dernier auditeur poursuivait en indiquant que ce « dialogue » était renforcé par la spatialisation. À ce moment-là, chaque oiseau est distinctement positionné dans l'espace par rapport aux autres, et interprète les caractéristiques musicales du Kecak. Certains autres auditeurs avaient également relevé l'interactivité entre les voix humaines et les chants d'oiseaux. Selon eux, le lien s'exprimait comme une invocation par les humains des oiseaux, eux-mêmes structurant leurs chants sur celui des humains. Je pense alors que l'idée de tamiser les lumières de la pièce fonctionnait bien, car cela invitait les auditeurs à établir un lien symbolique entre les oiseaux et leur imagination. De la même manière, l'un des participants indiquait « Dans un film, il y a cinquante pour cent d'images, et cinquante pour cent d'images de sons. Là il y avait déjà du son mais pas les images ». Pour lui, les visuels évoqués par l'aspect contemplatif de cette installation renforçaient le côté cinématographique. Lorsque j'interrogeais les participants sur les références avec lesquelles ils feraient un lien avec mon installation, celles-ci étaient essentiellement d'ordre cinématographique, telles que *The Revenant* (Iñárritu, 2016) ou *Princess Mononoke* (Miyazaki, 1997). Une autre participante faisait référence à la *Sonorisation du Pavillon du Québec* composée pour l'exposition universelle de Montréal en 1967 par Gilles Tremblay, qui avait également étudié avec Olivier Messiaen.

Enfin, le reste des participants établissait un lien davantage symbolique que stylistique, en rapprochant mon installation d'une pratique musicale particulière, ou plus largement avec des images ressenties pendant leur écoute. À titre d'exemple, l'un soulignait qu'à partir des voix, la création prenait pour lui une tournure ritualistique : le mélange des différents timbres de sons de synthèses et des sons naturels évoquait pour lui un caractère ancien, mythologique, comme un genre de rituel d'invocation. Les pratiques musicales évoquées allaient du *Aka* Maoris aux chants et danses de populations nord-européennes.

## **VI. Conclusion**

Ce mémoire de recherche-crédation vise à restituer un environnement sonore naturel passé. Je me suis intéressé à la notation de chants d'oiseaux « parfaitement authentiques » de Messiaen en m'inspirant de ses méthodologies de composition. Messiaen cherche à se distinguer d'une notation conventionnelle et subjective : il maintient l'idée qu'une véritable notation des chants passe par une méthodologie objective caractérisée par l'usage de procédés compositionnels singuliers et contemporains. À ce titre, j'ai tiré trois particularités de sa notation. Dans la première, les oiseaux, porteurs d'une parole divine, sont des messagers spirituels. L'essence même de leur chant échapperait à la perception d'un être humain, si bien que leur notation devrait nécessairement s'effectuer par le biais d'une méthode objective, au-delà de la subjectivité humaine. La deuxième est contextuelle dans la mesure où la rigueur compositionnelle de Messiaen viendrait s'opposer aux tendances caractéristiques du malaise culturel en révélant l'authenticité des chants d'oiseaux (ibid.). La troisième est l'affaire de la perception dès lors qu'à notre écoute l'essence même du chant de l'oiseau nous échapperait. Ainsi, Messiaen perçoit la part de subjectivité intervenant dans sa notation des chants d'oiseaux comme étant une composante ontologique propre à l'artiste. Enfin, j'ai décidé d'ajouter la spatialisation comme quatrième particularité, une dimension que Messiaen n'a pas exploitée dans ses compositions. L'ambisonie serait une manière contemporaine de mettre en évidence différents processus de reconstitution d'un environnement sonore naturel passé de façon authentique.

