

Université de Montréal

La Piñata : opéra et forme ouverte

par

Marie-Pierre Brassat-Villeneuve

Faculté de Musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de
Doctorat en composition (D. Mus.)

7 août 2018

© Marie-Pierre Brassat, 2018

Résumé

Cette thèse de doctorat en composition propose de cerner les étapes qui m'ont menée à la création d'un opéra à forme ouverte nommé *La Piñata*. La thèse est divisée en deux parties. La première explore le concept d'œuvre à forme ouverte et les différentes déclinaisons qu'il peut engendrer. Cette exploration m'amène à définir le modèle de forme ouverte auquel j'ai fait appel dans *La Piñata*. La deuxième partie met en lumière les rouages de mon travail de composition. J'y présente le livret de l'opéra et les stratégies compositionnelles pour le mettre en musique. J'y élabore le concept d'*objet musical*, pierre angulaire de la structure musicale de l'opéra. J'aborde aussi le traitement de l'écriture vocale, la composition de l'espace signifiant et la présentation de quelques clés supplémentaires pour bien saisir mon langage musical.

Cette thèse ouvre donc la voie au modèle de forme ouverte de *La Piñata* : une structure pouvant se développer librement, à l'image d'une toile, construite par l'ajout progressif de tableaux, qui donne lieu à une constellation d'évènements, des ruptures de ton, la représentation de différents lieux et la juxtaposition de plusieurs temporalités. Finalement, nous verrons que ce projet de recherche-crédation m'a permis d'entrer en contact intime avec cette forme d'art particulière qu'est l'opéra, de l'étudier, de la critiquer, d'élaborer un langage personnel grâce à l'exploration de nouvelles techniques expressives et d'affirmer ma position en tant qu'artiste créatrice.

MOTS CLÉS : opéra, forme ouverte, composition instrumentale, recherche-crédation, dramaturgie musicale

Abstract

This doctoral dissertation aims to define the steps leading to the creation of an open form opera titled *La Piñata*. The dissertation is structured in two parts. The first part explores the concept of open form and the multiple practical applications it can generate. This exploration brings me to detail the open form model I used for *La Piñata*. The second part highlights the workings of my compositional process, presenting the libretto and the approaches I favoured to set it to music; I develop the concept of *musical objet*, describing my *modus operandi* for vocal composition, the creation of a signifying space and proposing a few additional keys to my musical language.

Therefore, this doctoral project paves the way to the open form model created for *La Piñata*: a structure designed to be developed freely through the gradual introduction of fragments, ultimately forming a constellation of events, allowing tonal ruptures, portraying a growing number of spaces and juxtaposing temporalities. Finally, I will highlight how this research and creation project helped me forge a close connection with the specific art form that is opera and how the study and critique of this art form helped me create a personal language, leading me to explore new expressive means and strengthening my position as an artist.

Keywords : opera, open form, research-creation, composition, musical dramaturgy

TABLES DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des exemples musicaux	v
Remerciements	vii

INTRODUCTION	1
---------------------------	---

PREMIÈRE PARTIE : À LA CONQUÊTE D’UN MODÈLE D’OPÉRA	3
1. Dramaturgie musicale contemporaine	3
2. Œuvre ouverte, forme ouverte	6
2.1. Illustrations d’œuvre à forme ouverte	8
3. Le modèle ouvert de <i>La Piñata</i>	17

DEUXIÈME PARTIE : LE TRAVAIL DE COMPOSITION DERRIÈRE LA PIÑATA ...	21
4. Le livret comme point de départ	22
4.1. Cadre esthétique de <i>La Piñata</i> et portrait psychologique des personnages	23
4.2. Description et analyse du livret	25
5. La composition des objets musicaux, vecteurs de cohérence et points d’ancrage pour l’auditeur	28
5.1. Qu’est-ce qu’un objet musical ?	28
5.2. Description des objets musicaux principaux de <i>La Piñata</i>	31
5.2.1. L’objet éclatement	31
5.2.2. L’objet Billie	34
5.2.3. L’objet hors temps	37
5.2.4. L’objet arrêt	39
5.2.5. L’objet ancrage – pulsation et bourdon	40

5.3. Illustration de techniques de mise en forme des objets musicaux	40
5.3.1. La musique au service de la dramaturgie	41
5.3.2. Exemples tirés du tableau <i>La piñata</i>	44
5.3.3. Exemples tirés du tableau <i>La Piñata -- Ouverture</i>	47
6. Écriture vocale	49
6.1. Le chant lyrique et l'écriture par profil mélodique	49
6.2. La voix parlée	52
6.3. Le chant de Petite Peste et la synthèse instrumentale	55
6.4. La voix comme expression des affects	57
7. La composition de l'espace	62
7.1. « L'espace sensible »	62
7.2. L'espace sensible » dans <i>La Piñata</i>	64
7.2.1. L'ensemble instrumental placé sur la scène	64
7.2.2. La radio	66
7.2.3. La voix parlée	68
8. Autres clés de mon langage musical	69
8.1. Le modèle acoustique comme source d'inspiration compositionnelle	69
8.1.1. L'accord majeur	70
8.1.2. La microtonalité	74
8.1.3. Comportement du son	79
8.2. L'aspect mélodique	82
8.3. L'intervalle et le registre	84
CONCLUSION	88
BIBLIOGRAPHIE	91
ANNEXE I : Liste des documents accompagnant la thèse	97
ANNEXE II : Récapitulatif des œuvres composées durant le doctorat	98

Liste des exemples

Exemple 1. Morphologie du chant du harle couronné.....	32
Exemple 2. Morphologie de l'ouverture du tableau <i>La piñata</i> (mes. 1 à 16)	32
Exemple 3. Réseau de hauteurs de l'objet 1 tiré de l'analyse fréquentielle du chant du harle couronné	33
Exemple 4. Trombone mes. 4-5, tableau <i>La piñata</i>	33
Exemple 5. Basson mes. 4-5, tableau <i>La piñata</i>	34
Exemple 6. L'objet <i>Billie</i> mes. 68-69, tableau <i>La piñata</i>	35
Exemple 7. L'objet <i>Billie</i> mes. 35-38, tableau <i>La piñata</i>	36
Exemple 8. Objet musical hybride de <i>Billie</i> et d'éclatement mes. 117, tableau <i>La piñata</i>	37
Exemple 9. L'objet <i>hors temps</i> mes. 18 à 20, tableau <i>La piñata</i>	38
Exemple 10. L'objet <i>hors temps</i> mes. 21 à 25, <i>Le Chant de Petite Peste</i>	39
Exemple 11. Travail sur le texte du <i>Chant de Petite Peste</i>	41
Exemple 12. Qualité des voix des personnages de <i>La Piñata</i>	42
Exemple 13. Croquis initial, <i>objet éclatement</i>	43
Exemple 14. Découpage formel du tableau <i>La piñata</i>	46
Exemple 15. Réseau de hauteurs fixes des personnages du tableau <i>La piñata</i>	51
Exemple 16. Le chant synthèse dans <i>Le chant de Petite Peste</i> , du début	56
Exemple 17. <i>Sur la respiration</i> présentant quatre <i>objets respiration</i>	60
Exemple 18. Fusion de l'écriture par profil mélodique et expression des affects : <i>Billie se sent prise au piège</i>	61
Exemple 19. Notes sur l'interprétation décrivant les déplacements de l'interprète lors de la création tableau <i>Non mais oui</i>	65
Exemple 20. Croquis initial représentant les déplacements de l'interprète dans le tableau <i>Non, mais oui</i>	66
Exemple 21. Intervention de la radio par le percussionniste dans l' <i>Ouverture</i> , mes.98-106	67
Exemple 22. L'accord de <i>fa</i> majeur dans <i>Échappée</i> , mes. 1-7	72
Exemple 23. L'accord de <i>sol</i> majeur dans les premières mesures de <i>La Piñata – Ouverture</i> mes. 1-5	73
Exemple 24. Distorsion harmonique grâce à l'utilisation de la microtonalité dans <i>Échappée</i>	75

Exemple 25. Transformation progressive de l'accord de <i>fa</i> majeur dans <i>Échappée</i> , mesures 11 à 15	76
Exemple 26. Transposition microtonale dans <i>La Piñata – Ouverture</i> , mes. 13-17	77
Exemple 27. Distorsion harmonique microtonale au service de discours dramaturgique dans le tableau <i>La piñata</i> , mes. 162 à 167	78
Exemple 28. Écriture en sons harmoniques pour cordes, <i>Pripiat</i> , mes. 1 à 4	80
Exemple 29. Nuage d'harmonique dans <i>La Piñata – Ouverture</i> , mes. 42-43	81
Exemple 30. Nuage sonore d'harmoniques surmonté de lignes mélodiques s'enchevêtrant, <i>cou_coupé</i> , mes.154-158	82
Exemple 31. Repiquage du chant du bruant à gorge blanche dans <i>Le Chant de Petite Peste</i> mes.120-123	83
Exemple 32. <i>L'Amoureux</i> (2017) mélodie au violon, mes. 7 à 11	84
Exemple 33. Illustration de mon langage harmonique, <i>cou_coupé</i> , mes. 47-55	85
Exemple 34. Illustration de mon langage harmonique, <i>cou_coupé</i> , mes.56-57	86

Remerciements

Avant tout, je tiens à remercier ma famille, mes amis, mon fils et mon conjoint. Sans leur soutien toute cette aventure n'aurait pu être possible.

J'aimerais ensuite saluer mes collègues musiciens et musiciennes, grâce auxquels ma démarche s'inscrit dans un milieu vivant qui lui donne tout son sens.

Enfin, je remercie chaleureusement ma directrice Isabelle Panneton. Sa fine lecture, ses conseils tempérés et justes et surtout son enthousiasme m'ont insufflé la persévérance nécessaire pour mener à terme ce grand projet.

langage
la lumière
qu'on peut tordre
jusqu'à la plus triste noirceur de l'esprit
langage
l'espoir
quand même

Michel Garneau, «*le mot*» dans *Une pelletée de nuages*

INTRODUCTION

Lorsque j'ai pris la décision de composer un opéra pour ce projet de recherche-crédation au doctorat, ce que je voulais faire m'est apparu clairement : je désirais créer un opéra de chambre qui serait un reflet du monde d'aujourd'hui. De plus, je souhaitais créer un espace dans lequel je pouvais expérimenter toutes sortes d'idées relatives à l'opéra.

Pour y arriver, je me suis d'abord plongée dans l'étude du répertoire de la dramaturgie musicale contemporaine. J'ai découvert des œuvres immenses et magnifiques, des propositions fortes et surtout diversifiées. En plus de celles que je présenterai dans cette thèse, j'ai été profondément marquée par *La petite fille aux allumettes*, ce non-opéra d'Helmut Lachenmann si puissant dans son rapport au visuel et à la vocalité; par *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino, à la fois traditionnel et intemporel par son expression du drame; au *Prometeo* de Luigi Nono, cette «tragédie de l'écoute » qui fait éclater l'espace signifiant. Et tant d'autres...

Assez tôt, j'ai eu le désir d'élaborer un processus de création qui laissait la place au risque et au questionnement de ma démarche. Je tenais aussi à créer une œuvre qui reflète le monde d'aujourd'hui et ses préoccupations, dans le but d'établir un lien de proximité avec le public et de poser un regard critique sur la modernité. J'ai donc décidé de confier l'écriture du livret à un collègue librettiste, Nicolas Lemieux, avec lequel j'avais déjà eu des expériences concluantes. Avec cet auteur, nous avons bâti un modus operandi qui nous permet d'écrire le livret de l'opéra un tableau à la fois, en faisant appel à deux autres librettistes, Anne-Marie Ouellet et Anne-Dominique Roy. Peu, à peu, une constellation de tableaux a pris forme et des personnages avec des histoires sont nés. Au fil du temps, une impression devenait de plus en plus claire : cet opéra appelé constamment à grandir allait être de forme ouverte. Mais qu'est-ce véritablement qu'une œuvre à forme ouverte et est-ce même possible d'appliquer ce principe à un opéra?

Cette thèse de recherche-création présentera les étapes ayant mené à la composition de l'opéra *La Pi ata*. Par là, je souhaite exposer la méthodologie élaborée grâce à un travail de recherche, méthodologie qui a généré la création d'une œuvre opératique à forme ouverte.

La thèse est divisée en deux parties. La première est ax e sur les recherches effectuées en vue de mieux cerner les différentes déclinaisons d'œuvres à formes ouvertes et de présenter des exemples tirés d'un corpus d'œuvres sélectionnées. Cette exploration m'a amenée à définir le modèle de forme ouverte auquel j'ai fait appel dans *La Pi ata*.

La deuxième partie met en lumière les rouages de mon travail de composition. J'y présente en détail le livret de l'opéra et les stratégies compositionnelles pour le mettre en musique. J'y élabore le concept d'*objet musical*, pierre angulaire de la structure musicale de l'opéra, puis je présente les techniques de traitement de la voix, la mise en forme et la composition de l'espace signifiant, pour terminer par la présentation de quelques clés supplémentaires pour bien saisir mon langage musical.

Pour finir, nous verrons que ce projet de recherche-création m'a permis d'entrer en contact intime avec cette forme d'art particulière qu'est l'opéra, de l'étudier, de la critiquer, d'élaborer un langage personnel grâce à l'exploration de nouvelles techniques expressives et d'affermir ma position en tant qu'artiste créatrice.

PREMIÈRE PARTIE : À LA CONQUÊTE D'UN MODÈLE D'OPÉRA

Introduction

Dans cette première partie, je présenterai les fondements conceptuels de ma démarche afin de me positionner face à ces deux questions fondamentales : qu'est-ce qu'une œuvre à forme ouverte et comment peut-on l'appliquer à l'opéra? La recension d'écrits sur le sujet et l'analyse d'un répertoire choisi ont été des étapes auxquelles je suis sans cesse revenue. Ces recherches m'ont permis de constater que l'opéra d'aujourd'hui est tributaire d'une sérieuse remise en question qui a eu cours dans la seconde moitié du vingtième siècle, et ce au moment même où plusieurs artistes et théoriciens se sont intéressés à l'œuvre à forme ouverte. Après une mise en contexte des notions de dramaturgie musicale contemporaine et d'œuvre à forme ouverte, j'illustrerai, par l'intermédiaire d'œuvres choisies, comment les créateurs ont abordé la notion d'ouverture dans leur travail. En deuxième partie de ce chapitre, j'exposerai ma réponse personnelle à cette problématique en présentant le modèle ouvert de l'opéra *La Piñata*.

1. Dramaturgie musicale contemporaine

La question de l'opéra s'est complexifiée à partir de la seconde moitié du 20^e siècle alors que des compositeurs renommés se sont mis à critiquer sérieusement le genre et l'institution. On songe ici au fameux « Il faut faire sauter les maisons d'opéra! » de Pierre Boulez lancé en 1967, mais aussi aux critiques qui se sont matérialisées sous forme d'œuvres comme *Neither* de Morton Feldman ou *Passaggio*¹ de Luciano Berio.

En 1976-77, il [Feldman] aborde pour la première fois le théâtre musical avec *Neither*, commande de l'Opéra de Rome pour laquelle il sollicite la collaboration de Samuel Beckett.

¹ Dans cette *azione musicale*, Berio démontre une claire volonté de confronter le public de la Scala où se tient le spectacle.

L'un et l'autre s'avouèrent d'abord une absence totale d'intérêt, si ce n'est une aversion, pour le genre de l'opéra.²

Ajoutons à ce tableau une volonté ferme d'explorer les possibilités de l'appareil vocal, un désir d'aller chercher de nouvelles ressources expressives grâce au théâtre et aux multiples formes d'art, en plus des possibilités de représentation qu'ont apportées les nouvelles technologies, il s'est trouvé que le genre traditionnel qu'on nommait « opéra » a été fortement ébranlé et que la plupart des compositeurs de l'avant-garde s'en sont distanciés. Encore en 1985, Philippe Albèra soulignait dans l'avant-propos d'un numéro de la revue *Contrechamps* consacré à l'opéra : « Généralement, lorsqu'on parle d'opéra, c'est moins pour débattre de la création d'œuvres nouvelles ou de problèmes esthétiques, que pour soulever les questions que pose l'institution. »³

Or, il ne s'en trouve pas moins que les propositions d'œuvres vocales et dramaturgiques se sont multipliées à cette époque et que le répertoire regorge d'inventions et de trouvailles remarquables.

Aujourd'hui, bien que les propositions se font moins radicales, elles continuent de se multiplier et beaucoup de compositeurs abordent avec enthousiasme ce genre musical maintenant libéré de son séjour au purgatoire. Actuellement, le défi vient plutôt de la difficulté de nommer le genre musical auxquelles ces œuvres appartiennent. En effet, dans ce contexte assez éclaté, les façons dont les compositeurs dénomment leurs œuvres sont variées : opéra de chambre (Chaya Czernowin⁴), monodrame (Philippe Manoury⁵), théâtre musical (Beat Furrer⁶), cantate profane (Yvan Fedele⁷), opérotorio (Pascal Dusapin⁸), lyric tale (George Benjamin⁹), opéra féerie (Gilles Tremblay¹⁰), opéra lilliput (Marcelle Deschênes¹¹), opéra performance (Jean Piché¹²),

² Jean-Yves Bosseur, « Monographie » dans Morton Feldman : *Écrits et paroles*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.91.

³ Philippe Albèra, « Avant-Propos », *Contrechamps*, no 4, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1982, p.1

⁴ *and you will love me back*, opéra de chambre, pour trois acteurs, mezzo-soprano, ensemble et bande (2011).

⁵ *Blackout*, monodrame pour contralto et ensemble de treize instrumentistes (2004).

⁶ *Wüstenbuch*, théâtre musical pour deux soprano, deux actrices, chœur et ensemble de quinze musiciens (2009).

⁷ *Oltre narciso*, cantate profane pour une action scénique pour mezzo-soprano, baryton, deux danseurs, chœur d'hommes et orchestre (1982).

⁸ *La Melancholia*, opérotorio pour quatre solistes vocaux, un récitant, douze voix mixtes, trois cuivres, voix parlées enregistrées et orchestre (1991).

⁹ *Into the Little Hill*, A lyric tale in two parts pour soprano, contralto et ensemble de quinze musiciens (2006).

¹⁰ *L'eau qui danse, la pomme qui chante et l'oiseau qui dit la vérité*, opéra féerie pour douze chanteurs, un comédien, un tambour-parleur, une danseuse et orchestre de chambre (2009).

opér'installation (Louis Dufort¹³), opéra augmenté (John Oliver¹⁴), musique avec images (Helmut Lachenmann¹⁵), vidéo-opéra (Fausto Romitelli¹⁶)...

Chacun apporte sa propre solution et la décision semble être prise selon l'angle privilégié par le compositeur : le caractère symbolique de la représentation (cantate profane, opératorio, opéra féerie, opéra lilliput) ou encore la description du dispositif privilégié (opéra de chambre, opér'installation, opéra augmenté, opéra performance, vidéo-opéra).

Mais comment embrasser d'un seul terme ces formes multiples et variées? Le chercheur Giordano Ferrari propose une avenue intéressante en les rassemblant sous l'expression « dramaturgie musicale ».

D'un point de vue méthodologique, j'ai donc toujours jugé indispensable de traiter la question en ayant une vision plus large que celle qui serait liée à ce genre particulier (bien que chargé d'histoire) qu'est l'opéra. En effet, si « théâtre musical » répond à plusieurs formes de spectacle, « l'opéra », avec ses conventions, ses lieux et ses formes, a connu une longue histoire de « déchirement » tout au long du XXe siècle, au point que le rapport avec les restes de ce genre représentatif est aujourd'hui complexe, multiple, et très difficile à définir. J'ai alors choisi d'utiliser le terme de « dramaturgie musicale » pour définir la nature des œuvres qui ont fait l'objet de mes études, où le mot « dramaturgie » implique l'idée d'une construction dramatique ou tout simplement théâtrale, et « musicale » celle d'un rôle incontournable attribué à la musique dans la structuration de l'œuvre.¹⁷

Ainsi formulé, il est possible de se questionner sur la logique de construction de ces œuvres en vue de les définir ou de les positionner tout en gardant un regard inclusif.

¹¹ *Moll, opéra lilliput pour six roches molles*, pour deux clarinettes, trois trombones, trois groupes de percussions, jouets d'enfant et support stéréo (1976).

¹² *Yo soy la desintegración*, pour soprano et support électronique (1997).

¹³ *L'Archange*, opér'installation pour trois voix, comédien et support électronique (2005).

¹⁴ *Alternate Visions*, opéra augmenté pour quatre chanteurs, cinq musiciens et support électronique (2007).

¹⁵ *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, musique avec images pour deux sopranos, octuor à cordes solistes, chœur, orchestre et bandes (1990-1996).

¹⁶ *An Index of Metals*, vidéo-opéra pour soprano, ensemble et trois projections vidéos (2003).

¹⁷ Giordano Ferrari, « La recherche sur l'opéra contemporain ». *Fabula / Les colloques*, Littérature et musique, page consultée le 09 janvier 2015. URL <http://www.fabula.org/colloques/document1243.php>

2. Œuvre ouverte, forme ouverte

Les concepts d'œuvre ouverte et de forme ouverte ont émergé dans les années cinquante et connu leurs années de gloires dans les années soixante et soixante-dix. À cette époque mouvementée de l'histoire, il est devenu courant de questionner le modèle traditionnel de l'œuvre et d'en décloisonner les formes. Ainsi, les concepts d'indétermination et de hasard portés par les avant-gardes¹⁸ devenaient passage obligé, même chez les grands tenants de la rationalité :

Néanmoins, l'ultime prise du compositeur ne serait-elle pas d'absorber ce hasard? Pourquoi ne pas apprivoiser ce potentiel et le forcer à rendre des comptes, à rendre compte? Introduire le hasard dans la composition? N'est-ce pas une folie, ou au plus, une tentative vaine? Folie, peut-être, mais ce sera une folie utile.¹⁹

Umberto Eco est l'un des premiers auteurs à avoir approfondi la question dans un ouvrage paru en 1962 sous le titre d'*Opera Aperta*. Dans cet ouvrage, le « théoricien moderne de l'œuvre ouverte²⁰ » pose les fondements d'une réflexion qui s'intéresse principalement aux conditions de sa perception. Pour lui, « [...] l'œuvre d'art est un *message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant²¹ ». L'œuvre d'art, en sa qualité de message complexe, suppose donc par essence une pluralité de lectures et d'interprétations :

Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon les perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même. [...] En ce premier sens, toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée.²²

¹⁸ Pensons par exemple à la conférence de John Cage « Indeterminacy » prononcée en 1958 à Bruxelles.

¹⁹ Pierre Boulez, « Alea », *Relevé d'apprentis*, 1957. Trouvé dans Jean-Yves Bosseur, *L'œuvre ouverte d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2013, p.12.

²⁰ Selon les mots de Jean-Jacques Nattiez dans *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, France : Bourgois. 1987, p.112.

²¹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965, p.9.

²² Umberto Eco, *Ibid.*, p.17.

Or, l'art contemporain, par sa volonté de questionner la tradition, redéfinir la forme et entretenir de nouveaux rapports avec le public accorde à l'informel, au hasard et au désordre une place particulière. Selon le penseur, cette ambiguïté comme *valeur* est une caractéristique fondamentale de l'art contemporain. Elle s'oppose à la posture classique de la forme qui se définit par une action linéaire s'enchaînant de manière causale, héritage de la structure de l'intrigue aristotélicienne incarnée dans le triptyque action, drame et résolution. De plus, selon Eco, l'art contemporain serait salutaire dans le fait qu'il nous habitue à de constantes ruptures formelles et des propositions appelant à un renouvellement des idées esthétiques. Ceci s'oppose à « l'acquisition passive de *bonnes formes* » établies par la mode, encouragées par l'instinct grégaire et provoquant un jugement biaisé. Selon l'auteur, l'art contemporain permet plutôt l'émergence des idées « conquises par une exploration personnelle de la réalité²³ ». Cette conception selon laquelle l'œuvre ouverte propose un vaste champ de possibilités d'*interprétations* est la pierre angulaire de la théorie d'Umberto Eco.

