

Université de Montréal

Compositions musicales à partir d'oeuvres visuelles basées sur l'émotion et le mouvement

par Sophie-Agnès Mongeau

Faculté de Musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise en musique option composition et
création sonore

© Sophie-Agnès Mongeau, 2017-2018

Résumé

Ce mémoire introduit le travail effectué lors de la mise en musique d'éléments extra-musicaux. Il regroupe des compositions se basant sur des arts visuels tels que la sculpture et de le cinéma ainsi que sur les événements de nature émotionnels. De plus, les pièces expriment aussi la notion de mouvement au travers de ses arts fixes ou animés. Ce texte présente : la construction de texture orchestrée avec une instrumentation donnée, que ce soit orchestrale ou non; l'utilisation de thème et motifs pouvant se répéter de façon cyclique; et leurs significations dans les films et les adaptations en musique de toute oeuvre visuelle.

Mots-clés : Composition, sculpture, motifs cycliques, orchestre de chambre, adaptation musicale, musique de film, mouvement

Abstract

This master's thesis introduces the work on the transition into music of extra-musical elements. It brings together music compositions based on visual arts such as sculpture or cinema and on emotional events. Also, the works express the notion of movement through those different arts. This text presents : a construction of orchestral texture with specific instruments, with a full orchestra or not; the use of themes and patterns repeated in cyclical way; their meanings in movies and musical adaptations of visual works.

Keywords : Composition, sculpture, cycle, chamber orchestra, musical adaptation, movie soundtrack, movement

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des tableaux	iv
Liste des figures	v
Liste des documents spéciaux	vii
Liste des sigles	ix
Liste des abréviations	x
Remerciements	xi
Introduction	1
Chapitre 1 : <i>Lunacy</i>	4
1.1. Motifs rythmiques et mélodiques	7
1.2. Orchestration et textures	15
Chapitre 2 : <i>Toer</i>	22
2.1. Forme et narration : le rapport image et musique	24
2.2. Harmonie	33
2.3. Conclusion	35
Chapitre 3 : Sculptures	37
3.1 <i>Les cyclistes</i>	39
3.2 <i>Libre de vivre</i>	52
3.3 <i>En toute humilité</i>	61

3.4 <i>L'envol</i>	67
Chapitre 4 : Résumé de la pièce <i>Metropolis : In the Catacombs</i>	73
4.1 L'introduction	74
4.2 <i>Tower of Babel</i>	78
4.3 <i>Maria meets Freder</i>	83
Conclusion.....	90
Bibliographie	i
Discographie.....	ii
Filmographie.....	iii
Annexe	iv

Listes des tableaux

Chapitre 1 : *Lunacy*

tableau 1.1 : Plan général et descriptions sommaires des sections de la pièce *Lunacy*...5

Chapitre 1 : *Toer*

tableau 2.1 : Principaux changements d'accords par rapport à l'énergie du film.....33

Chapitre 1 : *Sculptures*

tableau 3.1 : Harmonie globale - progression des organisations de
hauteurs superposées.....44

tableau 3.2 : Présentation des modulations par rapport aux sections de la pièce.....56

tableau 3.3 : Structure globale de la pièce par rapport au texte.....63

Listes des figures

Chapitre 1 : *Lunacy*

figure 1.1 : Thème de la folie présenté à la flûte 1 (mes 1-2).....	7
figure 1.2 : Développement du thème de la folie dans l'introduction (mes 13-17).....	8
figure 1.3 : Appoggiature élargie du thème de la folie aux contrebasses (mes 17-19) ...	9
figure 1.4 : Dialogue entre les cuivres et les bois (mes 54-60).....	10
figure 1.5 : Contrepoint avec le thème de la folie au violon (mes 155-159).....	11
figure 1.6 : Thème positif présenté au cor anglais (mes 33-35).....	12
figure 1.7 : Atmosphère calme et épurée avec le thème positif (mes 33-38).....	13
figure 1.8 : Dernière exposition du thème positif à la fin de la pièce (mes 179-184)....	14
figure 1.9 : Motif de la section D	15
figure 1.10 : Corrélation entre le motif de la section D avec le thème de la folie tel que présenté à la mesure 3	15
figure figure 1.11 : Introduction à la flûte et aux clarinettes (mes 3-10).....	16
figure figure 1.12 : Thème de la folie sur le mode dorien aux flûtes (mes 141-145)....	17
figure figure 1.13 : Texture et doublures dans le grave de la section A (mes 24-29)....	18
figure 1.14 : Texture générale de la section F (mes 161-166).....	19

Chapitre 2 : *Toer*

figure 2.1 : Mouvement de la roue sur la piste (00:15).....	25
figure 2.2 : Présentation de l'atmosphère musicale par rapport à l'image de la figure 2.1. (mes. 4 à 14).....	26
figure 2.3 : Mosaïque de cyclistes (00:50).....	27
figure 2.4 : Texture d'ensemble initiale (mes 55-62).....	28
figure 2.5 : Trois cyclistes sur la piste circulaire (01:18).....	29

figure 2.6 : Superposition du thème mélodique aux textures arpégées (mes 84-89).....	30
figure 2.7 : Cycliste vu de profil (1:30).....	31
figure 2.8 : Profil d'une roue de vélo sur la piste.....	32
figure 2.9 : Motif rythmique lorsqu'un seul cycliste est à l'image.....	33