En développant ma création, je me suis posé la question de ma propre prise de liberté dans la reconstitution d'un environnement naturel sonore passé. Celle-ci peut prendre plusieurs aspects : dans un premier temps, comme dans le *Réveil des oiseaux*, Messiaen lui-même, malgré son avertissement dans la préface de la partition, n'échappe pas à son empreinte. Lors de la retranscription des chants dans ses carnets de brouillon, s'il utilise des processus formels et clairs pour réduire les oiseaux qu'il entend, une part de choix - peut-être inconsciente - opère déjà dans son oreille. Une première sélection est effectuée avant la réduction formelle par des outils issus de la rhétorique ou de la rythmique Grecque et Indienne. Dans un deuxième temps, un autre aspect temporel opère : certains oiseaux comme les merles profitent de l'hiver pour travailler leur répertoire et l'enrichir, le perfectionner, au moyen de règles communes. Au moment de l'apprentissage de leur langue, les oisillons utilisent un répertoire de chants pédagogiques, sortes de petits exercices - des gammes, des arpèges, etc - avec une notion de progression et d'objectif à atteindre. Une fois passée cette période d'apprentissage, ce répertoire n'est plus utilisé par les adultes. De même, les oiseaux s'acclimatent et s'approprient un environnement. Certains d'entre eux, lors de l'apprentissage, utilisent comme autre ressource cet environnement dans lequel ils grandissent. Ainsi, des enregistrements de plusieurs chants d'oiseaux, certains datés et d'autres récents, témoignent d'une évolution dans leurs chants. À titre d'exemple, l'industrialisation d'un environnement ou la construction d'une route à proximité d'une forêt pourrait avoir un impact dans l'apprentissage du langage des oiseaux. Ne pas prendre conscience de cet aspect créerait une ambiguïté et présenterait un environnement irréel.

Au terme de cette recherche-crédation, j'en ressors avec l'expérience d'avoir reproduit une ambiguïté similaire à celle que nous avons observé dans la notation des chants d'oiseaux de Messiaen. En étudiant ses méthodes et symboles de transcription, mon objectif initial était d'élaborer une pièce restituant un environnement sonore naturel passé « authentique ». Mon travail a révélé que moi-même, je n'ai pas pu échapper à mon esthétique singulière participant de l'ambiguïté. Un effet, cette recherche-crédation m'a amené à explorer et à développer une esthétique intrinsèquement reliée à ma perception singulière des sons naturels. Cette dimension stylistique ajoute une couche d'interprétation subjective à la restitution d'un environnement

sonore « authentique ». En outre, nous commençons ce travail en citant la préface du *Réveil des oiseaux*, dans laquelle Messiaen revendique la qualité « parfaitement authentique » des chants transcrits lors de son voyage de Paris à Lyon, si bien que toute indication musicale doit être rigoureusement respectée par l'interprète. D'après ses connaissances en ornithologie, son processus de transcription consiste à synthétiser tout ce qu'il identifie comme caractéristique du chant d'une espèce d'oiseau par le biais de ses techniques de composition singulières. Il nomme le résultat « style-oiseau ». Toutefois, reconnaître chaque oiseau interprété par son instrument reste un défi pour quiconque de non familier avec le langage musical de Messiaen. C'est pourquoi, pour Hold, la qualité authentique revendiquée par le compositeur n'est pas à être appréhendée *stricto-sensu*. En effet, l'ambiguïté réside entre l'aspect vérité revendiqué par Messiaen et ses transcriptions empreintes de son langage musical dans son œuvre. En exposant la nature de cette ambiguïté, Hold suggère que bien qu'ils soient difficiles à identifier, les chants des oiseaux transcrits par Messiaen n'en sont pas moins authentiques.

En citant dans mes références conceptuelles la recherche-crédation de McGarry, j'estimais qu'il était nécessaire d'analyser la notation des chants d'oiseaux de Messiaen d'un point de vue musico-sociologique. En effet, caractéristique du début du XX<sup>ème</sup> siècle, sa démarche de composition peut être polarisée en une, d'un côté, objective, la seconde, de l'autre, subjective. La première fait office de méthode stricte, la seconde est de l'ordre du style musical singulier au compositeur. D'après cette analyse, j'ai élaboré ma palette d'outils de création pour composer mon environnement sonore naturel passé authentique. Ce qui caractérise cette palette est mon utilisation des partiels des chants d'oiseaux déployés dans un système ambisonique. Également, ces outils caractéristiques sont à la fois ce qui me rapproche de Messiaen et ce qui m'en distingue. Tout d'abord, l'identification des partiels s'inscrit dans le prolongement de l'effort qu'entreprenait Messiaen pour transcrire à l'oreille les chants des oiseaux. Puis, la dimension spatiale apparaît comme essentielle pour que l'auditeur perçoive l'environnement de façon authentique. En ce sens, d'un côté, je tente de m'engager dans la continuité des transcriptions objectives de Messiaen, de l'autre, le fait même de m'inscrire dans le prolongement de sa démarche implique des choix méthodologiques et esthétiques distinctifs. Ainsi, l'ambiguïté de la