De son côté, l'architecte Oskar Hansen (1922-2005) a publié en 1959 un manifeste nommé *Open Form* dans lequel il pense la forme ouverte comme une structure spatiale qui se construit au travers et grâce à l'activité humaine.

Celle-ci implique la conception de constructions flexibles, pour lesquelles les besoins humains doivent primer sur l'optimisation des méthodes de production, avec des espaces qui peuvent être au besoin modifiés par les habitants. L'architecture doit selon lui être participative, avec des processus non hiérarchisés, et ne doit pas être figée une fois la construction achevée.²⁴

À l'opposé d'un objet qui fige une époque dans une structure architecturale immuable, il propose une structure aux couches multiples, un reflet du vivant qui sans cesse se régénère afin de toujours répondre aux besoins des gens qui l'habitent. Ici, plutôt que de situer l'ouverture seulement dans les conditions de sa perception, c'est l'œuvre elle-même qui est appelée à revêtir

²³ Umberto Eco, *Ibid.*, p.108.

²⁴ Lilian Froger, « Open Form: Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen », Critique d'art [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 04 novembre 2016, consulté le 11 juillet 2018. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/19308>

plusieurs formes. En ce sens, *Open Form* d'Oskar Hansen met le doigt sur les conditions de la *conception* de l'œuvre qui devient véritablement à « forme ouverte ».

Ce dernier point est important pour moi, car au fil de mes recherches, il n'est jamais apparu de claire distinction dans l'emploi des termes « œuvre ouverte », « forme ouverte » et « œuvre à forme ouverte », les trois étant souvent utilisés également par les artistes et théoriciens abordant l'idée d'ouverture dans l'art. En ce qui me concerne, je privilégierai dans ces pages l'emploi du terme « œuvre à forme ouverte », terme qui me semble inclure à la fois les conditions de sa conception par le créateur et de sa perception par le récepteur.

2.1. Illustrations d'œuvres à forme ouverte

Les façons dont les artistes de la seconde moitié du 20^e siècle et du début du 21^e abordent la l'œuvre à forme ouverte sont multiples et diversifiées. Dans ce qui suit, je présenterai certains cas de figure qui illustrent, chacun à leur manière, le concept d'œuvre à forme ouverte et qui m'ont influencé dans ma démarche.

La forme mobile

Dans les années soixante et soixante-dix, la forme mobile, ou modulable, comptait beaucoup d'adeptes. Dans ce type d'œuvre à forme ouverte, c'est l'interprète qui est le protagoniste principal. Le cas le plus emblématique est probablement la série des *Archipels* d'André Boucourechliev composée entre 1967 et 1970. Comme le titre l'indique, les interprètes y sont invités à naviguer d'île en île, réservoirs de matériaux musicaux dispersés dans leur partition.

Il y a dans ces œuvres, où tout est noté, mais où rien n'est inscrit, à la fois la liberté la plus extrême et paradoxalement la contrainte la plus extrême. Ce qui est noté, c'est d'abord une typologie musicale, des caractères de densité, de rythmes, d'intensités différenciées,

d'attaques, de registres, etc., et cette typologie s'étend, du point de vue de la notation, du plus abstrait au plus concret. À un extrême, on est proche du graphisme, et à l'autre, on a des structures parfaitement définies. Entre les deux, une très grande variété de degrés dans la définition et l'indétermination. [...] En somme, dans une structure d'*Archipel*, j'essaie de rédiger la virtualité; non pas tous les possibles, mais de prévoir ce que sera le « comportement » d'une structure livrée à un interprète libre et responsable. La formulation la plus générale que je puisse donner des *Archipels*, c'est que j'essaie d'organiser un univers et de le donner à l'interprète pour qu'il l'incarne. J'essaie d'organiser les comportements possibles d'un univers, entre les mains d'un interprète.²⁵

Solstices (ou les jours et saisons tournent) de Gilles Tremblay est une autre œuvre dans laquelle la poétique de l'ouverture s'inspire d'un phénomène de la nature et offre à l'interprète un champ de possibles à l'intérieur d'un univers rigoureusement organisé. Cette pièce composée en 1971 pour un ensemble de six instruments épouse le cycle des saisons. Quatre zones correspondent aux quatre-saisons, et à chaque zone est associé un instrumentiste qui est responsable de son contenu. La mise en forme se déploie dans un système sophistiqué qui est construit sur des jeux de réflexes et de relations entre les instrumentistes, guidés par des mobiles rassemblant un matériau musical articulé autour d'un réseau de hauteurs. Le chef ne bat pas la mesure, mais assure la circulation de la musique. En fonction de la date de l'exécution, une zone sera dominante et influencera les autres par des modes de jeux particuliers. De plus, l'heure à laquelle débute la pièce détermine le point de départ de l'œuvre.

La durée propre de l'œuvre s'inscrivant elle-même à l'intérieur de l'année dont elle est l'image réduite, le moment de l'exécution, ou la date, affectera son caractère en profondeur. Une exécution en hiver aura donc une physionomie tout à fait différente d'une exécution en été. Ce moment, cette date détermine en effet un foyer que j'appelle caractère dominant qui est injecté dans les autres zones, affectant celles-ci soit par remplacement, soit par une hybridation avec la zone parcourue.

[...]

Ainsi, la musique en épousant le moment présent, s'accorde en quelque sorte aux mouvements terrestres, à leur jeu d'ombre et de lumière. Elle en devient le reflet sonore.²⁶

²⁵ André Boucourechliev cité par J.-Y. Bosseur, *L'œuvre ouverte d'un art à l'autre.*, p.45-46.

²⁶ Tiré de la note de programme de *Solstice*.

Il existe bien d'autres exemples de ce type d'œuvres mobiles dont les choix formels, à divers degrés d'importance, reviennent aux interprètes²⁷. Dans ces œuvres à forme ouvertes où l'aspect ludique tient une grande place, la « réussite » du procédé tient directement à l'implication des interprètes, lesquels doivent s'investir moralement et physiquement (écoute, mémorisation, créativité) en vue de faire découvrir toute la flexibilité et la musicalité du matériau. Le compositeur fait appel à l'intelligence de l'interprète qui doit répondre et être conscient des enjeux. Le risque d'un désengagement est toujours présent, ce pour quoi la qualité de la relation entre compositeur et interprète rentre aussi en ligne de compte.

Dans la dramaturgie musicale contemporaine, deux œuvres à forme mobile ont attiré mon attention. Premièrement, le cas du *Satyricon* de Bruno Maderna. Il s'agit d'un opéra en un acte de 60 minutes divisé en vingt-quatre numéros composé en 1973. Le livret, de caractère grotesque et caustique, est tiré de fragments des écrits de Pétrone et met en scène un dîner avec plusieurs convives. Maderna voulait éviter le tragique, les tabous et critiquer par le fait même la société dans laquelle il vivait. L'ensemble des numéros contient plusieurs styles musicaux, utilise quatre langues en alternance et la notation fait aussi appel à des réservoirs de notes qui doivent être interprétées selon les choix de l'instrumentiste. De plus, il s'agit d'une structure formelle ouverte, car le choix de l'ordre de présentation des numéros appartient au metteur en scène et au chef d'orchestre. Cet aspect, risqué pour un opéra, tient tout à fait la route, car elle se colle à la poétique de l'œuvre. Il n'y a pas donc d'unité dans la narration, mais plutôt unité dans la situation²⁸.

Chez Maderna, ouverture ou mobilité ne signifie pas négation de la forme, mais bien au contraire sa « glorification », la « manipulation de l'imprévisible » devant « conduire à l'éclosion, à la floraison de beautés que le compositeur a voulues multiples et sans cesse nouvelles²⁹ ».

²⁷ *Intermission VI* de Morton Feldman (1953), *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen (1956) ou la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez (1955-57) sont des exemples souvent cités.

²⁸ Selon la formulation de Giordano Ferrari, *À Bruno Maderna*, Paris, Basalte, 2007, p. 22.

²⁹ Les mots de Bruno Maderna repris par J.-Y. Bosseur, *L'œuvre ouverte d'un art à l'autre*, p.42.

Une autre œuvre s’approchant de ce modèle est *Séraphin* de Wolfgang Rihm. Composé entre 1993 et 1996, cet opéra de chambre pour deux voix d’hommes et six voix de femme qui porte le sous-titre *Essai de théâtre – Instrument/voix/...* prend sa source dramaturgique chez Antonin Artaud, mais ne comporte pas de texte. Les chanteurs articulent des phonèmes et des sons de toutes sortes. L’œuvre est divisée en onze sections dont l’ordre de présentation n’est pas fixe.

Même si cette conception d’un assemblage en « kit » d’éléments formels constitue sans nul doute un cas extrême chez Rihm, elle illustre une tendance caractéristique de sa création depuis le début des années 1990, celle de penser la musique comme un « matériau » qui ne trouve pas une fois pour toutes sa forme définitive, mais peut revêtir, selon les circonstances, différents « états d’agrégation ». En plaçant un matériau déjà existant dans des contextes toujours nouveaux, Rihm fait naître ainsi des familles d’œuvres très nombreuses, ce qui est également le cas avec *Séraphin*.³⁰

Dans un tout autre ordre d’idée, le compositeur Henri Pousseur et l’écrivain Michel Butor ont mis au point un opéra dans lequel le public devient maître du déroulement de l’action. L’œuvre *Votre Faust*, sous-titrée « fantaisie variable, genre opéra » pour cinq comédiens, quatre chanteurs, douze instrumentistes et bande magnétique fut composée de 1960 à 1968. Parfois décrite comme étant à « géométrie variable » ou à « forme mobile », elle est dirigée par un maître de cérémonie, le « Directeur », qui demande au public de choisir vers quelle situation doivent se diriger les protagonistes, à travers des scénarios possibles préétablis. De cette manière, le public peut influencer le cours des événements afin d’arriver à l’une des cinq scènes finales. Complice de l’ouverture théâtrale, le spectateur peut observer les mécanismes et les relations entre les situations dramatiques, imaginer plusieurs parcours possibles et agir à même la structure formelle de l’opéra.

Dans ces trois derniers cas, non seulement le « récit » n’est pas ancré dans un espace-temps prédéterminé, mais, à chaque création, l’opéra peut s’adapter à la sensibilité du metteur en scène ou du public, au lieu physique et au contexte particulier de l’époque où il est créé.

³⁰ Ulrich Mosch, « Séraphin de Wolfgang Rihm et sa relation avec la pensée théâtrale d’Antonin Artaud. », *La parole sur scène : voix, texte, signifié*, Paris, L’Harmattan, 2008 p.119.

Trame dramaturgique plurivoque

Par ailleurs, la manière dont la trame dramaturgique est manipulée par son auteur peut contribuer à « ouvrir » la forme de l'œuvre. Le *Quatuor d'Alexandrie* (1957-1960) de Lawrence Durrell est un exemple éloquent en littérature dans lequel l'auteur façonne le récit de manière à engendrer plusieurs possibilités d'interprétation. Cette grande fresque est divisée en quatre livres qui proposent chacun, dans un parcours non linéaire, un regard différent sur les mêmes lieux, événements et personnages.

L'opéra *Die Zoldaten*³¹ de Bernd Alois Zimmermann créé en 1965 opère un tour de force en réalisant à même la partition une représentation ouverte du temps dramaturgique. Dans cette œuvre, le compositeur réunit le présent, le passé et le futur en « trois présents³² », en créant plusieurs scènes simultanées. Par ce procédé, Zimmermann tente de s'approcher du temps psychique, s'opposant au temps objectif, dans lequel le concept de « sphéricité du temps³³ » trouve son écrin. Ce faisant, le compositeur rejette l'idée de progrès et imagine une action dramaturgique dans laquelle le présent, le passé et le futur développent un rapport non-linéaire et polysémique. Ainsi, jusqu'à douze actions sont superposées au même moment. Il y a là un éclatement du rapport unifocal qui prévaut dans le théâtre traditionnel, confrontant le public à une représentation de l'espace-temps ouvert et plurivoque.

Processus de création ouvert

Par ailleurs, il arrive à l'artiste d'appliquer un modèle de processus de création ouvert. Ici, la question à savoir si l'ouverture en ce qui concerne la forme de l'œuvre est perçue ou non par le public *in fine* n'est plus applicable. L'enjeu n'est plus là : il s'agit plutôt d'élaborer des stratégies

³¹ Le livret a été adapté par le compositeur et provient d'un ouvrage du même nom écrit par Jakob Michael Reinhold Lenz en 1776.

³² Philosophie chère au compositeur trouvant sa source chez Saint Augustin (livre XI, xx, 26).

³³ Sur l'approche du temps musical chez Zimmermann, voir Heribert Henrich, « Bernd Alois Zimmermann », *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Paris, Symétries, 2013, p.1047-1049.

en vue de susciter le renouvellement de sa démarche créatrice. C'est ce qu'on trouve dans les idées de composition libre, de chantier (*work in progress*), d'œuvres génératives ou même illimitées.

Dans son opéra de chambre *To be sung* composé en 1993 d'après une adaptation du texte *A lyrical opera made by two* de Gertrude Stein, le compositeur Pascal Dusapin a abordé de manière ouverte et libre le travail de composition. Il s'agit d'un opéra divisé en quarante-trois tableaux et pour en arriver à une œuvre dans laquelle il n'y aurait pas de structure dramaturgique linéaire, Pascal Dusapin a pris soin de composer les tableaux indépendamment, sans préétablir une construction formelle fixe :

To be sung était l'occasion de réfléchir à une « dépressurisation » des paramètres d'écriture, à l'inverse de mes pièces plutôt autoritaires avec des schémas directionnels très forts. Je voulais une œuvre dans laquelle il n'y ait pas de situation d'acmé ou de développement avec des dépressions. J'ai donc conçu la composition sur des modules de texte musicaux mis en congruence, construits dans une ouverture permanente. Je pouvais écrire une chose ici puis une autre là, sans chercher à les relier. Comme un mobile. Mais au bout du compte, à ma grande surprise, quelque chose de l'ordre de la ligne s'est quand même reconstruit : *To be sung* est malgré tout une pièce très chronologique.³⁴

Par ailleurs, le compositeur François Paris a élaboré un chantier de composition s'échelonnant sur vingt-cinq années, créant tableau après tableau cet opéra « à suivre » nommé *Maria Republica*, dont le livret est une adaptation du roman de l'auteur Agustín Gomez-Arcos :

Il faut à mon avis beaucoup de temps pour écrire un opéra aujourd'hui; mais par ailleurs, je ne pense pas qu'il soit possible ni même souhaitable, pour un compositeur de s'extraire du monde artistique pendant plusieurs années pour se consacrer à l'écriture d'une seule œuvre. Il faut donc essayer autrement, essayer de composer un opéra « à suivre ».

³⁴ Pascal Dusapin cité par Pierre-Yves Macé, *To be sung, par Pascal Dusapin, Autour d'une œuvre*, 2009, Repéré à URL <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1497> . Consulté le 10 juillet 2018.

J'ai décidé d'écrire un grand cycle d'œuvres pour voix et ensemble instrumental (ou orchestre). Chaque œuvre existe de manière autonome avant d'être par la suite intégrée dans le cycle pour enfin, dans un troisième temps, être intégrée dans le contexte général de l'opéra.³⁵

L'un des plus grands cas de figure d'opéra monté pièce par pièce reste toutefois le monumental *Licht* de Karlheinz Stockhausen. Il s'agit d'un cycle de sept opéras totalisant près de 30 heures de musique qui doit s'étaler sur les sept jours de la semaine. Composé sur une période allant de 1977 à 2003, chacune des pièces de l'opéra peut être exécutée indépendamment, en version scénique ou en version concert. Les pièces font partie d'un projet dont le propos et la mesure sont rigoureusement établis. Une « super-formule », qui consiste en structure musicale dans laquelle les matériaux musicaux fondamentaux sont présents, détermine l'entièreté de l'opéra. Or, cela n'empêcha pas Stockhausen de composer des pièces au gré des événements, des occasions de commandes ou encore pour les offrir en cadeau à ses interprètes. En parlant de sa première rencontre avec Kathinka Pasveer (qui deviendra l'épouse du compositeur), Marie-Hélène Breault relate un bel exemple de cette ouverture à l'imprévu qui caractérise le *modus operandi* de cet opéra :

Son jeu, et sans doute aussi sa personnalité impressionnèrent fortement Stockhausen, à tel point qu'il modifia le schéma initial de l'une des scènes de Samstag aus Licht, l'opéra sur lequel il travaillait à l'époque, pour y intégrer la jeune flûtiste. Initialement, la distribution de Luzifers Requiem, la deuxième scène de Samstag aus Licht, était composée de six percussionnistes jouant des « instruments magiques » de leur fabrication. Stockhausen adjoint à cette scène une magistrale partie de flûte dédiée à sa nouvelle muse et la scène fut ainsi rebaptisée Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem.³⁶

³⁵ Propos du compositeur tiré de la note de programme: <http://www.angers-nantes-opera.com/blog/?p=287>. Consulté le 9 mars 2017

³⁶ Marie-Hélène Breault, *Du rôle de l'interprète-chercheur en création et re-crédation musicale : théories, modèles et réalisations d'après les cas de Kathinkas Gesang* (1983-1984) de Karlheinz Stockhausen et La Machi (2007-2011) d'Analía Llugdar (Thèse de doctorat, Université de Montréal). 2011 p.192

Cette propension à modeler le matériau au cours de son évolution fera dire à Philippe Manoury : « Stockhausen affectionnait particulièrement la forme de la spirale qui n'arrête jamais son expansion.³⁷ »

Le peintre Roman Opalka a poussé les limites de la logique de l'ouverture en décidant, en 1965, de peindre en blanc sur des toiles au fond noir la suite des nombres de 1 à l'infini. À partir de l'année 1972, il ajouta 1 % de blanc au fond des toiles pour que les chiffres se dissolvent progressivement au fond. Pendant qu'il peignait, il enregistrait sa voix déclamant les numéros puis à la fin de chaque séance il prenait une photo de son visage. Cette démarche de toute une vie puise sa poésie dans le passage du temps et trouve son point final dans la mort. En 2011, lorsque Roman Opalka décède, il aura peint 5 607 249 chiffres sur ses toiles nommées *Détail*.

Est-il possible d'ouvrir l'espace de création d'une œuvre au-delà de la vie même de l'artiste? Peut-être que oui, grâce aux nouvelles technologies qui ouvrent la voie aux pratiques génératives sur le Web.

« L'art génératif est une pratique où l'artiste crée un procédé, par exemple un ensemble de règles langagières, un programme informatique, une machine ou tout autre mécanisme qui est par la suite mis en marche et qui, avec un certain degré d'autonomie, entraîne la création d'une œuvre issue de ce procédé. Cette définition, on le remarque, insiste sur le fait que l'artiste crée *les dessous* de l'œuvre, les règles dans le cadre desquelles les œuvres générées se réalisent.³⁸ »

Bien qu'il ne soit pas propre aux nouvelles technologies, l'essor de l'art génératif tient en grande partie à l'évolution des technologies informatiques. Pour traduire notre rapport au monde avec les outils de notre époque, des auteurs comme Jean-Pierre Balpe utilisent de manière croisée la génération automatique de textes et les multiples plateformes du Web. Son projet d'hyperfiction nommé *La Disparition du Général Proust* a débuté en 2006 et il se trouve maintenant sur plus d'une

³⁷ Philippe Manoury, *Stockhausen au-delà...* 2007, URL <http://brahms.ircam.fr/documents/document/20045/> Consulté le 11 juillet 2018.

³⁸ Simon Brousseau, *L'art génératif : Quand la création flirte avec la programmation 2008*, URL : <http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/lart-generatif> Consulté le 11 juillet 2018.

vingtaine de sites internet. Cette œuvre de littérature numérique, difficilement saisissable est décrite par son auteur ainsi :

« *La Disparition du Général Proust* est une œuvre en construction permanente où se mêlent des ensembles de récits, génératifs ou non, qui se croisent, se recroisent, sont liés les uns aux autres de diverses façons, chacun ayant sa propre structure et cependant liés dans une structure d'ensemble qui les surmonte. C'est pour cela que je l'ai appelée hyperfiction. C'est une œuvre impossible à lire de façon conventionnelle, il faut se promener à l'intérieur, accepter de basculer d'un récit à un autre, d'un blog à des pages Facebook. C'est une mise en scène du flux sur lequel on ne peut obtenir que des moments de regards. ³⁹»

En plus de sortir du monde de l'édition traditionnelle, Jean-Pierre Balpe ouvre un grand récit dans lequel la fiction et la réalité s'entremêlent et qui est appelé à se transformer au cours du temps :

« *La Disparition du Général Proust* est une œuvre qu'on pourrait qualifier de tentaculaire puisqu'elle se développe sur 19 blogues (dont un, "Oriane et la poésie", n'est plus en ligne) et cinq albums photo ("Photos de Saint-Loup" étant inaccessible aussi). Ce calcul ne peut être tenu pour officiel puisque le développement de l'œuvre se poursuit sans cesse, de nouveaux blogues apparaissant de temps à autre. Ainsi, un internaute consultant les différents articles faisant état du Général Proust pourra constater l'inflation de l'œuvre au cours des années, mais les chiffres relatifs à sa "taille" exacte divergent bien souvent. On ne peut que se fier aux minces indices saupoudrés çà et là au fil des blogues pour découvrir les multiples identités numériques de Jean-Pierre Balpe : Jean-Pierre Balpe, Marc Hodges, Nathalie Riches...⁴⁰ »

Ici, grâce au procédé de générateur de texte conjugué à la plate-forme sur laquelle l'œuvre est déployée, l'ouverture semble totale. L'art sur le Web serait-il la dernière étape de la forme ouverte? Peut-être pour les œuvres essentiellement virtuelles. Mais rien n'est moins sûr dans le cas de la dramaturgie musicale contemporaine qui, si on accepte l'adjectif d'« art vivant » qui la caractérise, échappera peut-être à cette dématérialisation.

³⁹Laurent Catala, [Portrait] *Jean-Pierre Balpe, inventeur de littérature* URL : https://media.digitalarti.com/fr/blog/digitalarti_mag/portrait_jean_pierre_balpe_inventeur_de_litt_rature. Consulté le 11 juillet 2018.

⁴⁰ Bordeleau, Benoit. 8 septembre 2009. « La Disparition du Général Proust, par Balpe, Jean-Pierre ». Fiche dans le Répertoire des arts et littératures hypermédiatiques du Laboratoire NT2. En ligne sur le site du Laboratoire NT2. <http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/la-disparition-du-general-proust>. Consulté le 11 juillet 2018.

3. Le modèle ouvert de *La Piñata*

La condition d'ouverture dans l'art moderne et contemporain revêt plusieurs habits et, comme on l'a vu, l'espace d'interprétation de ce concept est vaste. À un certain point de mes démarches, il m'a fallu choisir un modèle d'œuvre à forme ouverte. Deux idées principales ont été au cœur de mes préoccupations. Premièrement, je tenais à ce que la trame narrative ne soit pas soumise à une ligne du temps. De nos jours, beaucoup de créateurs tendent à morceler la construction temporelle de la trame narrative, héritage du drame moderne apparu à la fin du 19^e siècle :

À quoi reconnaît-on le drame moderne? Avant tout, il se caractérise par une remise en cause de sa fable, qui est secondarisée : souvent, le drame vécu par les personnages a déjà eu lieu quand la pièce commence. On assiste alors à un métadrame « analytique », où les personnages deviennent enquêteurs et passent au crible ce qui s'est passé auparavant. L'unité de temps est brisée au profit d'écarts temporels entre passé et présent, donnant lieu à une « dramaturgie du retour ». ⁴¹

Comme je désirais des ruptures dramatiques, la représentation de différents lieux et la juxtaposition de plusieurs temporalités, il fallait répondre à cet aspect par une proposition formelle d'opéra qui en tiendrait compte.