Chapitre 3 : *Sculptures*

figure 3.1 : Sculpture <i>Les cyclistes</i>	40
figure 3.2 : Cercle rythmique de base.....	43
figure 3.3 : Harmonie globale - ensemble des organisations de hauteurs superposée...	44
figure 3.4 : Atmosphère générale de l'introduction (mes 14-17).....	35
figure 3.5 : Ligne montante aux bois sur les hauteurs de la cellule E (mes 38-40).....	47
figure 3.6 : Thème mélodique présenté au cor (mes 55-58)	48
figure 3.7 : Sommet de la pièce aux cordes (mes 77-83).....	49
figure 3.8 : Diminuendo progressif sur les modes de jeux (mes 113-119)	51
figure 3.9 : Sculpture <i>Libre de vivre</i>	53
figure 3.10 : Contrepoint à trois voix.....	54
figure 3.11 : Enchaînements des accords se répétant.....	55
figure 3.12 : Contrechant au violoncelle (mes 45-51).....	57
figure 3.13 : Imitation des hauteurs <i>do</i> , <i>si^b</i> et <i>la</i> (mes 50-54).....	58
figure 3.14 : Texture de l'ensemble au sommet de la pièce (mes 67-70).....	59
figure 3.15 : Sculpture <i>En toute humilité</i>	62
figure 3.16 : Mouvement d'accélération sur <i>glissendi</i> d'harmonique et accélération des traits en arpèges (introduction).....	64
figure 3.17 : Motif mélodique de l'introduction (section A).....	65
figure 3.18 : Cellule rythmique en accélération (section A)	65

figure 3.19 : Contrepoint sur le thème lyrique (section D).....	66
figure 3.20 : Ligne de la contrebasse en solo (section F).....	67
figure 3.21 : Sculpture <i>L'envol</i>	68
figure 3.22 : Construction d'accord en <i>do</i> dorien (mes 1-10).....	69
figure 3.23 : <i>Glissendi</i> d'accord dans un intervalle de seconde mineur (mes 17-19)....	70
figure 3.24 : Motif de masse en sextolet et en septolet.....	70
figure 3.25 : Enchaînement harmonique de la section B (mes 39-59).....	71
figure 3.26 : Motif mélodique au violon accentuant la notion de triton (mes 68-71)....	72

Chapitre 4 : Résumé de la pièce *Metropolis: In the Catacombs*

figure 4.1 : Poster du film <i>Metropolis</i> (1927)	74
figure 4.2 : Figures rythmiques de l'introduction	75
figure 4.3 : La cabane de Rotwang (01:52)	76
figure 4.4 : Motif mélodique de la cabane à la section B	76
figure 4.5 : <i>Leitmotiv</i> de l'inventeur Rotwang	77
figure 4.6 : Thème du <i>Maschinenmensch</i>	77
figure 4.7 : Superposition des bois au thème de l'androïde à la section C (mes 48-53)	78
figure 4.8 : Réunion dans les catacombes (05:28)	79
figure 4.9 : Fredersen et Rotwang écoutant secrètement le discours de Maria (06:26)	80
figure 4.10 : Superposition du thème de Fredersen à celui de Rotwang à la section H	81
figure 4.11 : Doublure des lignes mélodique à la section N	81
figure 4.12 : L'illumination de Freder (10:40)	82

figure 4.13 : Thème romantique exposé à la section R	83
figure 4.14 : Rencontre de Maria et Freder (12:37)	84
figure 4.15 : Contrepoint à quatre voix soulignant le déplacement	85
figure 4.16 : Fredersen et Rotwang marquant la finale de l'extrait filmique (14:08)	85
figure 4.17 : Superposition de rythmes binaire et ternaire à la section U	86
figure 4.18 : Exclamation de Rotwang (14:50)	87
figure 4.19 : Section V, marquant la fin de l'extrait filmique	88

Listes des documents spéciaux

Partitions

- *Lunacy*, pour grand orchestre. 21 pages, 2016.
Fichier : Lunacy_Mongeau_Sophie-Agnes.pdf
Format : 11" x 17"

- *Toer*, musique de film pour quatuor à cordes et piano. 10 pages, 2016.
Fichier : Toer_JasmijnCedee_Mongeau_Sophie-Agnes.pdf
Format : A4

- *Les cyclistes*, provenant du cycle des sculptures, pour ensemble de solistes : flûte traversière, clarinette en *si bémol*, basson, cor, marimba, piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse. 10 pages, 2016-2017.
Fichier : LesCyclistes_Mongeau_Sophie-Agnes.pdf
Format : 11" x 17"

- *Libre de vivre*, provenant du cycle des sculptures, pour ensemble de solistes : basson, glockenspiel, piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse. 10 pages, 2016.
Fichier : LibreDeVivre_Mongeau_Sophie-Agnes.pdf
Format : 11" x 17"