restitution « parfaitement authentique » apparaît lorsqu'on injecte au sein du processus de composition objectif sa singularité stylistique.

## Bibliographie

Adorno, T. W. (1986). *Prismes : critique de la culture et société*. Payot. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39045142v>

Adorno, T. W., Leppert, R. D., & Gillespie, S. H. (2002). *Essays on music*. University of California Press. <http://catdir.loc.gov/catdir/toc/ucal041/2001044601.html>

Altman, R. (1992). *Sound Theory, Sound Practice*. Routledge. <http://www.gbv.de/dms/bowker/toc/9780415904568.pdf>

Armstrong, E. A. (1973). *A Study of Bird-Song*. Dover.

Attar, F. a.-D. (1982). *Le langage des oiseaux*. Papyrus.

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*. Columbia University Press. <http://www.gbv.de/dms/bowker/toc/9780231060547.pdf>

Bowden, S. (2008). « The Theming Magpie : The Influence of Birdsong on Beethoven Motifs ». *The Musical Times*, 149(1903), 17-35. <https://doi.org/10.2307/25434536>

Brand, A. R. (1934). *Songs of Wild Birds*. T. Nelson and sons. <https://books.google.ca/books?id=XDpBAAAAYAAJ>

Breittrück, J. (2012). « Pet Birds. Cages and Practices of Domestication in Eighteenth-Century Paris ». *InterDisciplines Journal of History and Sociology*, Vol. 3(From Time to Space? Current Conceptual Challenges in History and Sociology), 6-24. <https://doi.org/https://doi.org/10.4119/indi-957>



Bruyninckx, J. (2018). *Listening in the Field : Recording and the Science of Birdsong*. The MIT Press.

Couturier, M.-A. (1937). « Sur Picasso et les conditions actuelles de l'art chrétien ». *L'art sacré*(18 Avril), 101.

Diderot, D. (1830). *Paradoxe sur le comédien: ouvrage posthume*. A. Sautelet. [https://books.google.ca/books?id=uwTof-\\_5q\\_QC](https://books.google.ca/books?id=uwTof-_5q_QC)

Fallon, R. (2009). « The Record of Realism in Messiaen's Bird Style ». *Olivier Messiaen : Music, Art and Literature*, 115-136.

Fitch, W. T. (2006). « On the Biology and Evolution of Music ». *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 24(1), 85-88. <https://doi.org/10.1525/mp.2006.24.1.85>

Forte, A. (2002). « Olivier Messiaen as Serialist ». *Music Analysis*, 21(1), 3-34. <http://www.jstor.org.proxy3.library.mcgill.ca/stable/854360>

Forte, M. (1996). *Olivier Messiaen, the Musical Mediator : A Study of the Influence of Liszt, Debussy, and Bartók*. Fairleigh Dickinson University Press.

Fujita, S. (2017). « Le Quatuor pour la fin du temps d'Olivier Messiaen ou la naissance de la narrativité tournante ». *La musique de chambre au milieu du 20e siècle : France-Espagne*, 64(1), 25-46.

Godspeed You! Black, Emperor. (1998). *F# A# ∞*. Kranky Records.

Guédy, F. (2013). « 'La Rousserolle Effarvate' - Olivier Messiaen ».