Deuxièmement, je tenais à élaborer un processus de composition qui laisse la place au risque et au questionnement de ma démarche. Dans les lignes qui suivent, je présenterai les caractéristiques importantes du modèle de *La Piñata* en réponse à ces préoccupations.

⁴¹ Flore Garcin-Marrou reprenant les mots de Jean-Pierre Sarrazac, « Le drame émancipé », *Études théâtrales* 2013/1 (N° 56-57), p.172.

Voici tout d'abord présentés de manière abrégée les principaux points du dispositif de l'opéra :

- L'opéra constitué de plusieurs tableaux autonomes : leur longueur est variable et ils peuvent se présenter indépendamment les uns des autres.
- L'effectif instrumental est celui d'un petit ensemble d'au plus 5 voix et vingt instruments.
- Cet effectif est à géométrie variable, c'est-à-dire qu'il peut être différent pour chaque tableau.
- L'écriture du livret est confiée à plusieurs librettistes. Pour l'instant, trois librettistes ont collaboré au projet. À chaque tableau est associé un seul librettiste.
- Ce sont les personnages de l'opéra qui assurent la cohésion entre les différents tableaux. En effet, les librettistes doivent imaginer au moins un lien (familial, amical, collégial ou circonstanciel) entre leurs personnages et au moins un des personnages des tableaux précédents. Le but est de tisser une toile les reliant tous.
- La grande forme de l'opéra n'est pas prédéterminée, c'est-à-dire que le choix des tableaux, le nombre et l'ordre dans lequel ils sont présentés n'est pas indiqué dans la partition. Ces choix sont pris lors de chaque production.

Le dispositif compositionnel de *La Piñata* est donc génératif, c'est-à-dire qu'il est constitué de plusieurs tableaux qui découlent les uns des autres. J'ai tout d'abord collaboré étroitement avec le librettiste Nicolas Lemieux afin d'élaborer le tout premier tableau de l'opéra. Nous avons travaillé ensemble pour bien camper les lieux, le temps, l'époque et les personnages afin de produire ce qui allait être le point de départ, générateur des autres tableaux de l'opéra. Ensuite, j'ai demandé à l'écrivaine Anne-Marie Ouellet de créer un nouveau livret influencé par le précédent, en imaginant au moins un lien (familial, amical, collégial ou circonstanciel) entre ses personnages et au moins un des personnages du tableau antérieur. Puis, j'ai contacté une troisième librettiste, Anne-Dominique Roy, afin qu'elle s'adonne au même exercice. Le dispositif était lancé : le livret de l'opéra *La Piñata* allait être écrit par plusieurs librettistes et pouvait donner naissance à une multitude de tableaux interconnectés. Par ailleurs, je tenais à ce que l'effectif instrumental soit restreint pour une raison particulière, celle des conditions de sa

création. Un opéra pour grand orchestre n'aurait eu que très peu de chance d'être montré au public. De plus, j'aime la proximité qu'entretient un ensemble de chambre avec l'auditoire. Cette intimité permet souvent un contact plus direct avec les gens. Et puis, autre raison se trouvant derrière ce choix d'effectif : les tableaux peuvent être présentés indépendamment les uns des autres en concert.

Voici pour s'y retrouver les tableaux déjà composés et à composer de l'opéra :

Tableaux créés (env. 60 min.)

1. *La Piñata – Ouverture* (env. 20 min.) 20 musiciens
 - Création par le NEM, 2016
2. *La piñata* (env. 20 min.) pour 15 musiciens 2 sopranos, 2 barytons
 - Librettiste : Nicolas Lemieux
 - Création par Chants Libres à Opér'actuel Work in progress, 2013
3. *Le chant de Petite Peste* (9min.) pour 6 musiciens 1 mezzo-soprano
 - Librettiste : Nicolas Lemieux
 - Création par l'Ensemble Lunatik, 2014
4. *Non, mais oui*, (env.12 min.) Percussion seule et texte :
 - Librettiste : Nicolas Lemieux
 - Création par Krystina Marcoux, 2013

À composer (env. 45 min.)

5. *Billie se sent prise au piège* (env.20 min) pour 15 musiciens, 5 chanteurs
 - Librettiste Anne-Marie Ouellet
 - Travail de composition à compléter
6. *Cuba coule*, (10 min.) nombre de musiciens à déterminer, 2 chanteurs
 - Librettiste Anne-Dominique Roy
 - Travail de composition à compléter
7. *Au bureau* (10 min.) pour 10 musiciens, 3 chanteurs
 - Librettiste : Nicolas Lemieux
 - Travail de composition à compléter
8. *Jules seul* (10 min.) trio à cordes, 1 baryton
 - Librettiste : Marie-Pierre Brassset
 - Travail de composition à compléter

Dernier point : la grande forme de l'opéra n'est pas prédéterminée, c'est-à-dire que le choix des tableaux, le nombre et l'ordre dans lequel ils sont présentés n'est pas indiqué dans la partition. Ces choix sont pris lors de chaque production. Ceci reprend l'approche de Wolfgang Rihm et Bruno Maderna : à chaque création, la forme de l'opéra s'adapte aux interprètes, aux lieux et au contexte. Au final, il s'agit d'une structure ouverte pouvant se développer à l'image d'une toile, qui donne lieu à une constellation d'événements permettant différents types et styles d'écriture (parce que plusieurs librettistes), des ruptures de tons, la représentation de différents lieux et la juxtaposition de plusieurs temporalités. Ceci ouvre un grand champ de possibilités, tant au niveau créatif que symbolique.

DEUXIÈME PARTIE : LE TRAVAIL DE COMPOSITION DERRIÈRE *LA PIÑATA*

*Dans l'opéra, en effet, l'expansion lyrique (au sens plein de cette expression) s'unit à une rigueur de mouvement d'horlogerie et la musique fait passer à l'illimité un espace clos au plus vif duquel s'accomplissent des évolutions pour ainsi dire échiquéennes.*⁴²

Introduction

Dans le chapitre précédent, j'ai expliqué les idées qui ont motivé le choix du modèle de processus de création employé pour *La Piñata*. À cette étape-ci, je tenterai de dévoiler les rouages de mon travail de composition à proprement parler en dépeignant les éléments importants qui participent à l'ensemble de l'œuvre. Je décrirai et analyserai premièrement le livret pour ensuite entrer dans le vif du sujet de la composition musicale.

Un mot sur le titre

La piñata est une tradition séculaire pratiquée au Mexique durant les anniversaires des enfants, à Noël ou lors d'autres festivités. La piñata, un récipient fermé rempli de bonbons et de cadeaux, représente souvent un animal, un humain ou une forme géométrique et est toujours très colorée. On la suspend et les enfants, à tour de rôle, les yeux bandés, tentent de la faire éclater afin que tombent les précieux objets qu'elle contient. Lorsque les cadeaux touchent le sol, tous les enfants se ruent pour les ramasser le plus vite possible.

Métaphore exprimant la destruction, la violence, la fragmentation, mais aussi la fête et la libération de la joie, le titre *La Piñata* représente à merveille le jeu des rapports humains et l'état

⁴² Michel Leiris, *Brisées*. Paris, Mercure de France, 1966, p.285.

psychologique des personnages de cet opéra. De plus, ce titre fait référence de façon manifeste à la structure de l'œuvre, ce côté éclaté qu'engendre la forme ouverte.

4. Le livret comme point de départ

La quête d'un livret a constitué la première étape de la composition de cet opéra. Le choix d'un texte porteur de sens et riche de significations fut une priorité. Dans mon cas, et cela peut être autrement, les mots ont précédé la musique. Quel type de texte choisir et pourquoi? Ces deux questions m'ont habitée dès les tout premiers moments.

Le récit, "gardien du temps", [selon la formulation de Gérard Genette] peut être considéré au sens le plus strict, c'est-à-dire un énoncé oral ou écrit qui relate un événement ou une succession d'événements. Cette succession d'événements, réels ou fictifs, peut faire l'objet d'un discours, structuré selon des relations d'enchaînement, d'opposition ou de répétition qui en font une histoire et qui indiquent des similitudes avec l'expression musicale. Sur le plan philosophique, le récit est une narration, un acte fondamental de raconter l'existence humaine. »⁴³

J'aurais pu tenter de composer moi-même un livret, comme plusieurs compositeurs l'ont fait à travers l'histoire : Stockhausen, Janáček, Schönberg, Berg, Ohana, Messiaen, Henze ou Dallapiccola pour ne nommer que ceux-ci. Je ne me sentais toutefois pas apte à mener un tel projet d'écriture seule, même si je suis très sensible aux enjeux narratifs et à la dramaturgie.

J'aurais pu par ailleurs prendre une œuvre littéraire existante et l'adapter. Les exemples sont nombreux dans le répertoire : Philippe Manoury a adapté *Le procès* de Kafka, Peter Eotvös *Le Balcon* de Jean Genet, Berlioz a travaillé sur des textes de Virgile, Shakespeare et Goethe. Or, pour répondre à l'idée d'ouverture qui s'accroissait de plus en plus à l'aspect formel de l'opéra, un texte par nature « fini » ne pouvait être la solution.

43 Katia Roquais-Bielak, Danielle Cohen-Levinas, dir., « Récit et représentation musicale », *Questions de communication* [En ligne] consulté le 06 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5876>

Tel que présenté en première partie, j'ai donc imaginé un modèle d'écriture progressive à plusieurs mains auquel je pourrais prendre part activement en vue de garder un certain contrôle sur le contenu dramaturgique, tout en m'assurant des qualités littéraires des textes.

4.1. Cadre esthétique de *La Piñata* et portrait psychologique des personnages

Mais par quel étrange mystère notre époque ne contiendrait-elle pas en elle-même la nécessité, les thèmes, la capacité linguistique en vue d'une expression et d'un témoignage propre, et cela même dans le théâtre musical? Peut-être notre vie se déroule-t-elle idylliquement loin des combats d'idées, des tragédies humaines, des enthousiasmes, des amours, et des luttes, loin de toutes nouvelles perspectives, raison pour laquelle on justifie le retour à des thèmes d'évasion arcadiens, médiévaux, aux arches de Noé et à d'autres mythes de civilisations disparues, à des baroques, à des "dix-septièmes" plus ou moins travestis, que ce soit par réaction nostalgique ou par une complice subordination aux conventions d'une société particulière?⁴⁴

Depuis le début de mon travail, ma préoccupation principale a été de construire une fresque représentative du monde d'aujourd'hui. En partageant le même point de vue que Luigi Nono cité plus haut, j'ai rapidement évacué l'idée de camper le livret à une autre époque que la nôtre ou dans des lieux inventés. Pas de dieux, de mythes, de héros, ni de drames historiques, mais des gens d'aujourd'hui, habités par les malaises de notre époque. Mon but est d'amener le public à se reconnaître sur un autre terrain que le sien, la scène, afin que peut-être il puisse se regarder différemment et réfléchir à sa condition. Cette façon de considérer le rôle de l'œuvre s'apparente beaucoup à celle qu'a décrit Roland Barthes dans *Mythologies*⁴⁵ : l'artiste est en position de débusquer certains mythes (images) d'une société, de les isoler et de les dévoiler au public.

Les situations tirées de la vie quotidienne représentées dans *La Piñata* ne veulent pas dire qu'elles sont dépourvues de caractère tragique. Bien que parfois touchés par la beauté et la joie,

⁴⁴ Luigi Nono, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », *Contrechamps* (no 4) Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1985, p.58

⁴⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

les personnages sont souvent malheureux, instables et souffrants. En ce sens, j'adhère à l'idée que l'opéra est un terreau fertile pour dépeindre la tragédie humaine.

La tragédie est la mise en scène du mal d'être au monde. Le malheur est, dit-elle. Mais nous pouvons tenter d'en comprendre les rouages. Et cette tentative est source de plaisir. C'est pourquoi, insiste Aristote, le bon poète doit plaire. [...] Ce qui fait la tragédie, et qui provoque chez le spectateur la purge de l'âme, la *catharsis* chère à Aristote, c'est l'action qui mène le personnage principal d'une heureuse ignorance de soi à la reconnaissance douloureuse de son erreur, de ses limites. Là aussi, comme dans la Genèse, s'établit une équation implicite entre bonheur et ignorance, entre malheur et connaissance.⁴⁶

Un aspect fondamental qu'aborde l'opéra est la question des relations humaines. Les personnages, qui tentent de se faire comprendre par leurs pairs ou interpellent parfois le public, sont constamment à la recherche d'une oreille tendue. Or le monde dans lequel ils évoluent entretient un rapport à la fois inédit et problématique avec la communication. Personne n'écoute ou ne se montre réellement intéressé par autrui malgré le fait que tous communiquent continuellement. Vu de cet angle, les personnages de *La Piñata* peuvent être caractérisés d'individus « hypermodernes » :

Le postmoderne avait détrôné la modernité. Il ne croyait plus aux "grands récits" de transformation du monde, à la nouveauté, au progrès et aux lendemains qui chantent. Il se contentait de jouer avec les références et les mythes, de se délier des solidarités traditionnelles et de jouer à fond l'individualisme. L'hypermoderne, lui, est différent. Il ne dépasse pas la modernité, il l'exacerbe. L'individu hypermoderne est "trop", toujours dans l'excès : surconsommateur, jouisseur, suractif, il subit aussi trop de stress et sollicitations diverses. Aux pics de "défonce" peuvent ainsi succéder des périodes de vide dépressif. Toujours dans l'urgence, hyper-fragmenté selon les sollicitations, fluide et flexible, détaché de toute appartenance symbolique, l'homme hypermoderne "pense avec son corps", valorise ses émotions, ne cherche que l'intensité, nie sa finitude et sa mortalité, et surtout s'extériorise d'étrange manière dans la communication perpétuelle. Connecté *non-stop* à sa tribu et à ses mondes favoris, drogué d'informations et de communications en tout genre,

⁴⁶ Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, p.169-170.

absolument incapable de solitude, mais de plus en plus isolé, l'hypermoderne n'a finalement d'expérience du réel qu'à travers le fil de son téléphone et de son ordinateur.⁴⁷

Le cercle social de l'individu hypermoderne est donc transformé : il devient virtuel (il se place bien au-delà de l'espace physique et il y a abolition de la distance), et il est non-imposé (les relations se développent et se terminent sans conséquence). Ici, on touche un point autant paradoxal que névralgique : l'individu hypermoderne devient de plus en plus cantonné à son « moi », mais en même temps il ne peut supporter d'être seul avec lui-même. Tel est donc l'état psychologique partagé par les protagonistes de l'opéra : ils sont isolés, confinés, tout en étant connectés en permanence les uns aux autres.

4.2. Description et analyse du livret

Voici maintenant une description de chacun des tableaux écrits jusqu'à présent et quelques concepts-clés importants.⁴⁸

La piñata, pour quatorze musiciens et quatre chanteurs

Quatre personnages sont pris dans le trafic routier. Dans la première voiture, deux sœurs (Billie, Nanette) et le mari de l'une d'elles (Marco) vont à l'enterrement de leur père, dans la seconde, un homme (Jules) se rend à une fête d'enfant et doit apporter la piñata. Ils sont tous affreusement en retard. Prisonniers de leur voiture, ils sont à bout de nerfs. Il s'agit d'une situation absurde, et pourtant banale. Les personnages se parlent, mais ne s'écoutent pas, ne se comprennent pas. Une grande tension traverse tout le tableau.

⁴⁷ Sven Ortoli et Michel Eltchaninoff, *Manuel de survie dans les dîners en ville*, Paris, Seuil, 2007, p.60-61. Voir aussi les travaux de Nicole Aubert sur l'individu hypermoderne : *L'individu hypermoderne* Sous la direction de Nicole Aubert, Collection : Sociologie clinique, 2006. Éditeur : ERES. 320 pages <http://culture.nextmodernity.com/archive/2006/01/10/l-individu-hypermoderne.html>.

⁴⁸ Comme la forme de l'opéra est ouverte, j'ai intentionnellement omis de numéroter les tableaux afin de ne pas proposer un ordre dans lequel ils pourraient être présentés.

Jules seul, pour violon, alto et violoncelle, baryton et radio domestiques

Jules se tient au milieu de la scène, avec pour seuls objets autour de lui une chaise et une petite table sur laquelle est posée une radio. Les trois instrumentistes sont hors champ, à gauche ou à droite de lui. Ils entonnent une musique douce, des berceuses pour enfants, des airs connus du répertoire classique, indépendamment de ce que Jules fait. Tous les autres musiciens ainsi que les chanteurs se tiennent postés non loin de lui et le regardent silencieusement. Jules syntonise la radio, avidement au début, puis de manière plus détachée, sombrant dans une sorte de léthargie. Puis il semble torturé, souffre, chante, se tait, gémit. Dans ce tableau, Jules revit son accident d'auto, délit de fuite dont il ne sait qui est la victime.

Billie se sent prise au piège, pour quinze musiciens et cinq chanteurs

On retrouve les mêmes personnages dans les mêmes voitures que dans l'épisode du trafic routier dans le tableau *La piñata*, mais ici, c'est l'explosion, l'éclatement de cette prison qu'est le trafic et les tabous, les interdits, la convenance – bref tout ce qui retient – n'existent plus. Les personnages agissent comme s'ils avaient anéanti leur barrière rationnelle, leur « surmoi », et atteignent les représentations refoulées dans leur inconscient. C'est un tableau qui est hors temps, hors lieux et hors normes sociales (adultère, inceste, humour décadent, violence).

Le chant de Petite Peste pour cinq musiciens et une mezzo-soprano

Petite Peste est un oiseau. Il est en quelque sorte à la fois le chœur et le témoin de l'opéra ou, comme le formule Jean-Pierre Sarrazac au sujet du drame moderne (rapporté par Flore Garcin-Marrou), le rhapsode :

Une voix particulière se fait entendre à côté de celles des personnages, réglant les opérations de montage du texte : la voix du rhapsode s'immisçant dans la fiction. Celui qui avait été banni du théâtre par Aristote et Hegel à cause de sa capacité à métisser le drame revient en force dans le drame moderne. [...]

Fort de toutes ces métamorphoses, le rhapsode s'impose comme une puissance extérieure aux personnages qui vient dynamiter l'équilibre harmonieux de la fable et

assumer les discordances et les interruptions. Mais dans le même mouvement de fragmentation, le rhapsode suture ce qu'il a mis en pièce. *Rhaptein* en grec ancien signifie "coudre". Tout en laissant les coutures apparentes, le rhapsode met en scène ce qu'il a mis en pièces. Se succèdent alors des tableaux hétérogènes d'où le sens jaillit parce qu'ils provoquent des chocs entre eux : ce chaos organisé n'a rien d'anarchique, mais relève bien d'une construction qui tient de la décomposition ou du démembrement. Le rhapsode est un constructeur de l'hétérogène, faisant émerger des mondes toujours au bord du chaos.⁴⁹

L'oiseau se déplace de tableau en tableau et s'il commente ce qu'il voit, il n'est pas pour autant dépourvu d'une histoire personnelle. Il est blessé, il ne peut pas voler. Dans ce tableau, il est représenté sur un rocher, mais c'est peut-être une cage. C'est pourquoi les cinq musiciens (flûte, clarinette, piano, violon, violoncelle) sont disposés autour de lui. Petite Peste s'interroge sur le sort de Jules, qui a frappé quelque chose avec sa voiture ce matin-là.

Non, mais oui, pour percussionniste

Le tableau *Non, mais oui* explore le thème de la beauté et de la réconciliation. Il est interprété par un percussionniste seul qui doit réciter un texte tout en faisant un parcours sur la scène. Il se promène d'abord côté cour voûté sur une caisse claire pour se rendre par la suite dans deux stations différentes, l'une qui située au centre de la scène, et l'autre du côté jardin. Ce parcours suit sa progression psychologique. Triste et noire au début, elle s'ouvre peu à peu à la beauté.

Au bureau, pour sept musiciens et quatre chanteurs

Nous sommes dans le monde du travail dans une tour de bureaux. Jules et deux de ses collègues dialoguent, à voix basse. Petite peste se trouve dans une cage près de Jules. Cet espace restreint et faussement silencieux est chargé d'une trame dense et calme, mais avec certains éclats. Un appareil radio est entendu en filigrane.

⁴⁹ Flore Garcin-Marrou, « Le drame émancipé », *Études théâtrales* 2013/1 (N° 56-57), p.177.

***Cuba coule*, pour 3 chanteurs, effectif instrumental à déterminer**

Le livret met en scène Billie et Marco, quelques années avant l'épisode du trafic dans le tableau *La piñata*. Ils sont tous les deux assis sur le bord d'un lac, admirant un flamboyant couché de soleil. Marco est amoureux de Billie, mais celle-ci reste plutôt froide et peu impressionnée. À un certain moment, ils remarquent un oiseau sur un rocher qui émet un chant plaintif. Il s'agit de Petite Peste, blessé.

5. La composition des objets musicaux, vecteurs de cohérence et points d'ancrage pour l'auditeur

Une fois l'écriture du livret d'un tableau complétée, les éléments essentiels du langage musical sont déterminés. De par sa nature ouverte, l'opéra *La Piñata* comporte différentes ruptures de ton et il fallait trouver un moyen de lier le contenu musical pour en faire une œuvre cohérente. Avec le temps, j'ai élaboré une technique d'écriture instrumentale s'appuyant sur des objets musicaux. Dans ce chapitre, je définirai ma conception de l'objet musical et je donnerai comme exemple quatre objets musicaux importants qui parcourent l'œuvre.

5.1. Qu'est-ce qu'un objet musical⁵⁰?

Un objet musical est un événement sonore possédant une identité que l'on peut considérer en tant que syntagme, c'est-à-dire qu'il comporte un ensemble d'éléments interreliés, identifiables et possédant une individualité. Il dépasse en cela la « cellule » ou le « thème » parce qu'il comporte tous les paramètres musicaux : durée, hauteur, timbre, orchestration, comportement. L'objet musical fait partie prenante du contenu dramatique de l'œuvre. Par contre, il n'est pas une « idée fixe », comme l'a dénommé Hector Berlioz en 1830 dans sa *Symphonie*

⁵⁰ Toute discussion sur les objets musicaux nous ramène évidemment à Pierre Schaeffer et son *Traité des objets musicaux* (1966). Il en sera question à la page 33.

fantastique, principalement parce qu'il est fondamentalement dynamique. En effet, les objets musicaux peuvent s'enchaîner et se modifier, évoluer, être créateurs d'événements et donner naissance à des objets musicaux secondaires. En cela, il n'est donc pas du tout fixé.

L'objet musical tel que je le conçois partage toutefois plusieurs points communs avec le leitmotiv étudié chez Wagner. Comme le relève Marie Goffette⁵¹, le leitmotiv est à la fois un élément qui structure la forme et un repère dramaturgique pour l'auditeur.

Pour comprendre comment Wagner "pensait en musique", il est utile de préciser qu'un leitmotiv est un motif court, facilement reconnaissable, mémorisable et qu'il a une relation directe avec le poème et l'action de l'œuvre. Le leitmotiv évolue par répétition et se développe en fonction du drame. Son rôle est double. Sa première fonction est de donner des points de repère à l'auditeur en rappelant des personnages, des sentiments, des idées, etc. Sa seconde fonction est de renforcer la cohésion et la structure de l'œuvre en dessinant un lien entre les événements musicaux, qui ne sont plus régis par des formes traditionnelles de l'opéra. Deux fonctions élémentaires caractérisent donc les leitmotivs : la fonction dramatique et la fonction structurelle.⁵²

Ces deux fonctions sont communes à l'objet musical. L'objet musical servira souvent de repère auditif à l'auditeur, pour évoquer parfois un personnage ou encore un climat psychologique. La valeur allégorique à laquelle le leitmotiv est systématiquement associé le distancie cependant de l'objet musical. En effet, selon l'acception du terme, le leitmotiv est essentiellement relié à l'action dramaturgique. Le musicologue Carl Dahlhaus formule que le point de concrétisation d'un leitmotiv survient quand un passage, par exemple une mélodie, est lié à une « analogie musicale – par conséquent une intention allégorique », plutôt que d'être intuitif ou « fortuit »⁵³.