- *En toute humilité*, provenant du cycle des sculptures, pour ensemble de solistes : violoncelle et contrebasse. 5 pages, 2016-2017.
Fichier : EnTouteHumilite_Mongeau_Sophie-Agnes.pdf
Format : 8 1/2" x 11"

- *L'envol*, provenant du cycle des sculptures, pour ensemble de solistes : violon, alto, violoncelle et contrebasse. 9 pages, 2017.
Fichier : LEnvol_Mongeau_Sophie-Agnes.pdf
Format : 8 1/2" x 11"

- *Metropolis : In the Catacombs*, basé sur le film *Metropolis* de 1927 pour grand orchestre, chorale et orgue. 25 pages, 2017-2018.
Fichier : Metropolis_InTheCatacombs_Mongeau_Sophie-Agnes.pdf
Format : 11" x 17"

Enregistrement sonores

- *Lunacy*, simulation virtuelle. 11m57, 2016.
Fichier : Lunacy_Mongeau_Sophie-Agnes.wav

- *Toer*, enregistrement réel du Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon. 2m17, 2016.
Fichier : Toer_JasmijnCedee_Mongeau_Sophie-Agnes.wav

- *Les cyclistes*, enregistrement simulé (mes 21 à 110), 3m35, 2017.
Fichier : LesCyclistes_Mongeau_Sophie-Agnes.wav

- *Libre de vivre*, enregistrement simulé. 4m07, 2017.
Fichier : LibreDeVivre_Mongeau_Sophie-Agnes.wav

- *L'envol*, enregistrement simulé. 4m56, 2017.
Fichier : LEnvol_Mongeau_Sophie-Agnes.wav

- *Metropolis : In the Catacombs*, enregistrement simulé. 16m, 2018.

Fichier : Metropolis_InTheCatacombs_Mongeau_Sophie-Agnes.wav

Enregistrements vidéos

- *Toer*, court métrage d'animation, réalisé par Jasmin Cedée, version pré-festival.

2m17, 2017.

Fichier : Toer_JasmijnCedee_Mongeau_Sophie-Agnes.mov

- *Metropolis : In the Catacombs*, extraits du long métrage, réalisé par Fritz Lang.

16m, 2017. (version original de 1927)

Fichier : Metropolis_InTheCatacombs_Mongeau_Sophie-Agnes.mov

Listes des sigles

InMICS : *International Master in Composition for Screen*

NEM : Nouvel ensemble moderne

OUM : Orchestre de l'Université de Montréal

Listes des abréviations

A. (ou Vla.): Alto

Bsn. : Basson

C. A. : Cor anglais

Cb. (ou D.B.) : Contrebasse

Cl. (ou B \flat Cl.) : Clarinette en si bémol

Cl. B. : Clarinette basse

Fl. : Flûte

Gliss. : *Glissando*

Hn. : Cor (notation anglophone)

Hp. : Harpe

Htb. : Hautbois

Mes. : Mesure

Mrb. : Marimba

Ord. : *Ordinario*

Perc. : Percussion

Pizz. : *Pizzicato*

Pno. : Piano

Picc. : Piccolo

Tbn. : Trombone

Timb. : Timbales

Tpt. : Trompette

Vc. (ou Vlc.) : Violoncellle

Vln. : Violon

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma famille, mes amis et mes proches pour leurs encouragements et pour avoir été présent tout au long de mes études à la maîtrise. Merci à mon copain, Patrick, pour son soutien continu dans les moments les plus difficiles et lors de la rédaction de ce mémoire.

Je remercie aussi tous les participants au projet pilote avec l'InMICS pour le savoir et l'expérience mémorable qui a été partagée durant ces rencontres européennes. Merci particulièrement à Jasmijn Cedée pour la merveilleuse collaboration que l'on a eu et pour m'avoir fait connaître son imaginaire et ses films magnifiques.

Je remercie également Carole Degagné pour m'avoir permis de découvrir son univers artistique et pour l'ensemble de son œuvre. Merci de m'avoir partagé la magie de son travail au travers de ses sculptures inspirantes et émotionnelles et au plaisir prochain de pouvoir présenter mes pièces avec ses sculptures.

Je souhaite adresser mes remerciements à Denis Gougeon pour la sagesse de son enseignement, pour les recommandations données tout au long de la composition des pièces *Sculptures* et pour son appui. Merci pour toutes ces connaissances transmises depuis le cours *Techniques modernes de composition*, mon premier cours universitaire.

Je tiens aussi à témoigner ma grande et sincère reconnaissance envers FX Dupas pour m'avoir pris sous son aile et pour avoir autant cru en moi. Pour toute la connaissance donnée dans le cadre de ses cours, pour sa passion partagée envers la musique et le design sonore pour le jeu vidéo et le film, pour l'opportunité d'avoir fait un stage dans sa compagnie de création sonore et pour m'avoir choisi dans le projet InMICS. Merci pour tout.

Introduction

Le travail effectué au courant de cette maîtrise s'est principalement porté sur la transposition musicale d'une intention particulière, provenant généralement d'autrui. Ces intentions peuvent être transmises par le biais de l'art, de la parole, de gestes ou d'un peu des trois. Par le fait même, une intention peut désigner beaucoup de choses. En musique, elle peut être d'ordre technique ou concret, par une forme précise, un style et un langage en particulier, une instrumentation désirée ou sur un rythme prédéfini, soit d'ordre abstrait, décrivant des impressions désirées, par exemple : exprimer une émotion, une couleur ou une image.