Handel, G. F. (1902). *Orlando, HWV 31*. Breitkopf and Härtel. <http://www.aspresolver.com/aspresolver.asp?SHMU;409388>

Harcourt, R., & Harcourt, M. (1925). *La musique des Incas et ses survivances*. P. Geuthner. <https://books.google.ca/books?id=XgLaAAAAMAAJ>

Harley, M. A. (1995). « 'Natura naturans, natura naturata' and Bartók's Nature Music Idiom ». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 36(3/4), 329-349. <https://doi.org/10.2307/902218>

Head, M. (1997). « Birdsong and the Origins of Music ». *Journal of the Royal Musical Association*, 122(1), 1-23. <http://www.jstor.org/stable/766551>

Hoban, R., & Hill, P. (2011). *The Messiaen Companion* (Main. ed.). Faber & Faber. <https://www.overdrive.com/search?q=C0B50ECA-19AC-47D8-8C7E-A828D9CB1D49>

Hold, T. (1971). Messiaen's Birds. *Music and Letters*, LII(2), 113-122. <https://doi.org/10.1093/ml/LII.2.113>

Iñárritu, A. G. I. (2016). *The Revenant*. 20th Century Fox Home Entertainment. <http://midwesttapes.com/images/movies/000/000/000/011/518/000000000011518626.jpg>

Jairazbhoy, N. A. (1977). « The 'Objective' and Subjective View in Music Transcription. *Ethnomusicology*, 21(2), 263-273. <https://doi.org/10.2307/850947>

Janequin, C. (1908). *Le Chant des oyeaux*. Alphonse Leduc. <http://www.aspresolver.com/aspresolver.asp?SHMU;498678>

Law, J., & Lynch, M. (1988). « Lists, Field Guides, and the Descriptive Organization of Seeing : Birdwatching as an Exemplary Observational Activity ». *Human Studies*, 11(2-3), 271-303.

Mâche, F. o.-B. (1997). « Syntagms and Paradigms in Zoomusicology ». *Contemporary Music Review*, 16(3), 55-78. <https://doi.org/10.1080/07494469700640191>

Marcello Sorce, K. (2012). Zoomusicology and Ethnomusicology : A Marriage to Celebrate in Heaven. *Yearbook for Traditional Music*, 44, 166-183. <https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.44.0166>

Maritain, J. (1920). *Art et scolastique*. La Librairie de l'art Catholique.

Martinelli, D. (2009). « Of Birds, Whales, and Other Musicians : An Introduction to Zoomusicology ». University of Scranton Press Distribution. <http://books.google.com/books?id=EJ5FAQAAIAAJ>

McGarry, P. (2020). « The Musical Influences of Nature : Electronic Composition and Ornithomusicology ». University of Huddersfield. <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/35489/>

Mellers, W. (2002). « Celestial music? : Some Masterpieces of European Religious Music ». Boydell Press.

Messiaen, O. (1942). *Quatuor pour la fin du temps : pour violon, clarinette en si bémol, violoncelle et piano*. Durand.

Messiaen, O. (1944). *Techniques de mon langage musical. Texte avec des exemples musicaux*. Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1950). *Quatre études de rythme : avec analyse du compositeur*. Durand.

Messiaen, O. (1953). *Réveil des oiseaux : pour piano solo et orchestre*. Durand.

Messiaen, O. (1959). « La Nature, les chants d'oiseaux ». *Le Guide du concert* 229(3 Avril 1959), 1093-1094.

Messiaen, O. (1964). *Catalogue d'oiseaux : pour piano : chants d'oiseaux des provinces de France*. Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1994). *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie : (1949-1992)*. Alphonse Leduc.

Miyazaki, H. (1997). *Princess Mononoke* [http://www.imdb.com/title/tt0119698/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0119698/?ref_=fn_al_tt_1)

Monteverdi, C. (1609). *L'Orfeo*. Ricciardo Amadino, 1609. <http://shmu.alexanderstreet.com/view/493723>

Mozart, W. A. (1985). *Die Zauberflöte*. Dover. <http://catdir.loc.gov/catdir/enhancements/fy1505/84759399-b.html>

Peterson, R. T. (1934). *A Field Guide to the Birds ; Giving Field Marks of All Species Found in Eastern North America*. Houghton Mifflin Co.