L'objet musical, quant à lui, n'est pas systématiquement associé à un contenu dramaturgique relié au livret. Il peut aussi être une idée musicale purement intuitive ou une

⁵¹ Marie Goffette, « La problématique des leitmotivs dans *Tristans und Isolde* de Richard Wagner », *Revue Belge de musicologie*, vol. LXI, 2007, p.127-150.

⁵² Marie Goffette, *Ibid.*, p. 128.

⁵³ Marie Goffette, *Ibid.*, p. 130.

stratégie compositionnelle particulière. Ainsi, certains objets ont des fonctions strictement musicales, par exemple donner l'assise harmonique aux chanteurs ou produire un effet rythmique particulier.

Vocabulaire apparu chez les commentateurs à l'époque de Wagner, le « leitmotiv » fait l'objet depuis d'une vaste littérature et de recherches considérables chez les musicologues⁵⁴. Il est vite devenu évident pour moi que d'associer ce terme à l'opéra que je compose allait ajouter une charge herméneutique considérable dont je ne voulais pas, bien que j'admire profondément l'œuvre, cela va sans dire.

De nos jours, l'expression « objet musical » est d'usage plutôt courant dans le discours des compositeurs et musicologues, et chacun définit le terme selon ses propres usages. Il est toutefois généralement admis que la paternité du vocable est rattachée au nom de Pierre Schaeffer. Or, dans un texte publié en 2010 dans *les Cahiers philosophiques de Strasbourg* nommé « Qu'est-ce qu'un “objet musical?” », Alessandro Arbo relève que Schaeffer lui-même n'utilise que très peu l'expression « objet musical ». En effet, malgré le fait que le titre de son ouvrage *Traité des objets musicaux* le propose pourtant, le compositeur emploie davantage le terme « objet sonore » pour illustrer ses propos. Poussant plus loin son investigation, Alessandro Arbo soulève que l'objet sonore de Schaeffer est de nature phénoménologique, c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans l'espace et dans le temps, mais qu'il n'est pas a priori consigné dans une manifestation musicale : « C'est pour cela même que si l'objet sonore relève du monde naturel, l'objet musical relève du monde social⁵⁵. »

En conclusion de son étude, Alessandro Arbo propose sa propre définition de l'objet musical qui est compris comme une matière dynamique et temporelle, ayant la possibilité de se réinscrire dans un champ des possibles :

⁵⁴ Il est toutefois important de mentionner que Wagner n'a jamais utilisé ce terme pour décrire ou expliquer sa musique. (Marie Goffette, *Ibid.*, p.128).

⁵⁵ Alessandro Arbo, « Qu'est-ce qu'un “objet musical ? ” », dans *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, no 2, 2010, p.240.

Ainsi, un objet musical se fonde, en principe, sur une unité saisie dans une expérience perceptive comme se détachant d'un fond. [...] À ce niveau, l'unité est reconnue à travers une forme de réinscription dans une gamme de possibilités plus ou moins familières à l'auditeur.⁵⁶

C'est ainsi que je conçois l'objet musical, pierre angulaire de la structure de mon opéra : il est un événement complexe et dynamique par lequel se dessine la forme, car il fait sa marque dans la mémoire, et permet à l'auditeur de l'utiliser comme repère pour évaluer et comprendre ce qui advient au cours de l'œuvre. De même, il est stratégie compositionnelle, c'est-à-dire qu'il fait partie d'un attirail d'outils permettant à mon discours de se déployer sur la partition. En définitive, on peut dire que les objets musicaux sont les éléments constitutifs de ma syntaxe musicale personnelle, en quelque sorte une porte d'entrée pour comprendre et expliquer les rouages de la musique que je compose⁵⁷.

5.2. Description des objets musicaux principaux de *La Piñata*

Je mettrai maintenant en lumière les éléments importants qui donnent leur identité aux objets musicaux. Mon but n'est pas d'en dresser une liste complète, mais bien de proposer des exemples significatifs qui aideront à la compréhension de la notion d'objet musical tel que je le conçois tout en permettant d'appréhender certains des moyens musicaux mis en œuvre pour la composition de cet opéra.

5.2.1. L'objet éclatement

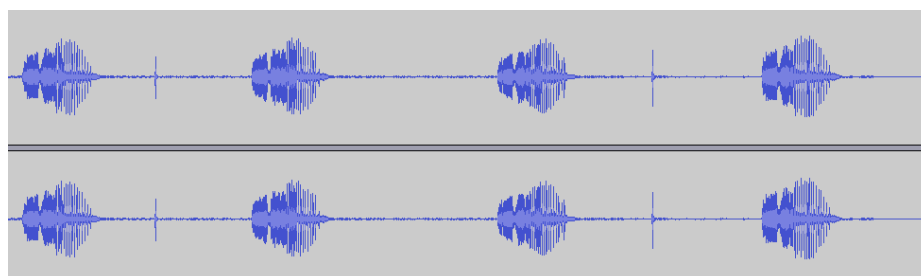
Cet objet musical est en quelque sorte l'élément fondateur de l'opéra. J'ai parlé plus haut de la valeur symbolique du concept de la rupture, de l'éclatement, du dedans et du dehors, bref des limites tracées et franchies dans plusieurs aspects de l'opéra (psychologique, physique, métaphorique). Cet objet en est la manifestation musicale.

⁵⁶ Alessandro Arbo, *Ibid.*, p.241.

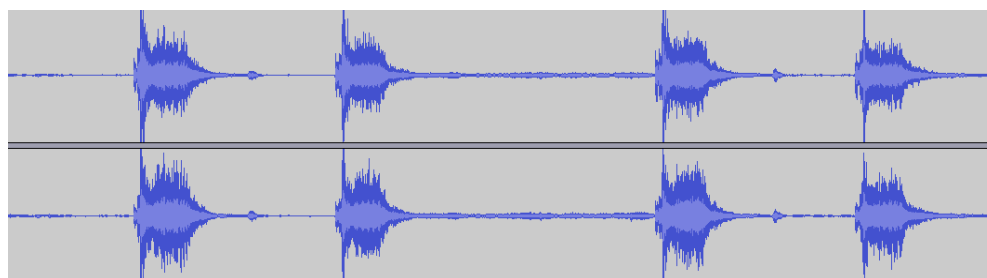
⁵⁷ Il faut ici noter que l'objet musical peut être aussi un puissant outil d'analyse musicale. Sur ce, voir l'excellent mémoire de concours en analyse au Conservatoire de musique de Montréal d'Emmanuel Thouin, *Une analyse de Trauerfarbenesland de Giya Kancheli*, complété en 2010 sous la direction de Serge Provost et dans lequel il adopte une méthodologie analytique nommée « analyse orientée objet musical ».

Dans le tableau *La piñata*, il est initié par l'amalgame de coups *fortissimo* de grosse caisse et d'un agrégat chromatique dans le grave du piano. De ce coup initial émerge un tissu harmonique dense et microtonal, marqué par un glissando au trombone et le monnayage de certaines hauteurs pour en granuler la texture. En réponse à ce grand tutti initial un court et léger accord *mezzo piano* se fait entendre. Le matériau de cet objet musical provient d'un enregistrement du chant du harle couronné, un canard qu'on retrouve en Amérique du Nord. Ce chant m'a tout de suite conquise par sa couleur, son caractère dramatique (il a quelque chose de plaintif) ainsi que sa morphologie. Cette dernière convenait parfaitement à l'idée que j'avais de superposer sur la musique une diffusion radio qui serait coupée par de grands coups de tutti orchestral. Voici représentées la morphologie du chant de l'oiseau puis celle du début de *La piñata*.

Exemple 2. Morphologie du chant du harle couronné

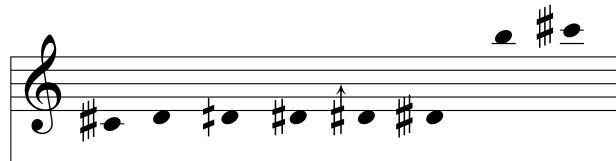


Exemple 3. Morphologie de l'ouverture du tableau *La piñata* (mes. 1 à 16)



Au point de vue fréquentiel, le chant d’oiseau a capté mon intérêt par son aspect microtonal. Grâce au logiciel d’aide à la composition *Open Music*, j’ai procédé à l’analyse fréquentielle de son contenu à partir duquel j’ai reconstruit un réseau de hauteurs ayant comme pôle d’attraction le *ré#* 3.

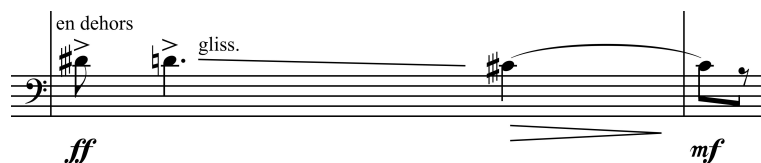
Exemple 4. Réseau de hauteurs de l’objet 1 tiré de l’analyse fréquentielle du chant du harle couronné



Les cordes, les cuivres, la clarinette et le basson se partagent un ambitus d’un ton seulement (de *do* trois quart dièse à *ré* trois quart dièse) pendant que la flûte et le hautbois colorent le registre aigu afin d’augmenter la tension harmonique. Cet amalgame de hauteurs microtonales a pour but de tordre la trame afin d’échapper à toute justesse et de se rapprocher d’une lamentation ou d’un cri d’exaspération. Les voix quant à elles chantent un « Ah » *fortissimo* dont les hauteurs sont étrangères à celles de l’objet musical (*sol* 2, *do* 3, *sol* 4 et *sol#* 4) afin d’accroître l’inharmonicité du résultat global.

Un autre aspect fondamental de cet objet est le glissando du trombone, qui représente parfaitement le caractère plaintif que je cherchais à créer et que Billie reprendra, transposé, à sa toute première intervention (voir « Rien qu’une » mes.37 dans *La piñata*).

Exemple 5. Trombone mes. 4-5, tableau *La piñata*



J'ai complexifié la texture de ce glissando en y superposant une ligne de basson secondaire :

Exemple 6. Basson mes. 4-5, tableau *La piñata*



Cet *objet éclatement* reviendra par la suite à des moments importants pour agir comme borne formelle. Ainsi, dans le tableau *La piñata*, on le retrouve aux vents aux mesures 28 et 32 pour marquer la transition entre l'introduction et la première intervention chantée, aux mesures 188 à 192 quand Billie sort pour la première fois de la voiture, et aux mesures 290 à 303, lorsque Billie sort pour la deuxième fois de la voiture pour aller rejoindre Jules, abandonnant définitivement Marco et Nanette. Dans *Le chant de Petite Peste*, on le retrouve réduit au piano aux mesures 54, 100, 105 et 111 au moment où Petite Peste énumère de manière frénétique les possibles victimes de l'accident de Jules. Enfin, on le retrouve au piano et à la grosse caisse dans la première partie de *La Piñata – Overture* (voir par ex. mes. 3). Il est cette-fois ci transformé, magnifié par l'*objet ancrage* qu'il accompagne (voir point.5.2.5).

5.2.2. L'objet Billie

Le personnage de Billie est de nature impatiente et a de la difficulté à retenir son agressivité. L'objet musical principal qui lui est rattaché consiste en des traits itératifs rapides et nerveux formés du piano et des blocs de bois, soutenus le plus souvent par des notes répétées aux cordes graves (voir l'*objet ancrage* plus bas).

Exemple 7. L'objet Billie mes. 68-69, tableau *La piñata*

The musical score consists of five staves. The top staff is for Percussion, labeled 'Blocs de bois', with a dynamic marking of *mf*. The second staff is for the vocal line 'Billie', with lyrics 'Peut-être à l'en-ter-re-ment de pa-pa com-me nous.' and dynamic markings of *mf* and *f*. The third staff is for Piano (Pno.), with a dynamic marking of *mf*. The fourth and fifth staves are for Violoncelle (Vc.) and Contrebasse (Cb.), both with dynamic markings of *fp*.

L'objet *Billie* dans sa forme la plus élaborée est présenté aux mesures 34 à 40 du tableau *La piñata* et développée aux mesures 165 à 185 de *La piñata - Ouverture*⁵⁸.

⁵⁸ Sur le développement et la mise en forme des objets musicaux, voir point 5.3.

Exemple 8. L'objet Billie mes. 35-38, *La piñata*

The musical score consists of three staves. The top staff is for Percussion (Perc.), featuring a complex rhythmic pattern with triplets and dynamic markings of *mf* and *p*. The middle staff is for Billie, showing a vocal line with lyrics: "Rien qu'un(e) ci-ga-ret(te) Rien qu'une, ça". The bottom staff is for Piano (Pno.), featuring a dense, virtuosic texture with *loco* markings and dynamic markings of *mf*, *f*, and *p*.

Un exemple d'objet hybride peut être répertorié à la mesure 117 du tableau *La piñata* lorsque Billie apostrophe Marco. Il s'agit d'un objet musical relié à Billie, mais fusionné à l'objet *éclatement*. Ce nouvel objet est caractérisé par son agressivité et sa violence contenue. L'objet débute par un accord grave *forte* au piano et *pizzicato* au violoncelle et à la contrebasse suivi par une tenue de violons.

Exemple 9. Objet musical hybride de Billie et d'éclatement mes. 117, tableau *La piñata*

The image displays a musical score for Example 9, featuring a hybrid musical object. The score is arranged in a vertical stack of staves. At the top is the Percussion part (Perc.), followed by the vocal line for Billie, which includes the lyrics "Mar - co, si". Below the vocal line is the Piano (Pno.) part. The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto (Alt.), Violoncelle (Vc.), and Contrebasse (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *norm.*), articulation (e.g., *pizz.*, *arco sul pont.*), and a 4/4 time signature. The overall texture is complex and layered, characteristic of the "objet musical hybride" mentioned in the text.

5.2.3. L'objet hors temps

Voici un exemple d'objet musical qui agit comme texture ou encore comme un environnement sonore. Il est présent dans les tableaux *La piñata*, *Le Chant de Petite Peste* et *La Piñata – Ouverture*. Cette texture est créée par l'amalgame d'harmoniques et de jeu *normal* au violon 2, de motifs de piano dans l'aigu et le suraigu ainsi que de triolets de noires à la flûte. J'ai nommé cette texture mouvante l'*objet hors temps* puisqu'il est formé d'éléments de nature douce, présentant un profil mélodique non périodique, mais tournoyant, ce qui provoque une sensation de temps suspendu, dépeignant souvent l'aspect psychologique des personnages en réflexion ou en état d'attente. Cet objet est souvent associé aux passages chantés en chœur dans le tableau *La piñata*.

Exemple 10. L'objet hors temps mes. 18 à 20, tableau *La piñata*.

Dans le tableau *Le Chant de Petite Peste*, l'objet hors temps revêt une autre forme, qu'on pourrait considérer comme secondaire. Pourquoi secondaire? Parce qu'elle a été dérivée de la forme première. Le registre et le réseau des hauteurs sont préservés, la sonorité globale est la même, reconnaissable, mais les notes se répètent régulièrement plutôt que de se déplacer de manière aperiodique. L'harmonie ainsi fixée et la raréfaction du nombre de hauteurs donne un nouvel éclairage au discours musical, une teinte plus placide et froide.

Exemple 11. L'objet hors temps mes. 21 à 25, *Le Chant de Petite Peste*.

Rall. ----- ♩ = 52

17

Fl. *pp*

Cl. si^b *pp*

Voix
les

Pno.

Vln. *molto s.p.* *ord.* *pp*

Vc. *pp*

5.2.4. L'objet arrê

Dérivé de l'*objet hors temps*, mais assez singulier pour avoir sa propre identité, l'*objet arrê* consiste en une harmonie fixée dans le temps, la plupart du temps surmontée d'un point d'orgue. (Voir par exemple mes. 54-57 du tableau *La piñata*). Cet objet sert, comme son nom l'indique à suspendre le déroulement de l'action musicale, mais il est également utile pour insérer des interventions parlées des personnages. Il s'agit en quelque sorte d'une fenêtre s'ouvrant sur un autre type de disposition psychologique. Aux moments où l'*objet arrê* se manifeste, la plupart du

temps, les personnages semblent prendre conscience de quelque chose de particulier ou encore vivre des moments de lucidité.

5.2.5. L'objet ancrage – pulsation et bourdon

On le retrouve à plusieurs endroits dans l'opéra et il a deux fonctions essentielles. Premièrement, on peut le voir dans sa manifestation active, lorsqu'il est itéré, sa fonction étant de marquer le temps et de dynamiser la texture générale orchestrale. Des notes graves sont répétées, souvent un amalgame de cordes et de timbales. Ces pulsations marquent très clairement le tempo et fournissent une assise rythmique aux musiciens, mais surtout aux chanteurs.

Dans sa deuxième forme, l'*objet ancrage*, se présente comme un bourdon, c'est-à-dire des hauteurs graves tenues longuement. Il s'agit ici principalement d'une stratégie compositionnelle dans le but de créer une assise harmonique pour que se déploient les parties vocales. Cette stratégie est expliquée en détail au point 2.3.1.

Cet objet possède une identité musicale forte, principalement du fait de son contenu fréquentiel grave et soutenu, qui provoque un effet particulier à l'écoute. Il « assoit » en quelque sorte l'auditeur dans un contexte harmonique clairement défini par une fondamentale, ce pourquoi je l'ai nommé « ancrage ». Cet objet est présenté dans sa forme la plus achevée dans les premières mesures de *La Piñata – Ouverture*, lorsque tout l'orchestre déploie la tonique, la médiane et la quinte d'un accord de *sol* majeur, allant du *sol* 0 au *ré* 5.

5.3. Illustration de techniques de mise en forme des objets musicaux

La composition musicale en tant que telle ne débute réellement qu'avec l'élaboration des objets musicaux. Dans une première étape, je jette sur une partition papier les objets musicaux qui seront les éléments de base du tableau. Comment trouvais-je ces objets? C'est la plupart du temps le texte qui guide mes idées musicales.

5.3.1. La musique au service de la dramaturgie

Comme je l'ai déjà mentionné, pour la plupart des tableaux, j'ai le livret entre les mains avant de commencer l'écriture musicale. J'en fais tout d'abord une lecture profonde, essayant de m'en imprégner le plus possible. Puis je procède à son analyse : je dégage l'idée principale, les idées secondaires, et j'élabore le champ lexical des ces idées.

Exemple 12. Travail sur le texte du *Chant de Petite Peste*

Le chant de Petite Peste

Je pense à Jules (no. 113 + 162)

Pris au piège dans sa voiture

Cellule du long lézard de chair et de tôle → **chœur**

Du trafic de l'heure de pointe

Et moi l'aile brisée sur ce rocher qui point

Le doute lui siffle à l'oreille comme un acouphène lancinant

Mais qu'a heurté sa voiture → **chuchoter? Rapidement?**

Le matin même sans que Jules sache quoi

Ni s'arrête ? → **insérer?**

Une piñata crevée → objet pinata → **frappez**

Une poubelle au chemin → **basez**

Un chien arthritique à l'orée de la mort → **mettre les mains devant vers le sol, infléchir les genoux**

Le facteur suicidaire à genoux → **se retenir à genoux**

Mais pas un enfant → **se relever, reculer de peur**

Pas un enfant → **faire NON de la tête**

Je pense à Jules

Bijou d'angoisse dans un écrin de trafic

Et moi l'aile brisée sur ce rocher qui point

Hors du lac qui brûle

Université

J'établis ensuite le profil de chacun des personnages du tableau. Ce moment est particulièrement fascinant : peu à peu, les protagonistes de l'opéra émergent. Au travers du texte et en discutant avec les librettistes, je cherche les indices qui peuvent m'aider à construire un

portrait le plus complet possible de ces individus. De plus, je veille à mettre la main sur leur parcours psychologique. Cela est de première importance, puisqu'il s'agit d'un art du temps, et que ce parcours me guidera dans la manière dont je développerai mon matériau musical. Par le fait même, je décide quel type de voix sera attribué à chaque personnage. Ces caractéristiques seront plus tard gardées soigneusement afin d'aider à la recherche de chanteurs pour la production.

Exemple 13. Qualité des voix des personnages de *La Piñata* :

Billie :	Soprano dramatique ou lyrique avec une voix assez ample. C'est le personnage central du tableau, l'action repose principalement sur ses épaules. Elle devra pousser des cris d'exaspération très puissants.
Nanette :	Soprano aussi, c'est la jeune sœur fragile qui se pose en victime. Elle a une voix plus légère et plaintive que celle de Billie, et sera appelée à faire des envolées vers l'aigu.
Marco :	Baryton-basse, époux de Billie, il est celui qui tente d'apaiser tout le monde. Idéalement une voix ronde et ample, bien ancrée. Des deux hommes, ce sera lui qui aura à chanter de manière plus classique.
Jules :	Baryton plus léger, assez proche de la couleur du ténor, mais il n'aura pas à aller dans le suraigu. Il est le personnage le plus angoissé et il panique à quelques reprises. Sa voix devra être assez agile pour émettre des sons capables de représenter cette peur (tremblements, gémissements, chevrottements).
Petite Peste :	Voix féminine mezzo-soprano très agile, avec une personnalité marquée, devant être à l'aise dans les graves, le suraigu et les passages parlés. Il s'agit un peu d'un rôle de composition. Chaque fois, la partition est adaptée pour la voix de l'interprète. En fonction de l'acoustique de la salle, il est possible que cette voix soit amplifiée.

Une fois le profil des personnages complété, je découpe soigneusement la forme, regroupant en « boîte » les éléments qui présentent des similarités dans texte, car ceux-ci partageront un même réseau d'objets musicaux. C'est à ce moment que je dessine un schéma de la forme musicale sur du papier quadrillé auquel j'appose une ligne du temps.

Parallèlement à ce travail d'appropriation du texte, peu à peu, par vagues ou par brides, des idées musicales surgissent à mon esprit. Il s'agit de la partie la plus difficile à expliquer, car les mécanismes sont difficilement saisissables. C'est le moment où je dois noter les idées, qui ne sont pas encore des objets musicaux à proprement parler, mais plutôt des embryons d'objets.

Exemple 14. croquis initial, *objet éclatement*

The image shows a handwritten musical score on a single page. At the top, the title "Hate couronnée, La piraterie" is written in cursive. Below the title, there are several staves of music. The first staff is a vocal line with a treble clef, containing a few notes and rests, with a circled 'A' at the beginning and a circled 'B' further along. Below the vocal line are four staves for instruments: "Bois" (Woodwinds), "Cordes" (Strings), "NO + perc." (No percussion), and "Cordes" (Strings). Each instrument staff contains handwritten musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like "pp". The notation is sketchy and appears to be an initial draft. A vertical line is drawn through the score, separating the initial sketches from the rest of the page.

Une fois ces idées notées, je les travaille et les transforme en de réels objets musicaux. Chaque fois ce processus de transformations est légèrement différent, car la nature de l'idée est différente : ce peut être une ligne mélodique, ou un paysage sonore; ce peut être une idée liée à un personnage, une ligne vocale, une inflexion, la transposition sonore d'un état psychologique, d'un geste, d'une énergie, ou bien cela peut être un objet sonore déjà existant (par exemple un

chant d'oiseau). Il n'y a pas de limites. Je tente de transcrire le mieux possible l'idée musicale, puis je la retravaille et la transforme en véritable « objet musical ».

S'il s'agit par exemple d'une idée de texture, je m'interroge sur le matériau. Je détermine avec précision les timbres à privilégier. Quels instruments seront porteurs de cette texture? Quels sont les modes de jeux et les types d'articulations à employer? S'il s'agit d'une ligne mélodique, j'en analyse les paramètres : rythme, profils, sommets. Quels sont les degrés importants? Quelles sont les hauteurs ornementales? Comment se découpe la phrase, y'a-t-il un mouvement cadentiel? Aussi, j'en ressors le réseau de hauteurs qui lui est latent. Ce sera les bases de son harmonisation.