Dans les projets travailler au courant de ces années à la maîtrise, les intentions ont été généralement abstraites, certaines peu précises. Sur l'aspect musical, les gens avec qui j'ai œuvré avaient peu ou pas de direction claire, d'élément concret sur le plan sonore, car ils ne savaient pas toujours ce qu'ils voulaient entendre. Soit par absence de référence pour décrire les intentions désirées, soit ils étaient très ouverts d'esprit et me laissaient entièrement libre dans mes choix de proposition, rendant ainsi plus difficile de bien cerner le discours. C'était entre autres le cas de la pièce *Toer*. Cette pièce a été écrite pour un court métrage présentant une course de vélo. La réalisatrice souhaitait que la musique évoque le mouvement et, en même temps, qu'elle devienne l'atmosphère du lieu présenté. Le travail rythmique peut facilement décrire le mouvement s'il est bien défini, mais recréer une atmosphère reste plutôt vague surtout lorsque celui-ci peut sembler flou.

Pour la série de pièces *Sculptures*, l'intention principale était de traduire une émotion en musique. La majorité des sculptures de l'artiste présentée se sont basées sur des états d'âmes ou inspiré d'événements s'étant produits sur le plan personnel. Il n'est pas rare du tout de voir des artistes produire une œuvre, se basant uniquement sur leur vie personnelle. Ces événements poussent le créateur à produire et à s'exprimer au travers de son travail.

Pour mettre en musique ces émotions, il ne suffit pas uniquement de se baser sur les intentions reçues d'une tierce personne. Il faut faire appel à un minimum d'interprétation. Lorsque l'on travaille avec ou pour quelqu'un, après avoir bien saisi le message à faire véhiculer et les exigences de la personne, il reste tout de même une certaine liberté à prendre des décisions. Pour donner un simple exemple, dans un court métrage sur lequel j'ai travaillé, *A New Journey*, la réalisatrice souhaitait que la musique soit présente uniquement lors de l'enjouement du rapprochement des deux protagonistes. Tout en respectant sa demande, j'ai composé une petite valse tout en proposant une courte intro avant la scène du rapprochement.

L'interprétation d'un événement intime est relative à chaque individu. Mon but premier n'était pas d'interpréter ces œuvres ou ces événements, mais bien de les comprendre du point de vue du créateur. Pour être sûr de bien cerner leurs intentions, il me fallait poser beaucoup de questions. Les réponses données pour mieux connaître ces intentions, face à l'inspiration derrière les projets sur lesquels j'ai œuvré, ont souvent été très personnelles, parfois même trop intimes. À titre d'exemple, pour la pièce *Lunacy*, l'idée est partie mon expérience personnelle. En fait, elle décrivait ma propre réaction face aux attentats de Paris survenus le 13 novembre 2015. Le plaisir simple de faire mal et de terrifier m'a mis hors de moi. La colère a été le point de départ pour construire cette pièce. Cette émotion s'explique par des faits relatant ma vie personnelle, entre autre que cet événement s'est produit dans un quartier que je connaissais très bien... C'est pourquoi j'ai préféré ne pas en faire part des détails dans cette rédaction, même si cela a été la base de mon travail au courant de ma maîtrise.

Les pages qui suivent cette introduction présentent l'analyse sommaire des pièces composées au courant de ce projet de maîtrise. Je présente tout d'abord les motifs, les formes, les harmonies ou les orchestrations utilisés à des fins de rapprochement avec l'intention voulue. Certaines pièces n'ont pu être enregistrées au courant de la rédaction de ce mémoire., entre autres, les pièces de la série *Sculptures*. Elles seront enregistrées et présentées au courant

de l'année 2019. Pour ce qui est de la pièce orchestrale, dont *Lunacy* et les extraits de *Metropolis*, cela reste encore à être confirmé.

Chapitre 1

Lunacy

Comme premier projet de maîtrise, mon intention était d'approfondir mes connaissances en écriture orchestrale. Puisque je venais d'acquérir des outils afin d'écrire pour tel ensemble durant mon baccalauréat, cela semblait opportun. Composer pour un orchestre était pour moi une étape importante puisqu'il s'agit en quelque sorte d'une synthèse de ce dont j'avais pu apprendre dans mes cours d'écriture, donc à mon avis, une étape nécessaire à la maîtrise. La liste des instruments présents dans cette pièce diffère du standard d'un orchestre régulier dû au fait qu'elle s'est basée selon la disponibilité des musiciens présents dans l'OUM (l'Orchestre de l'Université de Montréal) durant l'année universitaire 2015-2016.