Pople, A. (2011). « Messiaen's Musical Language : An Introduction ». *The Messiaen Companion*. pp.52-138

Rostand, C. (1957). *Olivier Messiaen*. Ventadour

Rothenberg, D. (2005). *Why Birds Sing : A Journey Through the Mystery of Bird Song*. Basic Books. <http://catdir.loc.gov/catdir/toc/ecip057/2005001877.html>

Samuel, C., & Messiaen, O. (1967). *Entretiens avec Olivier Messiaen*. P. Belfond. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33165106r>

Sanga, I. (2006). « Kumpolo : Aesthetic Appreciation and Cultural Appropriation of Bird Sounds in Tanzania ». *Folklore*, 117(1), 97-102. <https://doi.org/10.1080/00155870500480123>

Silvers, M. (2020). « Attending to the Nightingale : On a Multispecies Ethnomusicology ». *Ethnomusicology*, 64(2), 199-224. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.64.2.0199>

Tremblay, G. (1967) *Sonorisation du pavillon du Québec*.

Weis, E., & Belton, J. (1985). *Film Sound : Theory and Practice*. Columbia University Press.

Westerkamp, H., Ruebsaat, N., & G'froerer, B. (1996). *Transformations*. Empreintes digitales. <https://bac-lac.on.worldcat.org/oclc/800941797>

## Annexe

En 1952 le compositeur Olivier Messiaen passionné d'ornithologie traverse la France de son domicile parisien à Lyon en s'arrêtant pour noter les chants d'oiseaux. Il imagine alors une composition musicale qui mettrait en scène différents oiseaux de six heures du matin à midi. Du lever du soleil au zénith. Ce récit musical, « Le réveil des oiseaux » sera créé le 11 octobre 1953 au festival de Donauschigen par Hans Rosbaud et Yvonne Loriod. Sidéré par la restitution du temps de la nature comme le cinéma le ferait (étirement contraction, montage parallèle, arrêt sur image), le critique musical Alain Louvier écrira : Messiaen tourne un long métrage. Et comment ne pas penser à Renoir...\*



Installation sonore © Charles de Meaux

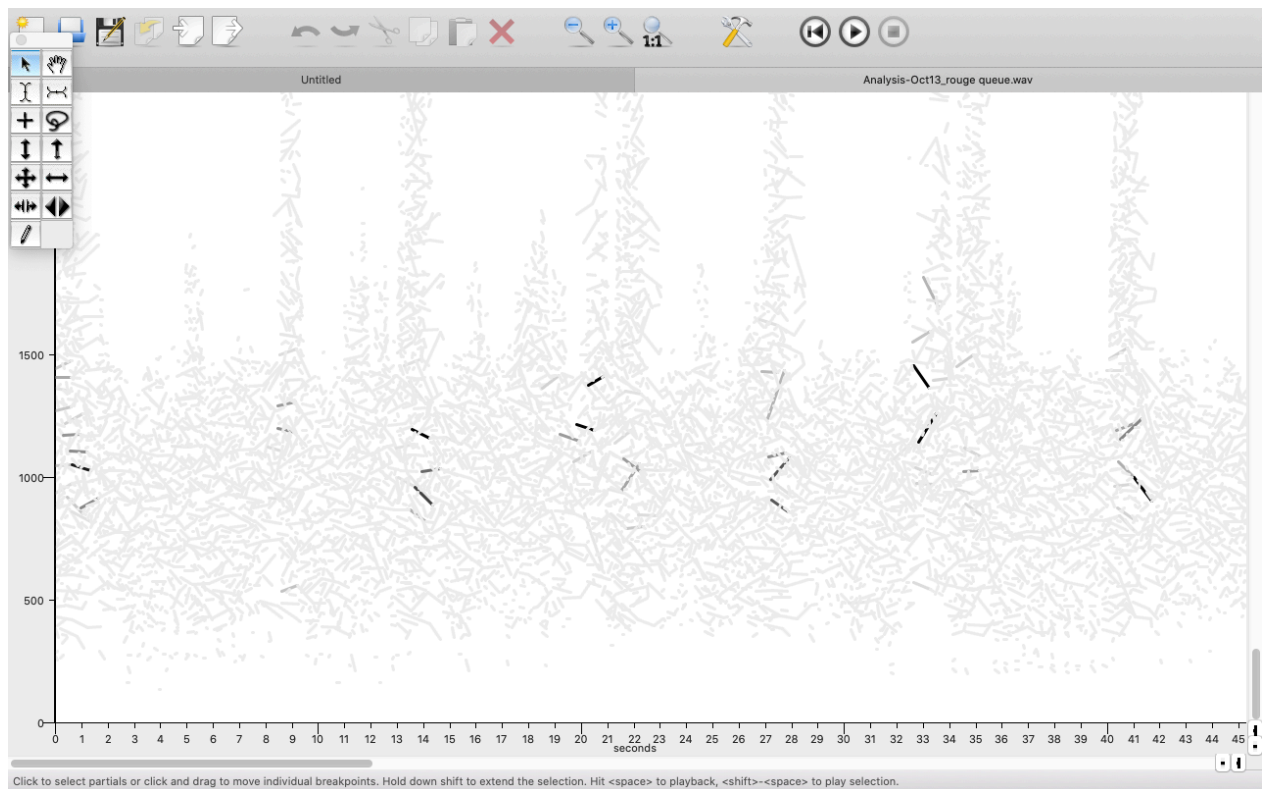
Faire chanter ces oiseaux mis en musique par Messiaen ; leur faire chanter la partition du compositeur sans passer par la médiation des instruments de musique, c'est l'expérience que propose ce projet.