C'est ainsi que l'idée devient peu à peu matière, avec toutes les caractéristiques qui lui sont propres : diastématique, agogique, dynamique, harmonique, phonétique. À cette étape, j'ai en ma possession la plupart des objets musicaux constitutifs du tableau, que j'ai cartographiés sur un grand papier partition afin de pouvoir les envisager d'un seul coup d'œil. Lorsque je me lance dans la composition d'une partie ou d'un passage d'un livret dont j'ai préalablement découpé la forme, je mets ces objets en contexte. C'est à ce moment-là qu'ils prennent vie. Il faut aussi souligner qu'au cours de la composition musicale, certains objets naissent, surgissant par eux-mêmes de la partition en quelque sorte.

5.3.2. Exemples tirés du tableau *La piñata*

Le tableau *La piñata* s'articule essentiellement sur des dialogues, des invectives et des reproches, et il n'y a presque qu'aucune action. Les personnages ne bougent pas puisqu'ils sont pris dans leur voiture respective. Ils ne font que subir leurs émotions : la colère et l'indignation (Billie), la panique et l'incompréhension (Nanette), la volonté de maîtrise de soi et le déni (Marco) ainsi que le découragement (Jules). Plutôt que d'accompagner l'action, la musique ajoutera une nouvelle strate d'informations sensorielles, traduisant par moment certains états psychologiques ou encore servira d'écrin à la perception du temps.

Pour que les répliques ne tombent pas à plat, l'emploi de l'*objet ancrage* comme matériau musical principal pour la texture orchestrale s'avéra un choix judicieux. Celui-ci se manifeste en premier lieu par des pulsations périodiques, tantôt faites par les cordes graves, tantôt par la grosse caisse ou les timbales, qui ont pour but de faire avancer l'action dramatique. Par ce procédé, je voulais évoquer le temps qui passe, qui s'égrène et s'allonge pendant que l'exaspération, de son côté, monte dangereusement. Je souhaitais ainsi créer un contexte paradoxal, car les personnages sont prisonniers de leur voiture et ne peuvent avancer. En deuxième lieu, j'ai utilisé l'*objet ancrage* sous sa forme bourdon, qui consiste en de longues tenues lisses à la basse. Il y a là une volonté de figer le temps musical, de signifier une sensation d'attente. Les autres objets utilisés vont de soi : l'*objet éclatement* qui se retrouve dans *La Piñata – Ouverture* pour signifier l'exaspération qui est la trame de fond de tout le tableau; l'*objet hors temps* qui allait soutenir les passages chantés en chœur; les objets des quatre personnages qui les accompagnent dans leurs déboires; l'*objet arrêt*, qui permet aux protagonistes de parler; l'*objet chute* (voir mes. 92 à 97) afin de rappeler espoir et patience qui s'affaissent ainsi que les bonbons qui tombent de cette piñata qui n'arrivera jamais à bon port. Pour s'y retrouver, voici le découpage formel du tableau.

Exemple 15. Découpage formel du tableau *La piñata*

Découpage formel	No. de mesures	Brève description	Objets musicaux employés
Introduction			
Section 1	1 – 30	Ouverture	O.M. <i>éclatement</i> O.M. <i>hors temps</i>
Section 2	31 – 53	Premiers chants	O.M. <i>ancrage-pulsation</i> O.M. <i>Billie</i>
Partie 1			
Section 1	54 – 83	Dialogues 1	O.M. <i>arrêt</i> O.M. <i>ancrage-bourdon</i> O.M. <i>Jules</i> O.M. <i>Nanette</i> O.M. <i>Billie</i> O.M. <i>Marco</i>
Section 2	84 – 97	Chœur 1	O.M. <i>hors temps</i> O.M. <i>chute</i>
Partie 2			
Section 1	98 – 187	Dialogues 2	O.M. <i>ancrage-bourdon</i> O.M. <i>Jules</i> O.M. <i>Nanette</i> O.M. <i>Billie</i> O.M. <i>Marco</i> O.M. <i>arrêt</i> O.M. <i>ancrage-pulsation</i> O.M. <i>éclatement</i>
Section 2	188 – 200	Interlude : sortie de la voiture de Billie	O.M. <i>éclatement</i> O.M. <i>ancrage-pulsation</i> O.M. <i>Billie</i>
Partie 3			
Section 1	201 – 214	Dialogues 3	O.M. <i>ancrage-bourdon</i> O.M. <i>Marco</i> O.M. <i>Nanette</i>
Section 2	215 – 228	Chœur 2	O.M. <i>hors temps</i>
Partie 4			
Section 1	229 – 277	Dialogues 4	O.M. <i>Marco</i> O.M. <i>Nanette</i> O.M. <i>ancrage-pulsation</i>
Section 2	278 – 289	Chœur 3	O.M. <i>hors temps</i>
Conclusion			
Section 1	290 – 301	Dialogues 5 – Billie quitte définitivement la voiture	O.M. <i>éclatement</i> O.M. <i>Billie</i>
Section 2	302 – 316	Conclusion	O.M. <i>éclatement</i> O.M. <i>chute</i>

Chaque fois qu'un personnage fait une intervention, l'orchestre entonne la note fondamentale qui lui est associée grâce à l'*objet ancrage* et au-dessus se déploient les autres objets musicaux qui accompagnent le chanteur. Voulant le tout assez dynamique, les dialogues sont menés rondement, sauf lorsque je désirais des pauses, comme si les personnages réfléchissaient (par ex. mes. 168 à 171 lorsque Marco refuse de donner une cigarette à Billie) ou encore pour les déplacements (par ex. mes. 188 à 201 lorsque Billie sort de la voiture). Il est important de mentionner que lors de la composition de ce tableau (et de la plupart des autres), je visualise l'action qui se déroule sur la scène, en décomposant chaque mouvement, chaque regard, me faisant metteuse en scène ou interprète. Cet exercice d'intériorisation de l'action m'aide à élaborer la composition de la trame de l'œuvre.

5.3.3. Exemples tirés du tableau *La Piñata – Overture*

Par ailleurs, lorsque le tableau ne comporte pas de texte, par exemple dans *La Piñata – Overture*, les stratégies compositionnelles sont différentes. Pour mettre en forme le contenu musical de l'œuvre, je dois axer mon travail sur la morphologie des objets musicaux. La dernière partie (*III-Personnages* à partir de la mes.170) est un bon exemple puisqu'elle est complètement dédiée à la mise en forme des objets musicaux des personnages principaux de l'opéra.

Parmi certaines stratégies employées, je travaille par exemple au développement par variations de motifs. L'*objet Bille*, présent dans le tableau *La piñata* (voir la description de cet objet au point 5.2.2.), bénéficie de ce procédé aux mesures 165 à 185 de l'ouverture de l'opéra. Son contenu musical reste sensiblement le même, distribué dans un duo piano et xylophone (plutôt que les blocs de bois). C'est plutôt son contenu motivique qui change légèrement au fil du temps : des valeurs sont ajoutées, répétées et tronquées, créant une sensation de changement, sans en altérer l'identité.

Il m'arrive aussi d'organiser un procédé de tuilage des objets lors duquel les hauteurs, les rythmes ou les timbres sont mariés par un travail d'adaptation de leur morphologie et de leur comportement. On peut le voir par exemple, aux mesures 187 à 207 de *La Piñata – Overture*, où je reprends un objet caractéristique de Petite Peste (voir point 6.3) présent dans les premières

mesures du tableau *Le Chant de Petite Peste*. Dans *La Piñata – Ouverture*, je l'ai orchestré sensiblement de la même manière conservant les voix de flûte, piano et violon I intacts et attribuant aux hautbois, clarinette et violon II les lignes de la clarinette, de la voix et du violoncelle. J'ai ensuite ajouté une ligne homophonique au basson afin de combler le registre médium. Sous cet objet, j'ai apposé l'*objet ancrage*, à la fois sous sa forme de bourdon et de pulsation, dans le but de faire grimper la tension grâce à une montée chromatique de l'harmonie en progressant du *fa* au *la#* à la basse. À partir de la mesure 200, l'objet de Petite Peste est transposé lui aussi par palier d'un demi-ton, participant à ce mouvement général. Au-dessus ces objets, je fais apparaître un autre objet, un solo attribué au personnage de Petite Peste que vous trouverez aux mesures 126 à 141 du *Chant de Petite Peste*. Dans *La Piñata – Ouverture*, c'est la trompette qui joue ce passage que je manipule par variation motivique au cours des mesures 191 à 207. En combinant tous ces éléments les uns aux autres à la manière d'un tuilage, les objets partagent un espace sonore cohérent et participent au déroulement de l'action musicale.

Le but de toutes ces stratégies de mise en forme reste toujours le même, celui de fournir une œuvre musicalement intelligible dans lequel l'auditeur peut se repérer, mais aussi sentir une progression, du mouvement, bref une certaine vie dans laquelle prennent place les enjeux dramaturgiques de l'opéra.

6. Écriture vocale

Évidemment, l'aspect vocal de l'écriture d'un opéra est une préoccupation fondamentale. D'abord, sur la voix reposent le livret, le texte et le sens des mots. Ensuite, elle est un puissant outil pour transmettre les émotions et les affects, qui se passent le plus souvent de mots. Également, elle *est* instrument musical, c'est-à-dire qu'elle peut devenir partie prenante de l'orchestre.

L'opéra *La Piñata* comporte des ruptures de tons et différents styles d'écriture littéraire, qui m'ont amenée à traiter la voix de plusieurs manières. Jusqu'ici, quatre types d'écriture vocale ont fait surface et ont été employés dans la composition de l'œuvre. Bien sûr, plusieurs autres voies seront à explorer dans les années qui vont suivre, mais voici les techniques principales qui ont eu cours jusqu'à présent. Tout d'abord et naturellement, j'ai utilisé une écriture vocale lyrique, que j'associe à l'écriture par profil mélodique. Ensuite, j'ai employé la voix parlée à plusieurs reprises qui s'avère très utile pour élargir, voire dépasser la trame dramaturgique. Par ailleurs, l'arrivée du personnage *Petite Peste* m'a permis de développer une technique d'écriture de la voix que je nomme le *chant synthèse*. Enfin, j'ai entamé plus récemment un travail sur la voix comme expression des affects qui est toujours en cours d'expérimentation.

6.1. Le chant lyrique et l'écriture par profil mélodique

Bien que cela fasse plus de cent ans⁵⁹ que les compositeurs travaillent à décloisonner l'art vocal, il n'en demeure pas moins que la technique du chant classique enseignée et pratiquée aujourd'hui est orientée vers un type particulier d'émission vocale, le chant lyrique, fermement ancré dans une longue tradition musicale dans laquelle le paramètre des hauteurs est prévalant.

Le chant lyrique comporte son lot de limites. Comme il est intimement lié à l'opéra et que les canons du répertoire proviennent principalement de l'époque romantique, une grande partie de l'apprentissage technique se concentre sur la projection vocale, ce qui est attribuable à l'immense

⁵⁹ *Pelléas et Mélisande* a été composé en 1902 et le *Pierrot Lunaire* en 1912.

masse orchestrale que les chanteurs doivent égaler. De nombreux efforts portent sur cet aspect au détriment d'autres, plus subtils. Qui plus est, et c'est selon moi la limite principale de cette approche, les voix sont souvent calquées et travaillées en fonction des personnages d'une courte liste d'œuvres du répertoire constamment présentées dans les maisons d'opéra du monde entier. Ceci donne lieu à un système de reproduction d'un style de voix en partie cristallisé, qui est moins voué à la modernité, la recherche et l'avant-garde, qu'à la préservation d'un corpus d'œuvres du passé. Il en découle que tout compositeur voulant composer un opéra doit travailler très souvent ⁶⁰ avec ce type de chanteurs façonnés par cette tradition et peu habitués aux pratiques vocales contemporaines plus exigeantes dans les intonations, et plus près du timbre de la voix parlée, chuchotée, déclamée ou criée.

Par ailleurs, comme pour tout autre instrument, l'apprentissage du chant lyrique commande plusieurs années de travail. En effet, cette pratique demande une prise de conscience et une maîtrise du corps considérable, une connaissance intime du mécanisme vocal, de la respiration, de l'émission, de l'articulation et de l'intensité des sons. Cet apprentissage de techniques sophistiquées donne sans contredit accès à une virtuosité et des couleurs remarquables, faisant du chant lyrique un art que je respecte beaucoup. Ainsi, je suis convaincue que mon travail doit aussi contenir des parties vocales offrant des moments où la technique du chant classique est mise en valeur. Lors de l'écriture de celles-ci, je mets de l'avant les caractéristiques suivantes : un profil mélodique basé sur un réseau de hauteurs cohérent qui évite les trop larges sauts disjoints, entretient un rapport logique avec la prosodie, qui respecte les limites de la tessiture tout en mettant en valeur la voix pour laquelle le chant est composé.

L'écriture par profil mélodique est une solution que j'ai trouvée pour donner des repères mélodiques et harmoniques aux chanteurs de tradition lyrique dans un contexte d'opéra contemporain. Par exemple, dans le tableau *La piñata*, j'ai attribué aux quatre personnages une note fondamentale sur laquelle ils s'appuient pour soutenir et situer leurs interventions ainsi qu'un réseau de hauteurs fixes dans lequel j'ai puisé les passages mélodiques. Avec le temps, j'ai

⁶⁰ Ici, il est important de spécifier que je parle de mon expérience au Québec. La situation est différente en Europe, dont la présence de l'avant-garde est plus marquée.

remarqué que le fait de chanter à chaque fois sur le même réseau de hauteurs fixes avec une note fondamentale dans un contexte hors tonalité (ou « non tonal ») donne beaucoup d'assurance et d'aisance aux chanteurs.

Pour Billie, la note grave choisie est le *si* bémol; pour Nanette *si* bécarre, pour Marco, *ré* bémol et *sol* pour Jules. Le choix de ces fondamentales n'a pas été fait au hasard : je tenais à ce qu'il y ait un demi-ton entre celles de Billie et Nanette pour créer des tensions harmoniques par chromatisme. De même, j'ai choisi le *ré* bémol de Marco en songeant à la familiarité qu'il peut entretenir avec la fondamentale de Billie, tout en s'éloignant de celle de Jules (*sol*). Voici chacun des réseaux de hauteurs des chanteurs. Il est à noter que j'ai pris soin de distribuer cette feuille aux chanteurs en même temps que leur partition afin qu'ils puissent s'y acclimater et exercer des vocalises sur leur réseau respectif.

Exemple 16. Réseau de hauteurs fixes des personnages du tableau *La piñata*

The image displays four musical staves, each representing a character's fixed pitch network. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The notes are connected by a long horizontal line, indicating a continuous sequence of pitches. The characters and their corresponding notes are: Nanette (Si bécarre), Billie (Si bémol), Marco (Ré bémol), and Jules (Sol). The notation uses various note heads and stems to represent the specific pitches and their relationships.

Bien que ces hauteurs n'appartiennent à aucun mode répertorié, on peut trouver une certaine familiarité avec le langage harmonique. Ainsi, la note fondamentale est perçue comme point de repos et les hauteurs choisies (matérialisées dans les parties vocales et orchestrales) entretiennent un rapport de consonance et de dissonance⁶¹ avec elle.

Il est à noter que la composition des chants de ce tableau se base sur les éléments contenus dans le texte : exaspérations, lamentations, hésitations, peurs, consolations et questionnements que j'ai transposés littéralement en musique en jouant sur les ordres diastématique, agogique, dynamique et phonétique. Ainsi, la consonance et la dissonance, selon leur utilisation, peuvent signifier des sentiments positifs (joie, apaisement) ou négatifs (colère, peur, exaspération); les durées et le rythme de la prosodie ont été composés selon les dimensions psychologiques contenues dans le texte (hésitations, refus, plainte, invectives, questionnement) et des variations d'intensité et de modes d'attaques ont été appliquées à certains mots significatifs (« papa », « cœur », « jamais », « Marco »). Il s'agit là somme toute d'une exploitation traditionnelle du traitement de l'appareil vocal en contexte d'opéra.

6.2. La voix parlée

L'usage de la voix parlée est une façon d'étendre les possibilités expressives et dramaturgiques de la partie vocale. D'une part, je l'emploie si le livret le commande. En effet, il arrive à quelques endroits, par exemple dans le tableau *La piñata*, que le librettiste le demande, dans une volonté d'utiliser un style de déclamation de type théâtral. D'autre part, la parole est aussi utile pour faire passer rapidement un long segment de texte qui ne se prête pas au chant. Il s'agit en quelque sorte de la même fonction que celle du récitatif (sec) au sens large, c'est-à-dire la communication d'une certaine quantité d'information au public dans un débit beaucoup plus rapide que celui du chant. Pour ces passages parlés, je ne demande pas une forme particulière de vocalisation, mais j'insiste sur le fait que le texte doit être compréhensible aisément, sans toutefois défendre aux interprètes de musicaliser l'énoncé du texte.

⁶¹ Par consonance et dissonance, j'entends la définition générique appliquée dans la théorie de l'harmonie tonale, les intervalles les plus consonants étant l'octave juste, la quinte juste, la tierce (min. maj.) et leur renversement.

Par ailleurs, et c'est l'usage que je trouve le plus intéressant, j'utilise la parole pour faire entendre la voix « réelle » des interprètes. Il y a une différence fondamentale entre le *dire* et le *chanter*. Au contraire de la parole, qui est acquise dès le plus jeune âge et d'usage banalisé, le chant fait appel à une technique particulière apprise au cours d'années de perfectionnement. De plus, la tessiture chantée, plus étendue que celle parlée, est travaillée dans le but d'acquiescer un certain type de voix normalisée par une tradition bien ancrée. Il devient donc très difficile de combiner ces deux modes d'émission vocale. Ainsi Pierre Boulez le résume lorsqu'il aborde la problématique que pose le Sprechgesang de Schoenberg :

Il semble que Schoenberg ait voulu rectifier, longtemps après, l'erreur qu'il avait alors commise quant aux rapports de la voix parlée et de la voix chantée. Pour une personne déterminée, en effet, la tessiture chantée est plus étendue et plus aiguë que la tessiture parlée – cette dernière, plus restreinte, et tirant vers le grave; d'autre part, plusieurs individus ayant une tessiture chantée très similaire, seront susceptibles d'une tessiture parlée assez différente – surtout chez les femmes. Ce problème n'est pratiquement pas posé dans le *Pierrot Lunaire* : aussi bien l'œuvre est-elle à la fois trop aiguë et trop grave. Je ferai remarquer, néanmoins, que, si les tessitures chantées sont à peu près similaires pour un groupe de voix déterminé, c'est qu'elles sont travaillées artificiellement : une grande partie du travail vocal consiste, précisément, à établir la tessiture d'une voix chantée. Il reste donc l'espoir de pouvoir un jour compter sur des tessitures parlées ramenées artificiellement à des limites déterminées; mais, jusqu'à présent, les acteurs eux-mêmes ne nous ont guère donné d'exemples, ou d'encouragements, dans ce sens...⁶²

Lorsque le chanteur ou l'instrumentiste sort de sa zone de confort, il se dévoile tel qu'il est dans la réalité. Cet écart est encore plus perceptible chez les instrumentistes, car les chanteurs sont habitués à projeter leur voix. Or, si le travail est bien dirigé, la vulnérabilité de l'interprète devient alors particulièrement touchante et nous donne accès à un mode de représentation en quelque sorte parallèle. C'est alors que s'opère une intéressante rupture de ton de la trame dramaturgique, comme si une part du réel venait s'immiscer dans le fictif.

⁶² Pierre Boulez : « Dire, jouer, chanter », in *Points de repère*; textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez. Paris; Éditions du Seuil, 1981, p.375-376.

Cet esprit est perceptible dans le tableau *Non mais oui*, pour percussionniste soliste. Le livret du tableau prend la forme d'un poème divisé en vers et traite des rapports entretenus par la modernité avec la beauté. Tout en jouant et se déplaçant, le ou la percussionniste doit réciter à voix haute le poème sur scène. La musique se fait tantôt résonance, tantôt pulsation, jouant avec le rythme du texte, le suivant ou s'en éloignant, de manière à faire émerger des différentes couches de significations contenues dans le poème. Formellement, un parcours psychologique se dessine. L'interprète commence la pièce refermé sur lui-même, voûté sur sa caisse claire portative, un bracelet de grelots attachés à son pied. Puis peu à peu, il se redresse, délaisse ces instruments, se dirige vers un autre dispositif instrumental et s'ouvre peu à peu au monde. Si l'interprète est bien dirigé et se met «à découvert» devant le public, le résultat peut être particulièrement poignant.

6.3. Le chant de Petite Peste et la synthèse instrumentale

Petite Peste est arrivé dans l'œuvre lors de l'écriture du troisième tableau de *La Piñata* nommé *Cuba coule*. La librettiste Anne-Dominique Roy a imaginé ce personnage original sous la forme d'un oiseau, ce qui m'a surpris au début, et un peu décontenancée je dois l'avouer : comment personnifier un animal dans le contexte de cet opéra, qui se veut réaliste et pleinement de notre époque? Avec le temps, je me suis appropriée l'idée et maintenant j'apprécie beaucoup la valeur de ce personnage, qui est devenu, comme je l'ai expliqué plus haut, la figure du rhapsode de l'opéra. Dans le tableau *Cuba coule*, mais aussi dans *Le chant de Petite Peste*, écrit quelques mois plus tard par le librettiste Nicolas Lemieux, Petite Peste est représenté blessé sur un rocher qui pointe à l'orée d'un lac. Cette posture de l'oiseau blessé, ne pouvant voler et livré à son sort, j'ai voulu l'exprimer musicalement par un chant fusionnel avec l'ensemble. C'est ainsi que j'ai imaginé ce que je nomme le *chant synthèse*, où les instruments de l'ensemble jouent de manière diaphonique avec l'oiseau. La diaphonie est ici comprise comme plusieurs voix qui suivent le même contour mélodique à intervalle généralement fixe dans un mouvement parallèle, dans le but d'épaissir la texture de la mélodie de base. Chaque voix est donc envisagée comme un dédoublement de la mélodie principale. On trouve ce style d'écriture dans les organums parallèles de l'époque médiévale⁶³. Aussi, ma conception de la diaphonie s'apparente à la définition qu'on en fait dans le domaine de l'électronique. Selon l'Encyclopædia Universalis, on explique le phénomène comme suit.

Propriété que présente un appareil d'influencer un appareil semblable, placé dans son voisinage. Cette influence se fait par rayonnement, par conduction (résistance ou capacité), ou même par liaison mécanique parasite. Le rapport du signal parasite au signal d'origine, que l'on mesure en décibels, donne le taux de diaphonie.⁶⁴

⁶³ Dans cette optique, elle se distingue de l'homophonie, dont les voix conservent leur indépendance mélodique malgré le fait qu'elles obéissent aux mêmes formules rythmiques, comme on peut par exemple le constater dans les chorals de Bach.

⁶⁴ Jean-Pierre Mendiburu, « DIAPHONIE, électronique », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 2 juin 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/diaphonie-electronique/>

On pourrait donc comprendre le rôle des instruments qui accompagnent le chant de Petite Peste comme des éléments parasites, qui interfèrent avec la couleur du chant, tout en étant subordonnés à la ligne mélodique principale. Voici comme exemple le chant synthèse apparaissant dans les premières mesures du tableau *Le chant de Petite Peste*.

Exemple 17. Le chant synthèse dans *Le chant de Petite Peste*, du début

D'une seule voix

♩. = 60

The musical score consists of six staves. The top staff is for Flute, the second for Clarinet in B-flat (Cl. sib), the third for Voice, the fourth for Piano, the fifth for Violin, and the sixth for Cello (Violoncelle). The tempo is marked as ♩. = 60. The time signature starts in 6/8 and changes to 3/4 in the second measure. The score includes dynamic markings: *p*, *mp*, and *mf*. Performance instructions include 'bend' for the woodwinds and 'gliss.' for the voice and cello. The voice part has the lyrics 'Je...' under the notes. The piano part features a triplet of eighth notes and a decuplet of sixteenth notes. The violin part has fingering numbers III, II, III, and II. The cello part has a glissando instruction.