Bien que le fait de composer une pièce orchestrale était motivant, le premier obstacle que j'ai croisé est l'absence de sujet. Pour une rare fois, je ne savais pas quelle direction prendre. Toutes les pièces que j'avais composées jusqu'alors étaient parties d'un thème, qu'il soit visuel, narratif ou émotionnel. Dans le cas de ma pièce d'orchestre, je n'avais que des idées musicales sans sujet, sans but précis. C'est en novembre 2015 qu'arrive un événement marquant qui m'a inspiré. Ce dernier m'a beaucoup fait réagir et j'avais l'envie de l'exprimer. J'ai donc rapidement su quel allait être la direction de ma pièce pour orchestre. Cet événement présente des gens prenant plaisir à terroriser et à faire souffrir d'autres personnes au nom d'un idéal qui semble au-dessus de tout, qu'il soit spirituel ou non. Malheureusement, cette forme de démente peut se retrouver un peu partout. Elle peut se manifester à grande ou à plus petite échelle. C'est pourquoi j'ai baptisé la pièce *Lunacy*, qui signifie la folie en anglais¹.

¹ The word "lunacy" is derived from Luna the Roman goddess of the moon and reflects the long association of mental disorder with the moon. The possible influence of the lunar cycle over psychological and physiological disturbances in the human being is a phenomenon that has now come to be known as "the Transylvanian Effect" in the academic literature. ; Owens, M., & McGowan, I.W. (2006). The German Journal of Psychiatry. *Madness and the Moon: The Lunar Cycle and Psychopathology*.

Comment présenter la folie? À quoi fait-elle référence? La folie peut prendre plusieurs formes selon le contexte. Elle peut être présentée comme une idée, comme un geste. Avant toute chose, J'ai fait une structure. Généralement, je travaille avec une direction narrative et cette pièce ne fait point exception. Elle se divise en deux sections. La première représente l'action d'un fou et de l'atmosphère que cela peut engendrer. La seconde partie se veut plus positive. Je tente de présenter une vision optimiste, celle des gens victimes de cette action de folie, voulant croire que, malgré tout, il y a quand même de l'espoir. Le message que je tente de véhiculer est que, malgré toute l'horreur et les traces que cela peut laisser, il est possible de passer au travers, même si cela peut prendre des années. Ces deux parties sont présentées de manière similaire, en forme d'arche : elles partent d'un même point de départ pour arriver vers le sommet ou vers la finale de la pièce. Voici un tableau qui décrit en résumé chacune des sections :

tableau 1.1 : Plan général et descriptions sommaires des sections de la pièce *Lunacy*

Sections	Description	Tempo	Échelles (ton, mode)	Mesures
Intro	Calme et mystérieux, introduction du thème principal de la pièce (thème de la folie)	♩ = 64	Mode tzigane sur <i>Do</i> ; Mode tzigane sur <i>Si</i>	1 à 19
A	Tout en restant dans le mystère,	(♩ = 64)	<i>Fa</i> mineur	20 à 32

B	Elle est divisée en deux parties: - Dans le calme et la simplicité, voire reposant, présentation d'une variation du thème principal (thème positif) - Présentation du thème de la tragédie, passage agressif	Au début à $\text{♩} = 52$; puis à $\text{♩} = 84$	<i>Si</i> bémol mineur	33 à 53
C	Plus léger, naïf, sans être apaisant	$\text{♩} = 72$ avec un <i>accelerando</i> progressif	<i>Fa</i> lydien ; Gamme par ton	54 à 75
D	En deux parties: - Avec énergie, agitée, décrit un moment dramatique - Climax	$\text{♩} = 116$ au début ; puis à $\text{♩} = 128$	<i>Sol</i> dièse/ <i>La</i> bémol phrygien ;	76 à 122
E	Retour progressif vers l'atmosphère de départ (introduction)	$\text{♩} = 64$	Sans hauteurs (modes de jeux) ; <i>Ré</i> dorien ; <i>La</i> phrygien	123 à 154
F	Reprise de la section A avec des éléments supplémentaires (plus positif)	($\text{♩} = 64$)	<i>Sol</i> mineur	155 à 177
G	Finale optimiste, sereine	$\text{♩} = 52$	<i>La</i> bémol majeur	178 à 192

1.1. Motifs rythmiques et mélodiques

Le travail effectué sur cette pièce porte principalement sur la récurrence des motifs et des thèmes et de leur évolution au travers des sections. En fait, les thèmes récurrents de cette pièce sont des dérivations et des variations du thème principal. Cette partie de ce chapitre présente ces motifs principaux ainsi que le contexte dans lequel ils sont joués.

Thème de la folie

La pièce débute en exposant le thème principal de la pièce, le thème de la folie. Celui-ci s'inspire de mélodies orientales². Il est construit sur le mode tzigane³. L'intention est de rendre hommage aux gens touchés par les guerres ou les attentats terroristes, entre autres aux communautés orientales, arabes et de l'Europe de l'Est. Le thème de la folie se manifeste comme une idée solitaire, mystérieuse et ne semblant point dangereuse. Ce thème est présent dans presque toutes les sections de la pièce dans sa forme originale ou non.

figure 1.1 : Thème de la folie présenté à la flûte 1 (mes 1-2)



Ce thème est caractérisé par l'appoggiature précédant la troisième note du motif. Cet ornement varie parfois au courant de la pièce, notamment en se transformant en traits plus rapides, mais reste toujours présent lorsque le thème est exposé. Celui-ci est réutilisé à de nombreuses reprises puisqu'il s'agit du thème principal de la pièce. Cela sera développé plus bas dans cette section, entre autre dans le passage traitant des motifs dérivés du thème de la folie.