La diffusion immersive spatialisée de cette performance où l'on rend à la nature sa création en sera la trace.

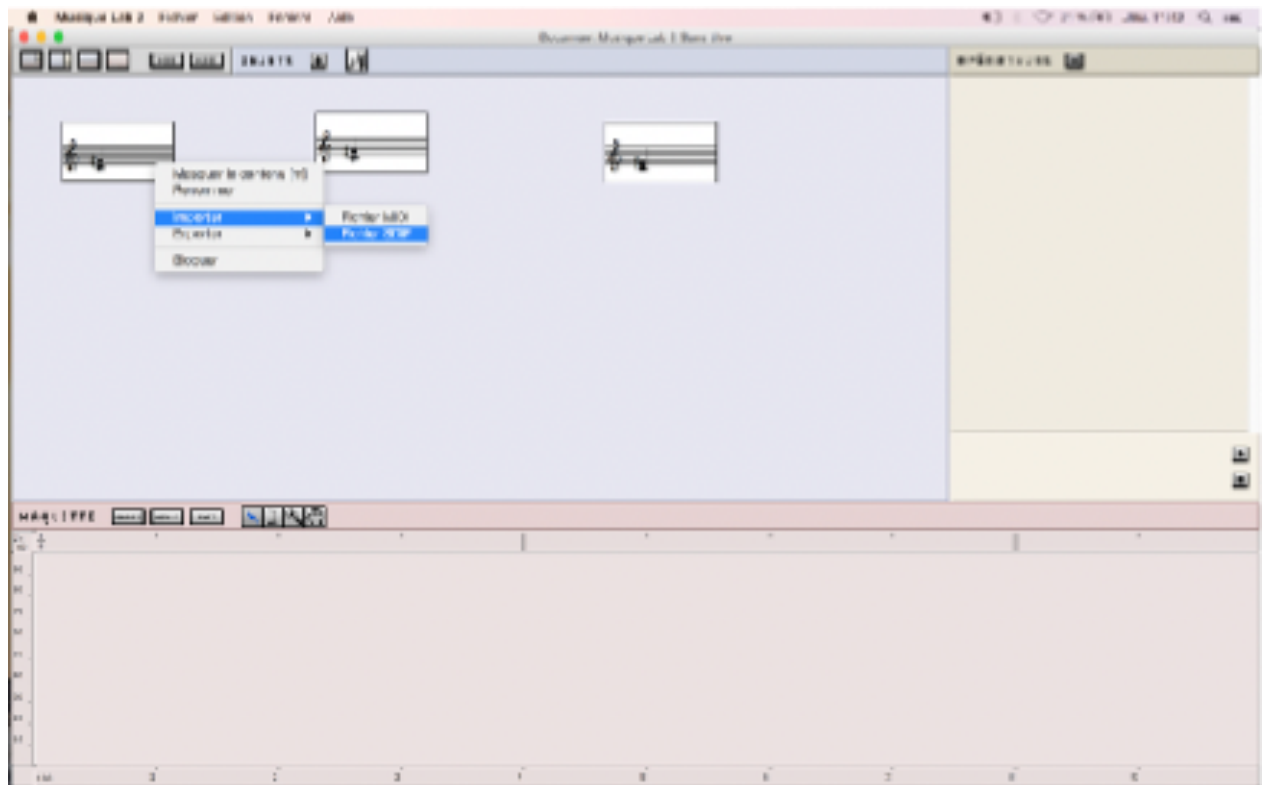
Cette pièce sonore sera accompagnée de la projection d'un film évoquant le mouvement dans une composition géométrique filmée dans le milieu naturel de vie des oiseaux. Comme pour faire prendre conscience de la structure de la composition musicale.