Traité ainsi, le chant de Petite Peste devient donc une ligne musicale unique et riche, à la manière d'un timbre synthétique dans lequel les protagonistes se séparent les composantes d'un son unique. Il faut se rappeler que dans le tableau *Le chant de Petite Peste*, les musiciens sont

disposés autour du personnage, qui se trouve ainsi encagé. Cette disposition scénique renforce l'idée de synthèse musicale.

Cette idée de chant synthèse est aussi en partie redevable à la pensée de Gérard Grisey à propos de la synthèse instrumentale, réflexion selon laquelle la superposition de sons instrumentaux forme un spectre synthétique dont l'auditeur ne perçoit pas chaque composante, mais une sonorité globale.⁶⁵ On peut y voir aussi l'influence de Claude Vivier, plus particulièrement dans la façon dont il traite la partie vocale dans *Lonely child*, soit par addition de fréquences, travaillant par le fait même de manière remarquable à la couleur de la sonorité globale du chant.

Pour terminer, il est important de noter que Petite Peste n'est pas toujours cantonné à ce type d'écriture vocale. Il peut parler, chanter de manière lyrique, exprimer vocalement des affects, bref toutes les autres formes d'émission vocales lui sont permises. Mais ce chant synthèse lui est réservé. Jusqu'ici, aucun autre personnage de l'opéra ne le pratique, conférant à Petite Peste ce statut particulier de rhapsode qui le caractérise.

6.4. La voix comme expression des affects

Qu'est-ce qui produit le passage de la voix parlée à la voix chantée? Qu'est-ce qui l'augure et le rend irréductible? Et qu'est-ce qui articule ce passage? Sans doute, ce qu'on pourrait appeler l'expression des affects, la trace objective des inflexions qui ourdissent la voix parlée.⁶⁶

La volonté de noter l'expression des affects est apparue peu à peu dans mon travail. Comment exprimer musicalement la colère, la joie, la tristesse? Plusieurs recherches ont été faites à ce sujet, et parmi les plus intéressantes se trouvent certainement les travaux de Patrick N. Juslin et Petri Laukka (2003), qui ont fait l'impressionnant inventaire de plus de 104 études portant sur cette matière. Leur conclusion est révélatrice :

⁶⁵ Sur ce sujet voir Gérard Grisey, « À propos de la synthèse instrumentale » dans *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, Éditions M.F., 2008.

⁶⁶ Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*, Paris, Éditions Vrin, 2006. p. 30.

In particular, we predict that future research will confirm that music performers communicate emotions to listeners by exploiting an acoustic code that derives from innate brain programs for vocal expression of emotions. In this sense, at least, music may really be a form of heightened speech that transforms feelings into ‘audible landscape’.⁶⁷

À partir de cette l’hypothèse que les chanteurs et les interprètes utilisent des codes acoustiques innés liés à l’expression vocale afin d’exprimer musicalement des émotions, j’ai entamé un travail basé sur l’improvisation avec des chanteurs professionnels dans le but d’établir un catalogue d’objets musicaux vocaux qui représenteraient certains affects. Cette démarche n’est pas scientifique, mais j’ai trouvé qu’elle est un excellent moyen pour m’approprier un contenu musical nouveau.

J’ai donc travaillé avec deux chanteurs expérimentés de la scène musicale montréalaise, Gabriel Dharmoo et Vincent Ranallo. Lors de séances d’improvisation, j’ai leur ai demandé d’exprimer vocalement certaines émotions que j’avais prédéterminées, en leur indiquant de prendre soin d’éviter de chanter de manière mélodique ou d’émettre des mots, mais plutôt d’axer leur interprétation sur les différents sons produits par des inflexions vocales, des phonèmes et des modulations de la respiration. Les résultats de ces improvisations ont été fascinants : la palette de leur expression s’est révélée immense et des dizaines d’objets musicaux ont émergé. Des craquements vocaux, des altérations du souffle, des inflexions typées et des modulations rythmiques de toutes sortes qui donnaient l’impression d’avoir un accès direct à l’expression de leurs émotions.

Le musicologue Joseph Delaplace a remarqué ce phénomène chez Ligeti dans *Aventures*, une œuvre pour trois chanteurs et sept instrumentistes composée entre 1962 et 1963. L’auteur relève les conséquences du contrepoint d’affects que le compositeur a jeté sur papier :

La particularité du modèle vocal conçu par Ligeti tient à ce déferlement d’états émotionnels bruts, non domestiqués par le langage, qui par conséquent semblent inévitablement exagérés. [...] Ainsi “libérée” la voix est susceptible de dévoiler la charge pulsionnelle qui se

⁶⁷ Patrick N. Juslin & Petri Laukka, P. « Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? » *Psychological Bulletin*, vol. 129, no. 5, 2003, p.805.

loge en elle, d'autant que l'écriture instrumentale s'appuie sur le même modèle phonétique. En ce sens, il est possible de considérer l'utilisation d'une telle vocalité chez Ligeti comme une tentative de libérer l'inexprimable ⁶⁸

Dans un même dessein, plusieurs minutes d'enregistrement de voix « libérée » ont été captées avec les deux chanteurs lors de nos séances de travail. Suite à ce travail, une courte étude nommée *Sur la respiration* a été écrite pour Gabriel Dharmoo. J'ai fixé sur papier certains objets qui me semblaient les plus musicaux, tout en les associant à des affects particuliers. Voici la partition de cette étude et les indications de notation.

⁶⁸ Joseph Delaplace « Du modèle phonétique aux manifestations acoustiques de l'affect : la voix des *Aventures* de György Ligeti », dans Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson et Jean Paul Olive (dir.), *Le Modèle vocal. La musique, la voix, la langue*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2007, p.136 -138.

Exemple 18. *Sur la respiration* présentant quatre objets respiration

Sur la respiration

ÉTUDE

D'un tempo toujours libre
Marie-Pierre Brassat
septembre 2014

1. COLÈRE

[sourcils froncés]

A) *p* ————— *f* B) *p* ————— *f* A') *f* ————— *p*

2. JOIE

[bouche en forme de sourire]

Alterner les phonèmes aléatoirement

3. PEUR, NERVOSITÉ

[bouche demi-ouverte, tendue]

A) B) C)

4. TRISTESSE

[bouche demi-ouverte, relâchée]

Notation

B.F. : Bouche fermée

B.O. : Bouche ouverte

: son de respiration court

: son de respiration long

↑ : inspirer ↓ : expirer

: rythme aléatoire

Le tableau *Billie se sent prise au piège* est en cours d'écriture et mon intention est de fusionner l'écriture par profil mélodique et l'écriture de l'expression des affects. Ce tableau est hautement émotionnel et il comporte des passages parlés, criés et chuchotés ou des non-dits dans lesquels les propos véhiculés sont parfois très choquants. Il s'agit donc d'un terreau très fertile pour « libérer l'inexprimable », tel que l'a formulé Delaplace. Voici un extrait en cours de composition représentant ce que ce type de notation hybride peut donner :

Exemple 19. Fusion de l'écriture par profil mélodique et expression des affects : *Billie se sent prise au piège*

Marie-Pierre Brasset
Billie se sent prise au piège (extrait)
 Texte A-M Ouellet

ca. ♩ = 60

Billie

p Vous a vez u ne fem — me? *f* *gliss.* *mp* Vous a vez des en fants?

Jules

p *mf* *p* Dans la voiture de Jules c'est moins réjouissant. On jase. *Fff* *Ffff*

P P

Billie

mf 3 Vous en vou lez? —

Jules

p *mf* (falsetto) Forcer Gn — Vous êtes ma riés? Vous a vez des en fants?

P P

f On ja — se.

Billie

f *gliss.* 3 Vous en a vez? —

Jules

f *gliss.* *gliss.* 3 Vous en vou lez? [Brrrr] — Non —

Mon objectif à long terme est de raffiner la notation de l'expression des affects afin que son usage revienne couramment dans mon écriture vocale. J'y vois une clé pour rendre plus sophistiquée et précise la notation de l'expression des émotions contenues dans un texte chanté.

7. La composition de l'espace

7.1. « L'espace sensible »

C'est lors d'un stage de doctorat fait à l'Université de Paris 8 à l'automne 2015 que j'ai pris connaissance des travaux de Giordano Ferrari et de son équipe sur « l'espace sensible ».⁶⁹ J'ai tout de suite été interpellée par cette idée selon laquelle le compositeur considère et interroge la scène comme un espace signifiant. Par des procédés comme l'évocation musicale, la narration et la spatialisation, il met en place divers moyens, précisés à l'intérieur de la partition, pour modeler et composer cet espace.

La genèse de cette théorisation se trouve, entre autres, dans les écrits de Michel Leiris. Dans le chapitre « L'opéra, musique en action » tiré du recueil de texte *Brisées* (1966), l'auteur avance que l'opéra « n'est pas seulement du théâtre mis en musique, mais de la musique dans un espace théâtral.⁷⁰ » En donnant pour exemple le « Miserere » du *Trouvère* de Verdi, Michel Leiris parle d'une « constellation musicale et spatiale⁷¹ ». Rappelons que dans cette scène du dernier acte de l'opéra, le compositeur juxtapose le chant de douleur de Leonora qui est sur scène à celui de son amant qu'on ne voit pas, emprisonné, et ajoute un troisième élément, la psalmodie religieuse d'un chœur dont on ne peut localiser la source. Ce qui est remarquable dans ce jeu d'espace, c'est que ces rouages sont présents dans la musique même. Comme l'a démontré René

⁶⁹ Le professeur et maître de conférences Giordano Ferrari est responsable du *Laboratoire de dramaturgie musicale* de l'Université Paris 8 à l'intérieur duquel il dirige l'équipe de recherche « Dramaturgie et scénographie du théâtre lyrique ». De plus, il est responsable du projet « Dramaturgie musicale contemporaine en Europe » (D.M.C.E.) (<http://www2.univ-paris8.fr/DMCE/>) qui œuvre à faire progresser la réflexion théorique et esthétique sur le sujet par l'organisation de colloques internationaux et la publication d'ouvrages.

⁷⁰ Michel Leiris, *Brisées*, p.280.

⁷¹ Michel Leiris, *Ibid.*, p.279.

Leibowitz dans *Les fantômes de l'opéra*⁷², à chaque protagoniste sont associées des structures musicales particulières (rythmes ternaires ou binaires, orchestration et harmonie) leur conférant sans équivoque une indépendance. Selon Michel Leiris, l'opéra serait le lieu idéal pour mettre en marche ces pratiques, l'associant à un *théâtre d'opérations* :

« Certes, ces procédés ne sont pas l'apanage du théâtre lyrique (l'autre théâtre pouvant lui aussi faire parler des acteurs à la cantonade ou sonner d'invisibles fanfares, entre autres bruitages de coulisse). Mais c'est dans le théâtre lyrique que leur emploi, cessant d'être purement occasionnel, donne lieu à des développements d'une certaine ampleur, et cela tient sans doute à la nature même de l'opéra. »⁷³

Depuis le 19^e siècle, ces procédés de mise en espace sont courants. Nous pouvons donner pour exemple *La Traviata* de Verdi (1853) à l'acte 1, lors de la première rencontre entre Violetta et Alfredo. Alfredo avoue son amour à Violetta accompagné d'un ensemble où les cordes dominent, signifiant l'intimité de la chambre, pendant que s'y juxtapose un petit orchestre de musique de danse à l'arrière-scène pour exprimer la mondanité. On peut penser aussi à la célèbre scène finale de *Carmen* de Bizet (1875), lors de laquelle on entend le thème de la victoire du toréador entonné par le chœur et l'orchestre situé à l'arrière scène pendant que Carmen et Don José se disputent fatalement. Ou bien encore la scène de torture de Caravadossi dans *Tosca* (1900) de Puccini : au second acte, Tosca entend son amant gémir alors qu'on ne le voit pas. Un second espace est ainsi créé, la chambre de torture. Les exemples sont nombreux.

« Le plus souvent, l'espace symbolisé par une source sonore devient la cause de développements imprévisibles provoquant des réactions de la part des interprètes, voire même, impliquant une identification entre le point de vue du personnage et celui du destinataire. En fait, le public et les chanteurs sur scène perçoivent un événement extérieur au temps réel sur lequel l'axe de la narration converge temporairement. »⁷⁴

⁷² René Leibowitz, *Les fantômes de l'opéra : essais sur le théâtre lyrique*. Paris, Gallimard, 1972, p. 29-34.

⁷³ Michel Leiris, *Brisées*, p. 283.

⁷⁴ Michèle Girardi, « Et vive la musique qui tombe du ciel, L'espace sensible sur la scène au XIXe siècle » dans *L'espace « sensible » de la dramaturgie musicale*, Actes de colloques Paris - Venise entre 2014 et 2016. Sous la direction de Héloïse Demoz, Giordano Ferrari et Alejandro Reyna, L'Harmattan Collection « Arts 8 », p.38. Consulté en ligne le 24 juin 2018. http://www-5.unipv.it/girardi/saggi/MG_Etvive.pdf

Dans la seconde moitié du 20^e siècle, dans une période de crise de l'opéra et où le genre était associé à la bourgeoisie, un pas a été franchi avec *Passaggio* de Luciano Berio (1963) pour soprano, deux chœurs et orchestre. Dans une volonté de briser le quatrième mur et confronter le public de la Scala, les choristes du deuxième chœur sont distribués dans la salle parmi les auditeurs et se fondent à eux, jouant le rôle du public en invectivant la chanteuse et l'orchestre. S'en suivent toutes sortes d'expérimentations avec l'espace scénique, notamment en incluant des éléments multimédias⁷⁵, et en associant le genre avec d'autres disciplines (danse, théâtre, cinéma, bandes dessinées, etc.) qui ont contribué à la redéfinition et l'élargissement de « l'espace sensible » défini plus haut⁷⁶.

L'espace signifiant de *La Piñata* a été pensé de plusieurs manières. Je présenterai ici trois éléments importants : la disposition des musiciens, la présence de la radio et l'utilisation de la voix parlée.

7.2. « L'espace sensible » dans *La Piñata*

7.2.1. L'ensemble instrumental placé sur la scène

Dans la plupart des tableaux, les instrumentistes sont placés sur la scène avec les chanteurs. Ainsi, le public voit l'orchestre jouer et les musiciens prennent part à la représentation. Rappelons que cet opéra est à géométrie variable, c'est-à-dire qu'il y a un nombre différent de musiciens pour chaque tableau, et que de cette manière il devient possible de sculpter l'espace scénique grâce à la disposition des instruments. Par exemple, et tel que mentionné plus haut, les cinq instrumentistes du tableau *Le chant de Petite Peste* sont appelés à être disposés autour de l'oiseau, et cela pour deux raisons. Premièrement, pour signifier le cantonnement de Petite Peste sur le rocher, sa blessure le privant de sa capacité de voler. Ensuite, comme je l'ai expliqué au point 6.3, cette disposition scénique traduit l'expression du chant synthèse propre à ce

⁷⁵ Sur les nombreuses formes que peut prendre l'opéra multimédia, voir le chapitre 1 de la thèse de Stacey Brown présentée à l'Université de Montréal. En plus de montrer la difficulté de définir ce genre hybride, elle dresse la liste de 120 opéras multimédias qui ont été créés de 1981 à 2013. Stacey Brown (2011) *Trahison liquides : la composition d'un opéra dans le contexte des productions multimédias actuelles* (Thèse de doctorat, Université de Montréal). Repérée le 14 juin 2018 à <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/6289>

⁷⁶ Les expérimentations les plus impressionnantes se trouvent sûrement dans l'opéra *Licht* de Stockausen qui ira jusqu'à faire « exploser » le plafond de l'espace scénique en utilisant quatre hélicoptères!

personnage. Par ailleurs, dans le tableau *Billie se sent prise au piège*, l'espace scénique est perturbé par les chanteurs, qui sont appelés à franchir les limites de la scène, interagir avec les musiciens et s'adresser au public. Le caractère transgressif et la grande charge émotionnelle contenue dans le livret ouvrent la porte à ce genre d'appropriation de l'espace. Un autre cas de figure est le tableau *Non mais oui*, dans lequel l'interprète doit suivre un parcours à travers trois tableaux qui suit sa progression psychologique. Voici la description de ses déplacements :

Exemple 20. Notes sur l'interprétation décrivant les déplacements de l'interprète lors de la création tableau *Non mais oui*⁷⁷

Tableau A : En marchant (côté cour)

Voûtée sur caisse claire et cymbale portatives, la percussionniste marche sans but précis, faisant les cent pas et jouant. L'auditeur perçoit dans son jeu les voix incessantes qui la tiennent occupée loin des dispositions permettant l'appréciation personnelle de la beauté. Un bracelet de grelots à son poignet résonne comme une réponse à chacun de ses mouvements. La musique est rapide, nerveuse et saccadée.

Tableau B : Cadre Paradjanov (au centre)

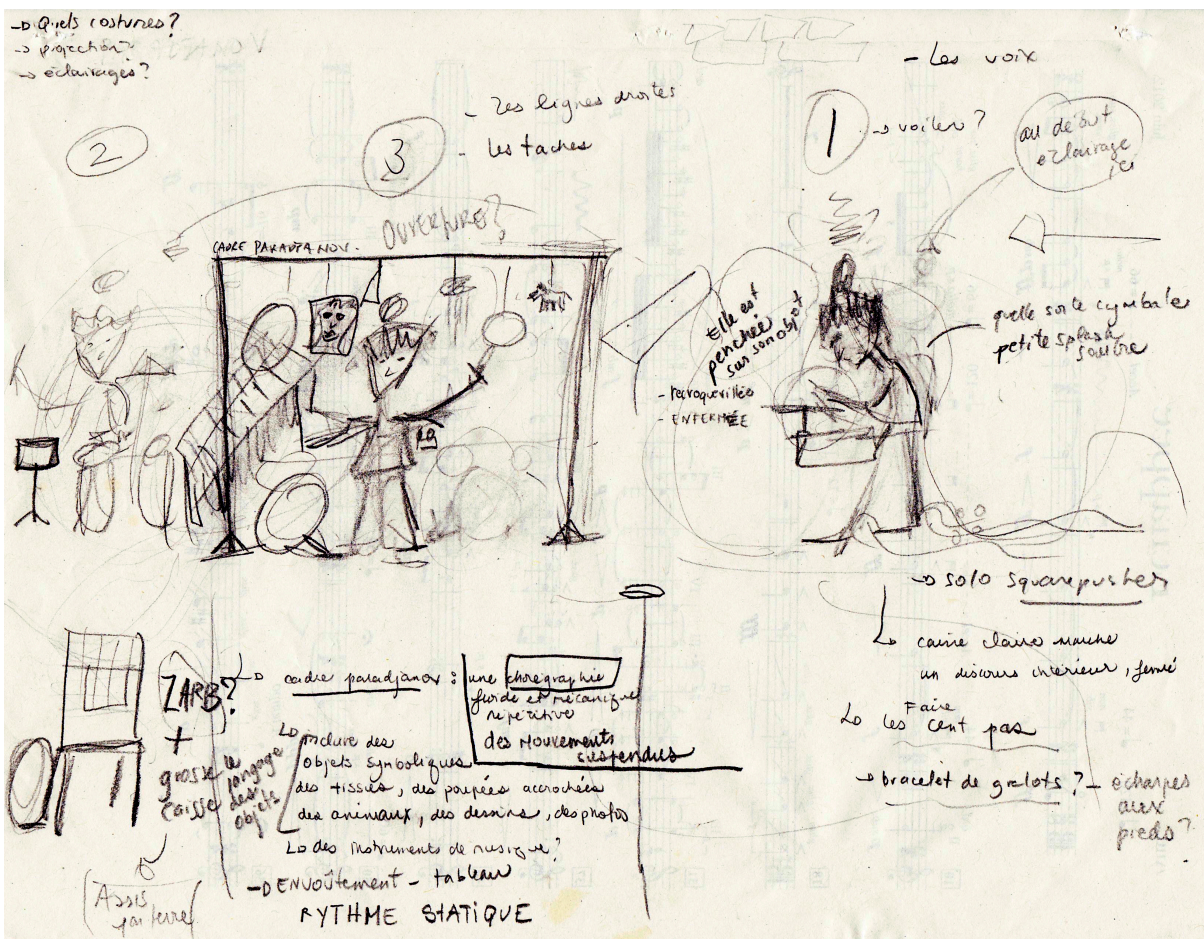
La percussionniste délaisse ensuite son attirail et se dirige vers le centre de la scène occupé par un grand cadre dans lequel des instruments résonnants et des objets divers sont suspendus. Ces derniers sont choisis par l'interprète et représentent des symboles de beauté. Ici, elle exécute une chorégraphie lente et répétitive, rappelant le travail du cinéaste Sergueï Paradjanov dans son film *Sayat-Nova*. Dans ce tableau vivant, hautement allégorique, l'interprète est immergée et partage l'espace de représentation avec les objets qu'elle a choisis, devenant elle-même objet de beauté. Un marimba est placé perpendiculairement au cadre, permettant une transition vers le tableau suivant. À la fin de cette section, la percussionniste interprète une musique mélodique et motivique qui verse de plus en plus vers l'émotion.

Tableau C : Hors cadre (côté jardin)

Le solo de marimba clôturant le tableau précédent fait littéralement sortir l'interprète du cadre. Elle se dirige ensuite vers le dernier tableau où se trouvent une caisse claire, une cymbale suspendue et deux congas. Ce tableau, hors du cadre qui symbolise la beauté, souligne le caractère fugace de celle-ci et marque un retour vers la tension exprimée lors du premier tableau. Finalement, la percussionniste retourne au marimba et transforme graduellement un motif tiré du premier tableau, évoquant ainsi une possibilité de réconciliation.

⁷⁷ Création par la percussionniste Krystina Marcoux le 1^{er} mai 2013.

Exemple 21. Croquis initial représentant les déplacements de l'interprète dans le tableau *Non, mais oui*



Les déplacements de l'interprète entre trois stations mettent en scène le jeu de miroirs entre les différentes facettes de son rapport avec la beauté. Ainsi, le tableau s'interroge sur les dispositions matérielles et spirituelles permettant d'apprécier la beauté ainsi que sur l'action de la beauté sur le corps et l'esprit. Ce parcours amène à envisager l'appréciation de la beauté comme une possibilité de réconciliation avec le monde.

7.2.2. La radio

La présence d'une radio – à peu près le seul outil technologique de l'opéra, est un élément essentiel concernant l'espace sensible de cet opéra et il revient dans plusieurs tableaux : *La Piñata – Ouverture*, *La piñata*, *Au bureau*, *Jules seul*. C'est un facteur non contrôlé, c'est-à-dire

qu'on ne sait pas ce qui va en sortir puisqu'il diffuse ce qu'il y a dans la grille horaire au moment de la représentation. Mais surtout, il crée un lien avec le monde réel, le monde extérieur, le monde des spectateurs, contribuant à un affranchissement du quatrième mur.

Exemple 22. Intervention de la radio en direct par le percussionniste dans *La Piñata – Ouverture*, mes.98-106

Le fait qu'un personnage ou un musicien joue avec la radio provoque, d'une certaine manière, un éclatement de l'espace, une faille dans le monde fictif qui mène vers le monde réel.⁷⁸

⁷⁸ D'autres compositeurs ont utilisé la radio dans leurs œuvres : voir *Radio music* de Cage (1956), *Spiral* de Stockhausen (1968) ou *Kontrakadenz* de Lachenmann (1971). Sur l'expérience d'utiliser une radio dans une œuvre, voici une anecdote très intéressante de Lachenmann : « J'ai vécu une expérience incroyable lors de l'exécution de

7.2.3. La voix parlée

J'ai déjà discuté de l'importance de la voix parlée (voir point 6.2). Rappelons simplement ici que l'usage de la parole est, entre autres, un moyen de prendre contact avec la personne derrière le personnage (puisque'il s'agit de sa voix de tous les jours utilisée dans le monde réel), et permet ainsi de brouiller les limites de l'espace dramaturgique dans le but d'entremêler la réalité et la fiction.