² Ce thème s'est aussi inspiré des mélodies du cd *21 Strings: Al Andalus Ensemble* de Traik et Julia Banzi.

³ Le mode tzigane possède une quarte augmentée et une septième majeure par rapport au mode éolien.

Dans les premières mesures de la pièce, ce thème de la folie est exposé et se développe légèrement tout au long de l'introduction, par , un peu comme Wagner le fait avec son accord de Tristan dans le tout début du prélude de *Tristan und Isolde*. Tout d'abord, la flûte est seule à jouer ce thème. À chaque reprise de celui-ci, il y a quelques légères variations, prolongeant le motif de base. Ces variations restent toujours sur l'échelle de la gamme tzigane. Le même jeu est repris à la mesure 11 par les altos et les violoncelles. Ces traits mélodiques sont accompagnés par des pédales tenant la note fondamentale du mode joué, à l'exception de la deuxième clarinette qui joue à la quinte supérieure.

figure 1.2 : Développement du thème de la folie dans l'introduction (mes 13-17)

The musical score for measures 13-17 shows the following details:

- Cl. 1:** Melodic line in treble clef, 5/4 time. Dynamics: *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*. Includes a fermata and a grace note (*n*) in the final measure.
- Cl. 2:** Rested throughout the measures.
- Cl. B.:** Melodic line in bass clef, 5/4 time. Dynamics: *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*. Includes a fermata and a grace note (*n*) in the final measure.
- Bsn. 1 & 2:** Melodic lines in bass clef, 5/4 time. Dynamics: *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*. Includes a fermata and a grace note (*n*) in the final measure.
- Vln. I & II:** Melodic lines in treble clef, 5/4 time. Dynamics: *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*. Includes a fermata and a grace note (*n*) in the final measure. Performance instruction: *Con sord.*
- A.:** Melodic line in alto clef, 5/4 time. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*. Includes a fermata and a grace note (*n*) in the final measure.
- Vc.:** Melodic line in bass clef, 5/4 time. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*. Includes a fermata and a grace note (*n*) in the final measure.
- Cb.:** Melodic line in bass clef, 5/4 time. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*. Includes a fermata and a grace note (*n*) in the final measure. Performance instruction: *V* (pedal point).

À la fin de cette introduction, avant d’arriver à la section A, la section des contrebasses reprend le thème. Il présente une variation claire de l’appoggiature. Celui-ci n’est pas présenté sous la forme d’un petit ornement rapide, mais bien par des croches. Le but est de ralentir le rythme général pour créer une transition vers la nouvelle section, étant plus lente. Il s’agit de la première variante marquante sur le rythme du thème.

figure 1.3 : Appoggiature élargie du thème de la folie aux contrebasses (mes 17-19)



Le thème de la folie revient à la section B, à la mesure 41. Il vient accentuer ce qui représente un des sommets de la pièce. Il est mis au premier plan. Cela tente de représenter l’avènement d’un premier événement tragique, d’une première attaque dans la narration. Le ton est beaucoup plus agressif et vif que précédemment. Contrairement à l’introduction, où une ou deux sections jouent le thème à la fois, tous les instruments le jouent à l’octave. Bien que le thème était présenté comme dans l’introduction, suivant les mêmes intervalles, l’échelle harmonique n’est plus basé sur le mode tzigane, mais sur l’échelle de *si* bémol mineur⁴.

Au début de la section C, le thème est exposé aux bois. Le rythme de ce dernier est compressé par rapport à sa forme originelle. Les flûtes et les clarinettes effectuent un dialogue avec les cuivres jouant le motif de la tragédie, qui est présenté plus loin dans ce chapitre. Ces traits mélodiques tentent d’illustrer une certaine légèreté et une joie. À la troisième répétition

⁴ Se référer à la mesure 41 de la partition *Lunacy*.

du thème de la folie, les intervalles entre les notes du motif change, s'adaptant à l'échelle utilisée dans cette section, la gamme par ton. De plus, à partir de la levée de la mesure 56, les cuivres introduisent leur motif en faisant référence aux premières notes du thème de la folie.

figure 1.4 : Dialogue entre les cuivres et les bois (mes 54-60)

The musical score for measures 54-60 features the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, starting at measure 54 with a *mp* dynamic.
- Fl. 1**: Flute 1, starting at measure 54 with a *mp* dynamic.
- Fl. 2**: Flute 2, starting at measure 56 with a *mp* dynamic.
- Cl. 1**: Clarinet 1, starting at measure 54 with a *mp* dynamic.
- Cl. 2**: Clarinet 2, starting at measure 54 with a *mp* dynamic.
- Cl. B.**: Bass Clarinet, starting at measure 56 with a *mp* dynamic.
- Cor 1**: Horn 1, starting at measure 54 with a *mp* dynamic.
- Tpt. 1**: Trumpet 1, starting at measure 54 with a *p* dynamic, moving to *mp* and then *mf*.

The score includes a tempo marking of "Léger" with a quarter note equal to 72 (♩ = 72) and a performance instruction "accel. poco a poco" at the end of the section.