\* Toute sa vie Olivier Messiaen va écouter la nature et la représenter « en partitions ». À chacun de ses voyages, il rencontre des ornithologues et ramène de nouvelles partitions issues de chants d'oiseaux. Italie bien sûr mais aussi Portugal, Utah, Mexique, Iran ou l'Australie avec l'oiseau boucher à la voix de flûte. Ces oiseaux seront une des présences fortes de sa musique et seront interprétés par les plus grands orchestres, les chefs les plus célèbres du monde musical moderne (de Zubin Mehta à Ozawa...).

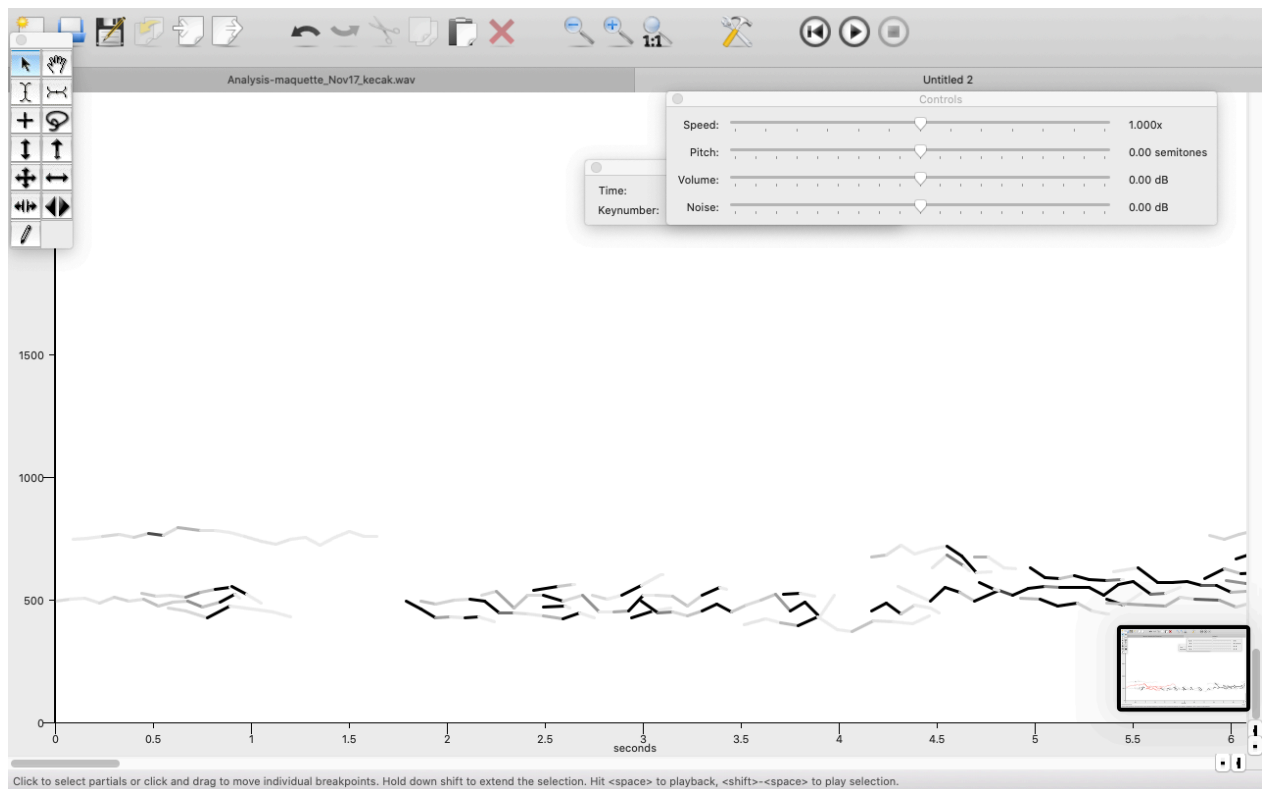
## Annexe 1



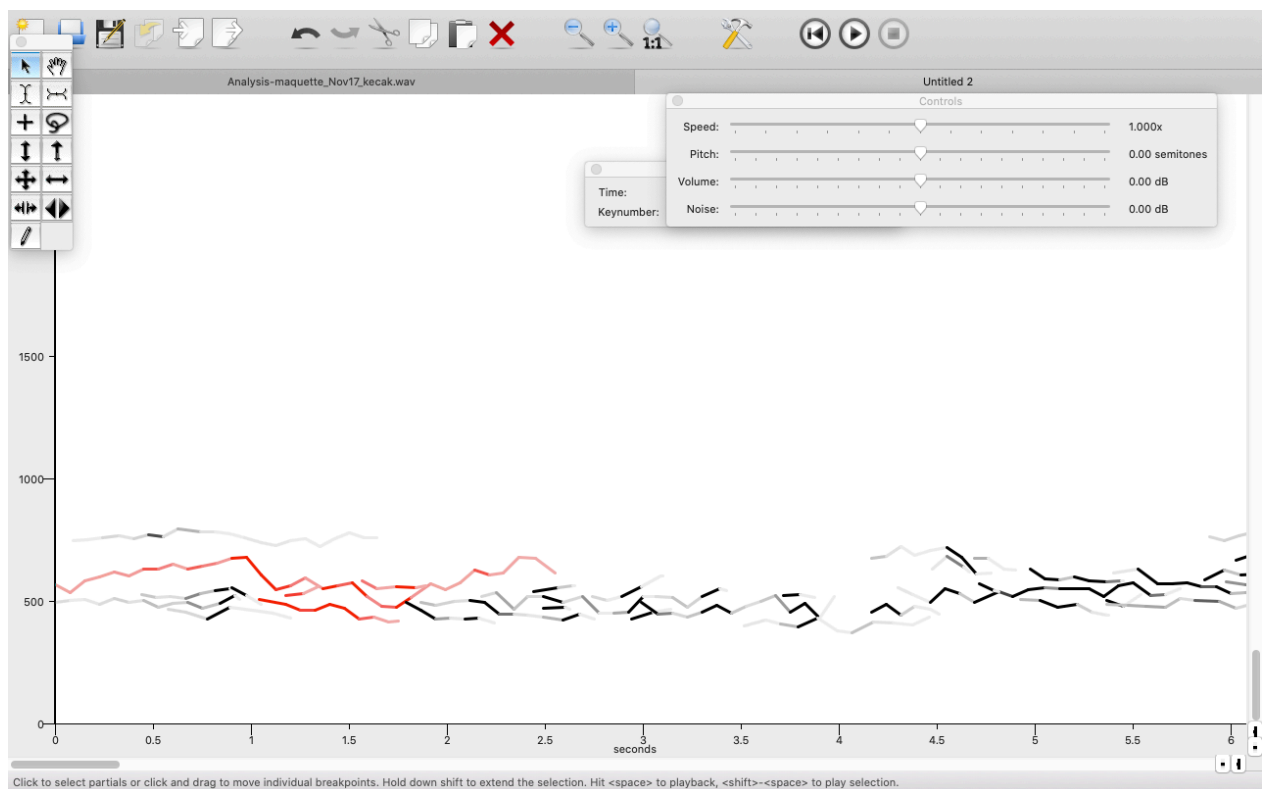
**Annexe 2**



**Annexe 3**



**Annexe 4**



**Annexe 5**