Plusieurs autres éléments peuvent s'ajouter à cette liste pour définir l'espace sensible. Voici certains d'entre eux qui s'emploient à façonner l'espace de manière plus symbolique. Premièrement, la forme même de l'œuvre, qui est ouverte, multiplie les lieux dans lesquels se campe l'action. Au fur et à mesure que l'opéra se compose, de nouveaux espaces s'ajoutent au tableau global, rendant infini le champ des possibles. Ensuite, le personnage de Petite Peste, qui incarne la figure du rhapsode, brise en quelque sorte le cadre dramaturgique de chacun des tableaux, faisant un pont entre ceux-ci. Pour terminer, mentionnons l'état psychologique général des protagonistes de l'opéra, qui sont confinés dans leur individualité, victimes d'impasses psychiques et ayant constamment envie de briser les chaînes psychologiques qui les retiennent.

Kontrakadenz, une de mes plus anciennes pièces dans laquelle j'emploie trois opérateurs de radio. L'exécutant doit être attentif et doit allumer la radio durant trois croches ou faire un crescendo, et ainsi de suite. La pièce était présentée à Berlin, un dimanche soir. L'opérateur alluma la radio et on entendit une voix, c'était ce qu'il y avait à la radio à ce moment-là. La voix disait : "La partie de football entre Berlin et Karlsruhe s'est terminée par le compte de 1 à 2..." Les gens ne savaient pas si leur équipe avait perdu ou gagné! J'étais tellement content! Il était impossible de prédire un moment semblable; c'était l'effet du hasard. Ç'aurait pu tout aussi bien être de la musique. Voilà quelque chose de créatif. J'aime beaucoup ce genre de situation.» H. Lachenmann in «De la musique comme situation» Entretien avec Helmuth Lachenmann, Abigail Heathcote, *Revue Circuit*, Vol 17 no1, 2007, p.87.

8. Autres clés de mon langage musical

Décrire et analyser ma musique en matière d'objets musicaux permet de bien cerner la problématique du *modus operandi* de la composition de cet opéra à forme ouverte. Le discours musical, guidé par le livret et dessiné par les objets musicaux, est la colonne vertébrale de cette œuvre. Les autres paramètres musicaux, que ce soit l'harmonie, le timbre, la texture ou la mélodie, y sont en quelque sorte soumis. Mais, bien que ces paramètres n'ont pas de fonctions structurantes en tant que telles, ils sont bel et bien « composés ». Je souhaite donc expliquer dans quelle mesure ils s'inscrivent dans mon langage musical et tenterai de montrer comment je les prends en charge. Certains des exemples musicaux montrés plus bas proviennent de pièces que j'ai composées parallèlement à l'opéra dans le cadre de commandes ou de projets particuliers avec des interprètes (voir Annexe III) Ces œuvres sont des jalons importants de mon parcours et je les considère aujourd'hui comme des mini-laboratoires dans lesquels j'ai élaboré des techniques compositionnelles ou trouvé des objets musicaux dont on peut clairement voir la trace dans *La Piñata*.

8.1. Le modèle acoustique comme source d'inspiration compositionnelle

La « musique spectrale » a influencé fortement ma conception de la musique en me faisant découvrir le modèle du spectre harmonique. À partir du moment où j'ai pris connaissance des théories sur la structure et la morphologie du son ainsi que du corpus d'œuvre qui lui sont associées, une petite révolution esthétique a eu cours chez moi.

« Il y a erreur de conception dès l'origine : le compositeur ne travaille pas avec 12 notes, x figures rythmiques, x symboles d'intensité permutables et corvéables à l'infini -- il travaille avec des sons et du temps. »⁷⁹

Sans pour autant parler d'« erreur », puisque je crois que de grands chefs d'œuvres ont vu le jour à l'époque sérielle que Tristan Murail semble viser, cette notion du son et du temps comme valeurs premières dans l'échelle des matériaux employés ramène à l'essentiel, c'est-à-dire à la

⁷⁹ Tristan Murail, « Spectres et lutins », *La Revue Musicale* no. 421-424, 1991, p.310.

primauté de l'écoute. Cela, rien que cela a été une grande leçon pour moi qui, à l'époque, composait principalement en manipulant des paramètres. Il en découla un certain décloisonnement de ma pensée, et à partir de ce moment, j'ai délaissé les systèmes pour faire davantage confiance à mon oreille et composer de manière plus libre.

Par ailleurs, il faut ici noter que le modèle acoustique comme source d'inspiration compositionnelle n'est pas l'apanage de l'école spectrale française, mais une réalité à laquelle bien des compositeurs se sont frottés :

« Le modèle du spectre harmonique pour l'élaboration de superpositions de hauteurs n'est pas propre aux musiciens de l'Itinéraire, ni à la "musique spectrale". Depuis le début du XXe siècle, de nombreux compositeurs y font référence, comme Varèse ou Messiaen, et à partir des années 60, de multiples musiques de styles différents en font une utilisation systématique : La Monte Young, Stimmung de Stockhausen, Horatio Radulescu, le Harmonic Choir de David Hykes... Gérard Grisey utilise très tôt le spectre harmonique dans sa musique, bien avant les années "spectrales" au sein de l'Itinéraire : son emploi n'est pas issu d'analyses acoustiques rigoureuses et scientifiques, mais conçu comme un accord, une harmonie. »⁸⁰

Choisir et composer les fréquences destinées à fusionner, interférer ou cohabiter est donc devenue un élément essentiel de ma pensée. Voici trois « conséquences » qui découlent de cette prise de conscience.

⁸⁰ Jérôme Baillet, « Gérard Grisey », Théories de la composition musicale au XXe siècle, Symétries, 2012, repéré à URL https://jeromebaillet.files.wordpress.com/2011/10/baillet_griseytheories1.pdf le 29 juin 2018.

8.1.1. L'accord majeur

Il est bien connu que les fréquences d'un son harmonique entretiennent des rapports rationnels entre la fréquence fondamentale et ses partiels. On y retrouve au premier plan les intervalles d'octave, de quinte juste et de tierce, ceux-là mêmes qui composent l'accord majeur. Pris dans ce contexte et libéré des fonctions de l'harmonie tonale, l'accord majeur devient alors pour moi un agrégat fusionnel et un élément de stabilité. Sur le plan de la perception, il possède une couleur franche avec laquelle j'aime jouer sur l'effet potentiel qu'il peut avoir chez les auditeurs, très habitués à cette sonorité omniprésente dans notre culture musicale.

Voici par exemple un accord de *fa* majeur qu'on retrouve dans les premières mesures de la pièce *Échappée*⁸¹.

⁸¹ Composée en dans le cadre du défunt stage *Rencontres de musique nouvelle* du Domaine Forget avec le Nouvel Ensemble Moderne, cette pièce à l'instrumentation inusitée (hautbois, clarinette, basson, trompette, piano et contrebasse!) est un moment important dans le développement de mon style personnel harmonique et mélodique.

Exemple 23. L'accord de *fa* majeur dans *Échappée*, mes. 1-7

The musical score for measures 1-7 of *Échappée* features a major F chord distributed across the orchestra. The score includes parts for Hautbois, Clarinette sib, Basson, Trompette, Piano, Alto, and Contrebasse. Dynamics range from *ff* to *f*, and there are markings for "Accel. ---" and "Sourdine wa-wa".

On trouve la même idée dans la première partie de *La Piñata – Ouverture*, ici un *sol* majeur distribué dans tout l'orchestre :

Exemple 24. L'accord de *sol* majeur dans les premières mesures de *La Piñata – Ouverture* mes. 1-5

La Piñata – Ouverture

Marie-Pierre Brasset
janvier 2016
durée : env. 15 min

I- Cuba coule

♩ = 52

Flûte

Hb.

Cl. sib.

Bsn.

Cor fa

Tpt. do

Tbn. T.

Percussions

Piano

Vln. I

Vln. II

Alto

Vc.

Cb.

Gr. Caisse

étouffé 1x.

Steel drum

Appuyer sur le 2e harm. de la corde à l'intérieur du pino

f poss.

ad lib

Dans le contexte de l'opéra, l'accord de *sol* majeur me plaisait par sa force unificatrice : il est profondément ancré dans des basses solides sur lesquelles se déploie un tissu harmonique simple, franc et équilibré. Par ailleurs, cet accord franchement affirmé se veut aussi un clin d'œil à d'autres ouvertures du répertoire opératique : le *ré* majeur de la toccata d'ouverture de l'*Orfeo* de Monteverdi, le magnifique déploiement du *mib* du prélude à l'*Or du Rhin* de Wagner ou même le fracassant *ré* mineur en ouverture du *Don Giovanni* de Mozart⁸².

8.1.2. La microtonalité

La présence du bruit (de nature inharmonique⁸³) et des partiels non-tempérés dans le modèle acoustique a ouvert mon langage musical à la microtonalité. Appréhendée de cette manière, la microtonalité me sert à « distordre » le son, à lui ajouter une certaine couleur qui tendra à l'« épaisir ». Ainsi, je vois donc moins la microtonalité comme un système (tel que Wyschnegradsky le conçoit) qu'une manière de manipuler le timbre. Dans la pièce *Échappée*, je me suis amusée à distordre progressivement l'accord de *fa* majeur en vue d'en faire un objet nouveau.

⁸² Plusieurs autres œuvres du répertoire contemporain de style spectral utilisent cette formule d'introduction : *Body Mandala* de Jonathan Harvey, *Partiels* de Gérard Grisey ou encore *Cardhu* de Luc Brewaeys.

⁸³ Compris comme un rapport irrationnel entre la fondamentale et les autres fréquences.

Exemple 25. Distorsion harmonique grâce à l'utilisation de la microtonalité dans *Échappée*,
mes.11 à15

The musical score consists of five systems of staves. The first system has a tempo of 44 bpm, followed by an acceleration to 120 bpm, and then a final tempo of 66 bpm. The score uses dynamic markings *f*, *ff*, *p*, and *mp*. Performance directions include *non vib.* and *molto s*. A series of asterisks with microtonal symbols is placed between the second and third systems.

Dans cet exemple, je transpose progressivement l'accord majeur vers le haut, mais en utilisant une échelle microtonale, de manière à « tordre » le sentiment de justesse, si prégnante par nature dans l'accord entonné. Cette transformation suit le modèle de l'interpolation, mais sans l'aide de calculs. Comme dans la plupart de mes démarches, seule mon oreille a guidé le choix des hauteurs.

Exemple 26. Transformation progressive de l'accord de *fa* majeur dans *Échappée*, mes. 11-15



Pour qu'on sente bien cette altération de la matière, je prends soin de conserver un élément tempéré, ici le piano, pour lequel de toute façon il n'est pas possible de faire émettre de la microtonalité (à moins qu'il ne soit préparé ou qu'on fasse sonner des harmoniques en jouant à l'intérieur).

Je tenais à appliquer ce même principe dans *La Piñata – Ouverture*, l'étalant sur la majeure partie de la première section, procédant cette fois plutôt à une transposition microtonale en trois étapes, de *sol* majeur à *sol* quart de ton, puis *sol* trois quart de ton, le piano gardant toujours le rôle de soutenir l'accord original, dans le but de conserver cet élément de distorsion.

Exemple 27. Transposition microtonale *La Piñata – Ouverture*, mesures 13-17

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl.** (Flute): Starts at measure 13 with a box containing the number 13. It features a melodic line with a *bend* instruction above the staff in measure 15.
- Hb.** (Horn): Mirrors the flute's melodic line.
- Cl. sb.** (Clarinete soprano): Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Bsn.** (Clarinete basso): Provides a bass line with eighth notes.
- Cor.** (Corno): Plays sustained chords.
- Tpt. do.** (Trompa): Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Tbn. T.** (Tromba): Provides a bass line with eighth notes.
- Perc.** (Percussion): Includes *Gr. Caisse* (Great Drum) and *Steel drum*. It features a rhythmic pattern with *étouffé 1.v.* (muted) markings.
- Pno.** (Piano): Features a complex rhythmic accompaniment with sixteenth notes and chords.
- Vln. I.** (Violin I): Plays sustained chords with *molto s.p.* (molto sforzando) markings.
- Vln. II.** (Violin II): Mirrors the Violin I part.
- Alto.** (Viola): Plays sustained chords with *molto s.p.* markings.
- Vc.** (Violoncello): Plays sustained chords with *molto s.p.* markings.
- Cb.** (Contrebasse): Provides a bass line with *molto s.p.* markings.

The score is in 3/4 time and includes various dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). A *bend* instruction is present for the flute in measure 15. Percussion parts include *Gr. Caisse* and *Steel drum*. The string parts are marked *molto s.p.* (molto sforzando) and *ord.* (ordinario).

Par ailleurs, on peut voir encore cette même idée de coloration dans le tableau *La piñata* aux mesures 162 à 167 :

Exemple 28. Distorsion harmonique microtonale au service de discours dramaturgique dans le tableau *La piñata*, mes. 162 à 167

The musical score for measures 162 to 167 of the tableau *La piñata* is presented below. It features a full orchestral arrangement and a vocal line for Jules. The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*. The vocal line includes the lyrics: "Je n'y peux rien, je suis pris dans un em-bou-teil-la-ge à quel-ques mi-mu-tes du pont, à quel-ques mi-mu-tes de chez toi Je ne peux pas...lais-ser ma voi-". The orchestration includes Flute (Fl.), Horn (Hb.), Clarinet in B-flat (Cl. sib.), Bassoon (Bsn.), Cor, Trumpet in D (Tpt. do), Trombone in B-flat (Tbn. T.), Percussion (Perc.), and strings (Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The score shows a complex harmonic structure with microtonal distortions, particularly in the string and woodwind parts, which serve the dramatic discourse of the scene.

Ici, les cordes et le trombone constituent l'élément de stabilité, avec un accord harmonique en base de *sol* (la note fondamentale de Jules) et la microtonalité est amenée progressivement par les instruments à vent : tout d'abord par la trompette, puis le cor, ensuite la clarinette et pour terminer, le hautbois et la flûte. Ici, la distorsion harmonique fait écho au moral de Jules qui se délite en essayant de justifier son retard.

Bien que j'emploie surtout les micro-intervalles au plan harmonique, ils me sont aussi utiles pour colorer une ligne mélodique. Ici, la référence vient plutôt des chants folkloriques ou des chants d'oiseaux. Par là, je veux libérer la voix ou la mélodie du tempérament égal sans toutefois construire un nouveau système d'échelle. La même idée de « distorsion » du son prévaut ici, mais cette fois-ci de manière horizontale, dans le but d'apporter un nouvel élément expressif. Par ailleurs, et cela vaut autant pour l'aspect harmonique que mélodique, demander à l'interprète des micro-intervalles exige souvent une manipulation spéciale de leur instrument (par exemple des doigtés particuliers ou une certaine position des lèvres). Ce mode de jeu altéré apporte une couleur particulière au son.

8.1.3. Comportement du son

L'observation « microscopique » que nous permettent les outils de l'analyse spectrale nous montre à quel point le son n'est pas fixe, mais plutôt en constant mouvement. Comme l'a souligné Gérard Grisey, « le dynamisme du son [est] compris comme un champ de forces et non comme un objet mort »⁸⁴. C'est exactement ce que j'ai voulu créer dans *La Piñata – Ouverture* où le *sol* majeur en perpétuel changement de couleur, faisant référence au coucher de soleil que Billie et Marco admirent, ou bien encore dans la synthèse instrumentale du chant de Petite Peste tel qu'expliqué au point 6.3. Dans ces deux cas, l'harmonie est comprise comme une structure vivante, un espace sonore dans lequel une multitude d'événements dynamiques et mélodiques peuvent être contemplés.

⁸⁴ Gérard Grisey, « La musique : le devenir des sons », *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, XIX, Mainz, Schott, 1982, p.16. Repéré dans Jérôme Baillet, « Gérard Grisey », 2012.

La même idée est à la source des nuages sonores de textures qu'on retrouve dans ma musique. La version la plus achevée de cette idée est présente dans la pièce *Pripiat* pour quatuor à cordes composée en 2013 dans le cadre d'un concours de composition organisé par le Cercle des Étudiants Compositeurs de la Faculté de musique de l'Université de Montréal (CECO). Je suivais à cette époque le séminaire « Organologie et acoustique instrumentale » (MUS6322). Mon travail était axé sur les sons harmoniques aux cordophones de l'orchestre et j'ai décidé de composer *Pripiat* pour mettre en pratique le résultat de mes recherches. Je me suis donné pour défi de n'écrire qu'en sons harmoniques pour les cordes⁸⁵. Voici un extrait des premières mesures :

Exemple 29. Écriture en sons harmoniques pour cordes, *Pripiat*, mes. 1 à 4

Pripiat Marie-Pierre Brassat

♩ = 52 Détaché

The musical score is written for four string parts: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The music is in 4/4 time with a tempo of 52 beats per minute, marked 'Détaché'. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems of two measures each. The first system (measures 1-2) is marked 'n' (normal) and the second system (measures 3-4) is marked 'mp' (mezzo-piano). The notation includes various harmonic techniques such as triplets, slurs, and specific fingerings (I, II, III, IV) indicated above or below the notes. The strings play a series of chords and intervals that create a rich, layered harmonic texture.

En plus d'avoir raffiné ma compréhension des enjeux sur l'écriture et l'émission des harmoniques, j'ai travaillé à mettre en forme ces passages instrumentaux avec l'idée d'offrir un nuage sonore à l'auditeur dont chaque événement linéaire participe à la texture globale, afin de

⁸⁵ Notons que j'ai aussi travaillé la question des harmoniques dans *Le lotissement du ciel* (2014), une pièce pour cor naturel que j'ai écrite en collaboration avec le corniste Gabriel Trottier.

signifier la nature vivante et changeante de la matière sonore. Cette technique avait été utilisée dans l'objet *hors temps* lors de l'écriture du tableau *La piñata* (voir point 5.2.3). On peut retrouver un exemple du même procédé dans *La Piñata – Ouverture* :

Exemple 30. Nuage d'harmonique dans *La Piñata – Ouverture*, mes. 42-43

The image displays a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto, Violoncelle (Vc.), and Contrebasse (Cb.). The score is divided into two measures, 42 and 43. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano). The Vln. I part features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, with a *mp* dynamic marking and a '7' indicating a seven-measure rest. The Vln. II part has a *mp* dynamic marking and a '3' indicating a three-measure rest. The Alto part has a *mp* dynamic marking and a '5' indicating a five-measure rest. The Vc. part has a '6' indicating a six-measure rest. The Cb. part has a '7' indicating a seven-measure rest. The overall texture is a dense, layered harmonic cloud.

Voici encore la même idée dans *cou_coupé*, ce contrepoint d'éléments très calmes et doux dans le registre aigu :

Exemple 31. Nuage sonore d'harmoniques surmonté de lignes mélodiques s'enchevêtrant,
cou_coupé, mes.154-158

The musical score for Example 31, measures 154-158, is presented in a standard orchestral layout. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in Si (Cl. Si.), Bassoon (Bsn.), Cor, Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto, and Cello (Vcl.). The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with a 'bend' marking and a 'mf' dynamic. The string and vibraphone parts provide a harmonic texture.

Il s'agit toujours de créer des couches d'événements intimement reliés qui forment une texture mouvante, ici composée de l'amalgame de sons harmoniques aux cordes et au vibraphone. Sur cette texture, j'ai apposé des lignes mélodiques très douces à la flûte et à clarinette qui doivent d'abord apporter une direction au discours pour ensuite se fondre au tout.

8.2. L'aspect mélodique

J'aborde la composition des mélodies habituellement de manière assez libre, couchant sur papier des lignes mélodiques que je chante en improvisant. Toutefois, deux stratégies compositionnelles se dégagent. Premièrement, la composition de mélodies peut être soumise à un certain réseau de hauteur. C'est ce qui advient quand j'utilise par exemple l'écriture par profil mélodique dans l'opéra tel que montré au point 6.1. Ayant ce réseau en main, je jongle avec les hauteurs pour

composer des lignes musicales souvent assujetties au texte. Autrement, il arrive que la mélodie soit issue de sources diverses. Ces dernières années, le chant des oiseaux a été une grande source d'inspiration. En effet, en plus du harle couronné cité plus haut, la grive solitaire, la tourterelle triste et le bruant à gorge blanche sont présents ici et là dans mes pièces. La plupart du temps, je repique à l'oreille ces chants et je les inclus au reste du discours⁸⁶. Voici le chant bruant à gorge blanche dans *Le Chant de Petite Peste*. Ici, j'ai choisi le violon pour l'interpréter, qui pouvait représenter habilement ce caractère sautillant et aigu que je voulais retranscrire.

Exemple 32. Repiquage du chant du bruant à gorge blanche dans *Le Chant de Petite Peste* mes.120-123

Léger
♩ = 76
8^{va}

mp

Plus globalement, les rythmes et le caractère des chants d'oiseaux sont une source d'inspiration pour composer des mélodies. Voici par exemple une ligne mélodique au violon qui n'est pas une retranscription de chant d'oiseau, mais qui s'inspire de ses caractéristiques :

⁸⁶ Je tiens à préciser que ma démarche ne s'inscrit pas dans la même direction, ni ne possède la même envergure que celle d'Olivier Messiaen, qui se disait aussi ornithologue. En effet, l'usage que je fais des chants d'oiseaux ne tend pas à des retranscriptions fidèles comme on le retrouve dans *Catalogue d'oiseaux* (1958) ou bien des fonctions structurant une œuvre comme dans l'*Épôde* de *Chronochromie* (1959-1960).

Exemple 33. *L'Amoureux* (2017)⁸⁷ mélodie au violon, mes. 7 à 11

The musical score consists of three staves. The top staff is for Violin (Vln), marked 'Très léger' and starting with a box containing the number 7. It features a melodic line with various dynamics (pp, mp) and articulation marks. The middle staff is for Violoncelle (Vcl), with dynamics ranging from pp to mp, including 'sul pont.' and 'ord.' markings. The bottom staff is for Piano (Pno), with an 8va marking and complex chordal textures. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

8.3. L'intervalle et le registre

En plus des préoccupations compositionnelles précédemment expliquées, je dois ajouter que la nature de l'intervalle et la position des hauteurs dans l'échafaudage d'un agrégat ou d'un accord fait parti de mes préoccupations. Sur le plan de la perception, la superposition des intervalles et leurs registres sont une information essentielle, un outil de coloration du son particulièrement efficace.

Les mesures 47 à 57 de la pièce *cou_coupé* contiennent cette notion et plusieurs des éléments exprimés plus haut. Une harmonie dense dans le registre médium, composé de superpositions de secondes, (*mi-fa-sol-la* quart de ton et *sib*) soutient un duo de lignes mélodiques parallèles. La microtonalité a été placée dans cet accord en vue d'« épaisir » le son et de rendre le timbre plus rugueux. On trouve aussi des micro-intervalles dans la mélodie à la mesure 49 : un *ré* bécarre bas

⁸⁷ *L'Amoureux*, pour violon, violoncelle et piano a été composé en 2017 suite à une commande du Trio Fibonacci.

à la flûte ainsi qu'un *mi* bécarre bas à l'alto. Ceux-ci ont été placés en vue de rendre la ligne mélodique plus dramatique, et la faire « fausser » en quelque sorte.

Exemple 34. Illustration de mon langage harmonique, *cou_coupé*, mes. 47-55

The musical score for Example 34, measures 47-55, is presented in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 47-55. Dynamic markings: *mp*, *f sub.*, *mp sub.*
- Cl. Si. (Clarinet in Si):** Measures 47-55. Dynamic markings: *mp*, *mp sub.*
- Bsn. (Bassoon):** Measures 47-55. Dynamic markings: *mp*, *mp sub.*
- Cor (Cor Anglais):** Measures 47-55. Dynamic markings: *p*, *mp > p*
- C. Susp. (Cymbal Suspended):** Measures 47-55. Dynamic marking: *mp*
- Pno. (Piano):** Measures 47-55. Dynamic markings: *mp*, *mp sub.*
- Vln. I (Violin I):** Measures 47-55. Dynamic markings: *mp*, *mp sub.*
- Vln. II (Violin II):** Measures 47-55. Dynamic markings: *mp*, *mp sub.*
- Alto (Alto):** Measures 47-55. Dynamic markings: *mp*, *f sub.*, *mp sub.*
- Vcl. (Violoncelle):** Measures 47-55. Dynamic markings: *mp*, *mp sub.*

Puis, à la mesure 56, on retrouve le quasi même agrégat, composé de superposition de secondes (*fa-sol-lab-sib*). Le changement de couleur est notable, enluminé à la fois par le changement de registre et l'absence de microtonalité.