À la mesure 139, l'introduction de la pièce est reprise sous un angle différent. Au lieu de tenter de présenter un souffle mystérieux, l'atmosphère recherchée est calme et sereine. Dans la structure narrative, il s'agit de représenter un moment de recueillement et de deuil. Le thème de la folie dans sa forme originale est exposé au piccolo. Contrairement au début, où l'échelle harmonique est fondée sur le mode tzigane, la section E repose sur le mode dorien⁵. Cela tente d'apporter une couleur un peu plus occidentale.

⁵ Se référer à la figure 1.12.

Dans la même continuation, le thème de la folie se manifeste aussi doucement dans la section F. Les notes du motif se basent sur la tonalité de sol mineur, délaissant ainsi complètement son aspect oriental. Sur le plan narratif, cette section tente présenter une certaine inquiétude face à la folie. Pour représenter cela, outre les *tremoli* aux contrebasses, le motif effectue des contrechants avec le contrepoint introduit aux clarinettes. Les rapports des tensions et de résolutions entre les motifs sont mis en évidence.

figure 1.5 : Contrepoint avec le thème de la folie au violon (mes 155-159)

The musical score for measures 155-159 is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Cl. 1:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a half note G4 (p), followed by a half note A4 (p), then a half note B4 (p). In measure 157, it changes to 4/4 time and plays a half note G4 (p), followed by a half note A4 (p). In measure 158, it changes to 2/4 time and plays a half note G4 (p). In measure 159, it changes to 3/4 time and plays a half note G4 (p), followed by a half note A4 (p).
- Cl. 2:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a half note G4 (p), followed by a half note A4 (p), then a half note B4 (p). In measure 157, it changes to 4/4 time and plays a half note G4 (p), followed by a half note A4 (p). In measure 158, it changes to 2/4 time and plays a half note G4 (p). In measure 159, it changes to 3/4 time and plays a half note G4 (p), followed by a half note A4 (p).
- Cl. B.:** Bass clef, 3/4 time. Rests in measures 155 and 156. In measure 157, it changes to 4/4 time and plays a half note G3 (p), followed by a half note A3 (p). In measure 158, it changes to 2/4 time and plays a half note G3 (p). In measure 159, it changes to 3/4 time and plays a half note G3 (p), followed by a half note A3 (p).
- Bsn. 1:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a half note G3 (p), followed by a half note A3 (p), then a half note B3 (p). In measure 157, it changes to 4/4 time and plays a half note G3 (p), followed by a half note A3 (p). In measure 158, it changes to 2/4 time and plays a half note G3 (p). In measure 159, it changes to 3/4 time and plays a half note G3 (p), followed by a half note A3 (p).
- Bsn. 2:** Bass clef, 3/4 time. Rests in measures 155 and 156. In measure 157, it changes to 4/4 time and plays a half note G3 (p), followed by a half note A3 (p). In measure 158, it changes to 2/4 time and plays a half note G3 (p). In measure 159, it changes to 3/4 time and plays a half note G3 (p), followed by a half note A3 (p).
- Vln. I:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a half note G4 (p), followed by a half note A4 (p), then a half note B4 (p). In measure 157, it changes to 4/4 time and plays a half note G4 (p), followed by a half note A4 (p). In measure 158, it changes to 2/4 time and plays a half note G4 (p). In measure 159, it changes to 3/4 time and plays a half note G4 (p), followed by a half note A4 (p).
- Vc.:** Bass clef, 3/4 time. Rests in measures 155 and 156. In measure 157, it changes to 4/4 time and plays a half note G3 (p), followed by a half note A3 (p). In measure 158, it changes to 2/4 time and plays a half note G3 (p). In measure 159, it changes to 3/4 time and plays a half note G3 (p), followed by a half note A3 (p).
- Cb.:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a half note G3 (p), followed by a half note A3 (p), then a half note B3 (p). In measure 157, it changes to 4/4 time and plays a half note G3 (p), followed by a half note A3 (p). In measure 158, it changes to 2/4 time and plays a half note G3 (p). In measure 159, it changes to 3/4 time and plays a half note G3 (p), followed by a half note A3 (p).

Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score also includes the instruction "Con sord." (Con sordina) for the Violin I and Viola parts.

Thème positif et autres motifs dérivés du thème de la folie

Le thème positif s'inspire du motif principal de la pièce. Il peut être considéré comme une version élargie du thème de la folie. Dans sa forme singulière, il diffère du thème principal par son absence d'appoggiature et car les hauteurs ne reposent pas sur l'échelle tzigane, mais bien sur la tonalité mineure. Comme son nom l'indique, cette mélodie est une variation plus joyeuse du thème de la folie. Elle est introduite au début de la section B.

figure 1.6 : Thème positif présenté au cor anglais (mes 33-35)



Tout comme le thème de la folie, ce dernier est repris plusieurs fois au courant de la pièce. Il est présent lorsque la narration tente d'exprimer un moment plus paisible, voire serein, où l'élément de folie reste en arrière plan. Par exemple, dans les mesures précédant le premier sommet dramatique de la pièce, avant la mesure 41, l'atmosphère désirée est calme et reposante. L'aspect stressant et mystérieux que peut apporter le thème de la folie n'est point recherché.