Exemple 35. Illustration de mon langage harmonique, *cou_coupé*, mes.56-57

The musical score for measures 56-57 of 'cou_coupé' features the following parts and markings:

- Fl.:** Measures 56 and 57. Dynamics: *p* (measures 56-57), *< mf > p* (measures 56-57).
- Cl. Si.:** Measures 56 and 57. Dynamics: *p* (measures 56-57), *< mf > p* (measures 56-57).
- Bsn.:** Measures 56 and 57. Rested.
- Cor:** Measures 56 and 57. Rested.
- Pno.:** Measures 56 and 57. Dynamics: *fff* (measure 56), rest (measure 57).
- Vln. I:** Measures 56 and 57. Dynamics: *p* (measures 56-57), *< mf > p* (measures 56-57). Instruction: *senza vib.* (measures 56-57).
- Vln. II:** Measures 56 and 57. Dynamics: *p* (measures 56-57), *< mf > p* (measures 56-57). Instruction: *pizz.* (measures 56-57).
- Alto:** Measures 56 and 57. Dynamics: *f* (measure 56), rest (measure 57). Instruction: *pizz.* (measures 56-57).
- Vcl.:** Measures 56 and 57. Dynamics: *f* (measures 56-57). Instruction: *pizz.* (measures 56-57).

De plus, ce dernier exemple représente bien cette idée de la prévalence de la forme dans l'organisation de la matière musicale. En effet, c'est la volonté d'interrompre le discours présenté aux mesures 47 à 55 qui a guidé le choix des hauteurs aux mesures 56 et 57. Toute la pièce *cou_coupé* est construite de cette manière : la dramaturgie instrumentale est au premier plan et s'incarne dans un discours musical constamment interrompu.

Conclusion de la deuxième partie

Le panorama du volet artisanal de cette thèse se termine donc par cette visite de mon atelier de travail. La composition d'un opéra comprend une somme considérable d'enjeux à saisir, de données à traiter, de paramètres à manipuler. Il s'agit d'un défi d'en offrir un tableau complet. C'est pourquoi je crois que la grande partie attribuée à l'étude des objets musicaux parcourant l'œuvre est une formule appropriée pour donner une juste compréhension des principaux rouages de l'œuvre. En décrivant et en analysant la genèse des objets principaux et en démontrant leur mise en forme, j'ai voulu fournir des repères fiables et des clés de compréhension pour faire transparaître la mécanique et la cohérence de l'œuvre.

Évidemment, cette démarche ne peut donner toutes les réponses aux questions portant sur la genèse de l'œuvre et les structures de ma pensée musicale. Toutefois, la problématique principale de l'opéra *La Piñata* est un enjeu formel et je devais tenter ici d'identifier les rouages de mon travail de composition, pour ainsi mettre à jour la matérialisation des concepts présentés en première partie.

Pour la compositrice que je suis, ce modèle d'opéra à forme ouverte est un terreau fertile pour expérimenter toute sorte de techniques et de stratégies compositionnelles que je n'aurais pas imaginées autrement. Grâce à ce projet, je peux réellement vivre la composition en tant que pratique, me coller véritablement à l'aspect poétique de ce métier, et cela dans une démarche cohérente.

CONCLUSION

Le principal objectif de cette thèse était de cerner les étapes qui m'ont menée à la création d'un opéra à forme ouverte. La première partie, en présentant les diverses déclinaisons que peut prendre une œuvre à forme ouverte parmi un corpus d'œuvres choisies, a démontré qu'il n'y a pas qu'une seule et unique manière d'aborder ce principe, mais qu'une pluralité d'interprétations est possible. De plus, cette approche visait à mettre en lumière les influences et les concordances entre ma démarche et celles des artistes répertoriés. Elle a ainsi ouvert la voie à la présentation du modèle de forme ouverte de *La Piñata* : une structure pouvant se développer librement, à l'image d'une toile, construite par l'ajout progressif de tableaux, qui donne lieu à une constellation d'évènements, des ruptures de ton, la représentation de différents lieux et la juxtaposition de plusieurs temporalités.

La deuxième partie a dévoilé les rouages de mon travail de composition par l'exposition des éléments qui participent à la construction de l'ensemble de l'œuvre. C'est ainsi que j'ai présenté ma conception de l'objet musical, élément central dans ma démarche, et proposé quelques exemples significatifs qui aident à leur compréhension. L'écriture vocale, la composition de l'espace et les autres clés de mon langage sont venues compléter le tableau.

La conception d'une telle œuvre a constitué un défi des plus stimulants. Il m'a amenée à réaliser que la forme ouverte ne pouvait trouver sa cohérence qu'à travers un travail rigoureux à la fois sur le plan dramaturgique et dans la conception des lignes de force du discours musical. De plus, j'ai remarqué que certains écueils sont à éviter dans un tel contexte. Le premier est celui de la déresponsabilisation :

Le danger de ces recherches, si elles sont détournées, par faiblesse ou par inadvertance, de leur véritable but, le danger, donc, consiste en ce que le compositeur fuit devant sa propre responsabilité, se dérobe devant le choix inhérent à toute création⁸⁸.

Toute forme d'art implique des choix, ce qui est peut-être l'un des aspects les plus difficiles à assumer dans la pratique. L'artiste ne peut se dérober de cet aspect du travail, surtout lorsqu'il travaille avec l'indétermination et le hasard. Par exemple, il est possible qu'au fil du temps je perde l'emprise sur l'aspect dramaturgique de l'œuvre. En effet, une trame narrative ouverte et écrite à plusieurs mains comme celle de *La Piñata* inclut cette éventualité. C'est le propre des formes mosaïques, éclatées. Comment ne pas tomber dans le paradigme de l'indifférenciation devant la multiplicité de ses composantes?

« Une œuvre est *ouverte* aussi longtemps qu'elle reste une *œuvre*. Au-delà, l'ouverture s'identifie au *bruit*.⁸⁹ »

Pour ne pas que cela devienne du *bruit*, pour instaurer la continuité, je dois garder à l'esprit qu'il faut manipuler avec rigueur les éléments d'un grand champ des possibles. C'est pourquoi la mise en place des objets musicaux est d'une précieuse aide dans ce contexte.

Or, j'ai remarqué que cette structure narrative ouverte a besoin d'un nombre substantiel d'éléments pour constituer une fresque satisfaisante. En effet, ce n'est réellement qu'à partir du quatrième livret que s'est dégagé un paysage crédible, un monde assez peuplé pour en faire une véritable œuvre de dramaturgie musicale.

Jusqu'à présent, quatre tableaux de l'opéra ont été créés indépendamment, en version concert. Quatre autres sont en cours d'écriture et de composition et une première création de l'opéra est prévue à Québec en septembre 2019. Au fil du temps, j'ai pu constater de nombreuses retombées dans ma pratique artistique :

⁸⁸ Pierre Boulez, « Alea », *Relevé d'apprentis*, 1957. Trouvé dans : Jean-Yves Bosseur, *L'œuvre ouverte d'un art à l'autre*, p.44.

⁸⁹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, p.136.

- Le fait de reprendre plusieurs fois le processus de création me permet de profiter de l'expérience acquise pour raffiner mon approche de l'œuvre au fur et à mesure de son déploiement.
- Cette façon de faire me permet de me sortir de mes habitudes et de mes réflexes compositionnels. En effet, grâce à *son modus operandi*, ce projet a la particularité de me faire prendre des risques en m'amenant dans des lieux que je n'aurais jamais imaginés a priori et m'incite à trouver des procédés musicaux adaptés à chaque nouveau tableau. Tout ceci me permet de me renouveler en tant qu'artiste.
- Enfin, il donne lieu à plusieurs rencontres avec différents artistes (librettistes, musiciens, chefs, metteurs en scène) qui influencent ma démarche artistique.

Une multitude d'aspects reste à approfondir et de nouveaux lieux sont encore à découvrir. Dans un futur rapproché, je souhaite me pencher sur les outils offerts par la technologie : par exemple l'utilisation de la vidéo, de l'amplification ou du traitement en temps réel. Peut-être *La Piñata* me permettra-t-elle d'explorer ces avenues. Je dis bien peut-être, car c'est une conjecture et non une certitude. Là se trouve précisément la beauté du projet : il est en perpétuel devenir, il ne m'appartient pas totalement; je le vois grandir, évoluer, au-delà de mon emprise, son parcours ne suivant pas un chemin tracé à l'avance.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES :

BOSSEUR Jean-Yves. (2013). *L'œuvre ouverte d'un art à l'autre*. Paris : Minerve.

BOSSIS Bruno, MASSON Marie-Nöelle et OLIVE Jean Paul (dir.). (2007). *Le Modèle vocal. La musique, la voix, la langue*. Rennes : Presse Universitaire de Rennes.

COHEN-LEVINAS Danielle. (1994). *Le présent de l'opéra au XXe siècle : chemin vers les nouvelles utopies : pour une esthétique du palimpseste*. Villeurbanne, France : Art édition/Art entreprise.

COHEN-LEVINAS Danielle (sous la direction de). (2002). *Récit et représentation musicale*. Paris : L'Harmattan.

COHEN-LEVINAS Danielle. (2006). *La voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*. Paris : Éditions Vrin.

ECO Umberto. (1965). *L'œuvre ouverte*. trad. C. Roux de Bézieux, Paris : Seuil.

FELDMAN, Morton. BOSSSEUR J-Y. (2013) *Écrits et paroles*. Paris : L'Harmattan.

FENEYROU Laurent (sous la direction de). (2003). *Musique et dramaturgie : esthétique de la représentation au XXe siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne.

FERRARI Giordano (sous la direction de). (2009). *Pour une scène actuelle*. Paris : L'Harmattan, collection Arts 8, DMCE 4.

FERRARI Giordano (sous la direction de). (2008). *La parole sur scène : voix, texte, signifié*. Paris : L'Harmattan, collection Arts 8, DMCE 3.

FERRARI Giordano (sous la direction de). (2007). *La musique et la scène : L'écriture musicale et son expression scénique au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, collection ARTS 8.

FERRARI Giordano (sous la direction de). (2006). *L'opéra éclaté : La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*. Paris : L'Harmattan, collection ARTS 8.

GARNEAU, Michel (1999). *Une pelletée de nuages : Poèmes*. Montréal : Lanctôt.

GRISEY Gérard. (2008). « À propos de la synthèse instrumentale ». *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Paris : Éditions M.F.

HENTSCH Thierry. (2002). *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

LACOMBE Hervé. (2007). *Géographie de l'opéra au XXe siècle*. Paris : Fayard.

LEIBOWITZ René. (1972). *Les fantômes de l'opéra: essais sur le théâtre lyrique*. Paris: Gallimard.

LEIRIS Michel. (1966). *Brisées*. Paris : Collection Littérature générale, Mercure de France.

MATHON Geneviève, FENEYROU Laurent et FERRARI Giordano (sous la direction de). (2007). *À Bruno Maderna (vol 1 et 2)*, Paris : Basalt.

NATTIEZ J.-J. (1987) *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, France : Bourgois

SARRAZAC Jean-Pierre. (2012). *Poétique du drame moderne*, Paris : Les Éditions du Seuil, coll. « Poétiques ». EAN 9782021054200.

ORTOLI Sven et Michel Eltchaninoff. (2007). *Manuel de survie dans les dîners en ville*, Paris : Les Éditions du Seuil.

ARTICLES :

ALBÈRA Philippe. (1985). « Avant-Propos », *Contrechamps*, no 4, Lausanne, L'Age de l'Homme.

ARBO Alessandro. (2010). « Qu'est-ce qu'un "objet musical" ? ». *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, no 2, p.225-247.

BOULEZ Pierre. (1981). « Dire, jouer, chanter ». *Points de repère*; textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez. Paris : Éditions du Seuil.

GOFFETTE Marie. (2007). « La problématique des leitmotive dans *Tristans und Isolde* de Richard Wagner ». *Revue Belge de musicologie*, vol. LXI, p.127-150.

HEATHCOTE Abigal. (2007). « De la musique comme situation » Entretien avec Helmuth Lachenmann, *Circuit*, Vol.17 n° 1 : 79-91.

JUSLIN Patrick N. & Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, vol. 129, no. 5, p.770-814.

MURAIL Tristan. (1991). « Spectres et lutins ». *La Revue Musicale* no. 421-424.

NONO Luigi. (1985). « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical ». *Contrechamps*, no 4, Lausanne : L'Age de l'Homme.

THÈSES :

BREAULT Marie-Hélène Breault . (2011). *Du rôle de l'interprète-chercheur en création et re-création musicale : théories, modèles et réalisations d'après les cas de Kathinkas Gesang (1983-1984) de Karlheinz Stockhausen et La Machi (2007-2011) d'Analía Llugdar* (Thèse de doctorat, Université de Montréal).

BROWN Stacey Brown. (2011). *Trahison liquides : la composition d'un opéra dans le contexte des productions multimédias actuelles* (Thèse de doctorat, Université de Montréal).

DOCUMENTATION EN LIGNE:

BAILLET. (2012). « Gérard Grisey », *Théories de la composition musicale au XXe siècle, Symétries*. Consulté le 29 juin 2018. URL https://jeromebaillet.files.wordpress.com/2011/10/baillet_griseytheories1.pdf

BORDELEAU Benoit. (2009). « La Disparition du Général Proust, par Balpe, Jean-Pierre ». Fiche dans le Répertoire des arts et littératures hypermédiatiques du Laboratoire NT2. En ligne sur le site du Laboratoire NT2. Consulté le 11 juillet 2018. URL : <http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/la-disparition-du-general-proust>.

BROUSSEAU Simon. (2008) « L'art génératif : Quand la création flirte avec la programmation » Consulté le 11 juillet 2018. URL : <http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/lart-generatif>.

ROQUAIS-BIELAK Katia. (2003) « Danielle COHEN-LEVINAS, dir., *Récit et représentation musicale* », *Questions de communication* [En ligne], 4 | 2003, mis en ligne le 24 mai 2012, consulté le 31 octobre 2015. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/5876>

CATALA Laurent : *[Portrait] Jean-Pierre Balpe, inventeur de littérature*. Consulté le 11 juillet 2018. URL : https://media.digitalarti.com/fr/blog/digitalarti_mag/portrait_jean_pierre_balpe_inventeur_de_litterature.

FERRARI Giordano. « La recherche sur l'opéra contemporain ». *Fabula / Les colloques, Littérature et musique*, page consultée le 09 janvier 2015. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1243.php>

FROGER Lilian Froger. « Open Form: Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen », *Critique d'art [En ligne]*, Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 04 novembre 2016, consulté le 11 juillet 2018. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/19308>

GARCIN-MARROU Flore. « Le drame émancipé », *Études théâtrales* 2013/1 (N° 56-57), p. 171-181 Consulté le 17 mars 2018. URL : https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=ETTH_056_0171

MANOURY Philippe Manoury (2007) « Stockhausen au-delà... » Consulté le 11 juillet 2018. URL : <http://brahms.ircam.fr/documents/document/20045/>

SOUYRI Guilhem. « Laurent Feneyrou (éd.), *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*, Paris, La Sorbonne (collection « Série esthétique », n° 7), 2003, 846 p. », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], *Traces d'invisible*, Numéros de la revue, Comptes rendus de lecture, mis à jour le : 30/01/2012, consulté en ligne le 24 juillet 2108. <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=115>.

GIRARDI Michèle. « Et vive la musique qui tombe du ciel ». *L'espace sensible sur la scène au XIXe siècle*. in *L'espace « sensible » de la dramaturgie musicale. Actes de colloques Paris - Venise entre 2014 et 2016*. Sous la direction de Héloïse Demoz, Giordano Ferrari et Alejandro Reyna, L'Harmattan Collection « Arts 8 », consulté en ligne le 24 juin 2018. http://www.5.unipv.it/girardi/saggi/MG_Etvive.pdf

Dramaturgie musicale contemporaine en Europe. Consulté le 28 juin 2018. URL : <http://www2.univ-paris8.fr/DMCE/>

ŒUVRES MUSICALES ÉVOQUÉES DANS LE TEXTE :

Alternate Visions, John Oliver, opéra augmenté pour quatre chanteurs, cinq musiciens et support électronique, 2007.

and you will love me back, Chaya Czernowin, opéra de chambre, pour trois acteurs, mezzo-soprano, ensemble et bande , 2011.

An Index of Metals, Fausto Romitelli, vidéo-opéra pour soprano, ensemble et trois projections vidéos, 2003.

Archipel IV, André Boucourechliev, piano, 1970.

Blackout, Philippe Manoury, monodrame pour contralto et ensemble de treize instrumentistes, 2004.

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern, Helmut Lachenmann, musique avec images pour deux sopranos, octuor à cordes solistes, chœur, orchestre et bandes, 1990-1996.

Die Zoldaten, Bernd Alois Zimmermann, opéra, 1957-1965.

Into the Little Hill, George Benjamin, A lyric tale in two parts pour soprano, contralto et ensemble de quinze musiciens, 2006.

Klavierstück XI, Karlheinz Stockhausen, piano, 1956.

La Melancholia, Pascal Dusapin, opératorio pour quatre solistes vocaux, un récitant, douze voix mixtes, trois cuivres, voix parlées enregistrées et orchestre, 1991.

L'Archange, Louis Dufort, opér'installation pour trois voix, comédien et support électronique, 2005.

L'eau qui danse, la pomme qui chante et l'oiseau qui dit la vérité, Gilles Tremblay, opéra féerie pour douze chanteurs, un comédien, un tambour-parleur, une danseuse et orchestre de chambre, 2009.

Licht, Les sept jours de la semaine, Karlheinz Stockhausen, pour voix solistes, instruments solistes, danseurs solistes, chœurs, orchestres, ballets et mimes, électronique et musique concrète, 1977-2003.

Luci mie traditrici, Salvatore Sciarrino, opéra, 1996-1998.

Intermission VI, Morton Feldman, pour un ou deux piano, 1953.

Maria Republica, François Paris, opéra, 1991-2016.

Moll, opéra lilliput pour six roches molles, Marcelle Deschênes, pour deux clarinettes, trois trombones, trois groupes de percussions, jouets d'enfant et support stéréo, 1976.

Neither, Morton Feldman, opéra en un acte, pour soprano et orchestre, 1977.

Oltre narciso, Yvan Fedele, cantate profane pour une action scénique pour mezzo-soprano, baryton, deux danseurs, chœur d'hommes et orchestre, 1982.

Passaggio, Luciano Berio, *messa in scena* pour soprano, double chœur et orchestre, 1961-1962.

Prometeo, Luigi Nono, *tragedia dell'ascolto*, pour solistes vocaux et instrumentaux, chœur, orchestre et électronique live, 1981-1984.

Satyricon, Bruno Maderna, opéra en un acte d'après Pétrone, 1971-1973.

Séraphin, Wolfgang Rihm, expérience de théâtre, second état, 1993-1996.

Solstices (ou les jours et saisons tournent), Gilles Tremblay, pour flûte, clarinette, cor, deux percussions et contrebasse, 1971.

To be sung, Pascal Dusapin, opéra de chambre en quarante-trois numéros, 1992-1993.

Troisième Sonate, Pierre Boulez, piano, 1955-57.

Votre Faust, Henri Pousseur et Michel Butor, fantaisie variable genre opéra, 1961-1968.

Wüstenbuch, Beat Furrer, théâtre musical pour deux soprano, deux actrices, chœur et ensemble de quinze musiciens, 2009.

Yo soy la desintegración, Jean Piché, pour soprano et support électronique, 1997.

ANNEXE I : Liste des documents accompagnant la thèse

I -Partitions :

1. *La Piñata – Ouverture* pour orchestre de chambre
2. *La piñata* pour 15 musiciens 2 sopranos, 2 barytons
3. *Le chant de Petite Peste* pour 6 musiciens et 1 mezzo-soprano
4. *Non, mais oui* pour percussion solo
5. *Échappée* pour 7 instruments
6. *Pripiat* pour quatuor à cordes
7. *cou_coupé* pour 10 musiciens
8. *L'Amoureux* pour violon, violoncelle et piano

II- Livret de l'opéra *La Piñata*:

- *La piñata*
- *Billie se sent prise au piège*
- *Le chant de Petite Peste*
- *Cuba coule*
- *Au bureau*
- *Non, mais oui*
- *Jules seul*

III- Enregistrements :

Titre	Interprètes	Lieu de l'enregistrement	Date	Durée
<i>La Piñata – Ouverture</i>	Nouvel Ensemble Moderne, dir. Pierre-Alain Monot	Salle Bourgie, Musée des Beaux Arts, Montréal	2016/03/09	17 :53
<i>La piñata</i>	Atelier de Musique contemporaine de l'UdeM, dir. Cristian Gort	Maison de la culture Frontenac, Montréal	2013/04/19	19 :14
<i>Le chant de Petite Peste</i>	Ensemble Lunatik	Salle D'Youville, Palais Montcalm, Québec	2014/03/07	8 :57
<i>Sur la respiration*</i>	Gabriel Dharmoo	Espace Cercle Carré, Montréal	2014/09/03	5 :21
<i>Échappée</i>	Nouvel Ensemble Moderne, dir. Lorraine Vaillancourt	Salle Francoys Bernier, St-Irénée, (Qc)	2012/09/20	7 :38
<i>Pripiat</i>	Nouvel Ensemble Moderne, dir. Lorraine Vaillancourt	Salle Claude Champagne, Université de Montréal	2013/05/04	5 :50
<i>cou_coupé</i>	ECM+, dir. Véronique Lacroix	Salle de récital du Conservatoire de musique Montréal	2015/11/13	10 :51
<i>L'Amoureux</i>	Trio Fibonacci	Salle Bourgie, Musée des Beaux Arts, Montréal	2017/09/29	9 :00

*La partition est présente à même la thèse

ANNEXE II : Récapitulatif des œuvres composées durant le doctorat

Tableaux de l'opéra (env. 60 min.)

1. *La Piñata – Ouverture* (env. 20 min.) 20 musiciens
 - Création par le NEM, 2016
2. *La piñata* (env. 20 min.) pour 15 musiciens 2 sopranos, 2 barytons
 - Librettiste : Nicolas Lemieux
 - Création par Chants Libres à Opér'actuel Work in progress, 2013
3. *Le chant de Petite Peste* (9min.) pour 6 musiciens 1 mezzo-soprano
 - Librettiste : Nicolas Lemieux
 - Création par l'Ensemble Lunatik, 2014
4. *Non, mais oui*, (env.12 min.) Percussion seule et texte :
 - Librettiste : Nicolas Lemieux
 - Création par Krystina Marcoux, 2013

Travaux expérimentaux sur la voix:

2014 - *Sur la respiration*, voix masculine. Oeuvre exploratoire composée avec la collaboration de Gabriel Dharmoo (env. 5 min.30).

2015 - *Sur les émotions*, voix masculine, travail d'exploration avec Vincent Ranallo (120 min. d'enregistrement).

Autre musique composée et créée durant le doctorat (env. 50 min.)

2012 - *Échappée*, sextette, 7 min.

2013 - *Pripiat*, quatuor à cordes, 6 min.

2014 - *Le lotissement du ciel*, cor naturel, 6 min.

2014 - *cou_coupé*, 10 musiciens, 10 min.

2016 - *Nitassinan* pour orchestre (révision majeure) 8 min.

2017 - *L'Amoureux* pour violon, violoncelle et piano 8 min.

2018 - *Quatre visions tirées du Liber vitae meritorum*, pour flûte, mezzo, percussions et piano, 6 min.