figure 1.7 : Atmosphère calme et épurée avec le thème positif (mes 33-38)

The musical score for measures 33-38 is arranged in a system with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting in measure 34 with a *p* dynamic.
- Fl. 1**: Flute 1, starting in measure 34 with a *p* dynamic.
- Htb.**: English Horn (labeled "Cor anglais"), playing a melodic line from measure 33 to 38 with a *p* dynamic.
- Cl. 1**: Clarinet 1, starting in measure 34 with a *p* dynamic.
- Cl. 2**: Clarinet 2, starting in measure 34 with a *p* dynamic.
- Bsn. 1**: Bassoon 1, starting in measure 34 with a *mf* dynamic.
- Vln. I**: Violin I, playing a sustained note from measure 33 to 38 with a *pp* dynamic and "Senza sord." instruction.
- Vln. II**: Violin II, playing a sustained note from measure 33 to 38 with a *pp* dynamic and "Senza sord." instruction.
- A.**: Alto, playing a sustained note from measure 33 to 38 with a *pp* dynamic.
- Vc.**: Cello, playing a sustained note from measure 33 to 38 with a *pp* dynamic.

La dernière section représente aussi cet aspect paisible. Elle cherche à présenter une impression positive de la situation, une lueur d'espoir. Outre la présence du motif positif, cette finale est présentée de manière très tonale, claire et définitive. Le thème positif est exposé seul à la flûte avec une légère variante rythmique, créant ainsi un lien avec début de la pièce, soit avec le thème de la folie. Cela laisse donc une légère variation plus joyeuse. La première clarinette et la seconde flûte laissent entendre pour la dernière fois les premières notes du thème positif avant d'être en suspens au point d'orgue à la mesure 184.

figure 1.8 : Dernière exposition du thème positif à la fin de la pièce (mes 179-184)

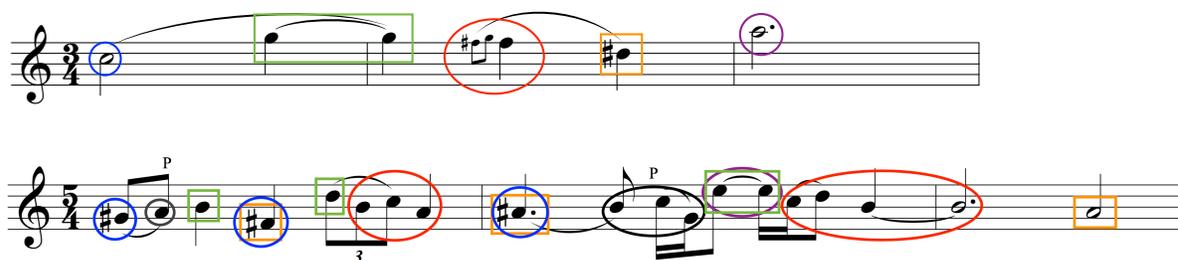
Pour présenter un autre thème qui se base sur le modèle du thème de la folie, le motif de la section D est un exemple d'une transformation assez extrême. En fait, à la première écoute, il est probablement impossible de se douter de la corrélation entre ces deux motifs. Il semble plus évident de discerner leur différence que leur ressemblance. En observant la première mesure du thème de cette section D, il est possible de constater que la courbe mélodique est similaire entre les deux thèmes⁶. L'élément important à ressortir est la présence de l'utilisation de l'ornement d'appoggiature dans le motif de la section D.

⁶ Se référer à la figure 1.10.

figure 1.9 : Motif de la section D



figure 1.10 : Corrélation entre le motif de la section D avec le thème de la folie tel que présenté à la mesure 3



1.2. Orchestration et textures

Chacune des sections possède une couleur qui leurs est propre. Bien que certaines parties partagent des éléments de sections qui les précèdent, entre autres les motifs mélodiques et rythmiques, le traitement de la texture d'ensemble varie. Chaque section se présente comme un tableau avec leurs atmosphère particulier. Ces tableaux dépeignent des états d'âmes et des émotions différentes. Il y a certaines sections qui empruntent la même progression harmonique et la même forme, mais elles vont dans des directions différentes. Par exemple, la section A et la section E on un début identique à la différence du thème de la folie pris au violon et les *tremoli* aux contrebasses.

Le but de ces dix premières mesures d'introduction est de construire une atmosphère aérienne. Le thème de la folie est introduit à la flûte traversière. Bien que ce choix d'orchestration s'inspire en partie par le début du *Boléro* de Ravel⁷ par ce début orchestral non-conventionnel, il s'inspire principalement par le motif du vent présent dans la musique de Rachel Portman pour le film *Chocolat*.⁸ Ce motif survient dans le film comme un appel du vent poussant la protagoniste à vivre sa vie de nomade et de se déplacer de ville en ville. Dans le cas de la pièce *Lunacy*, l'intention est très similaire. La flûte, présentant un aspect venteux et à la fois aérien, tente de représenter un souffle, un vent, qui amène cette idée de folie. Suivant cette direction, l'orchestration de ces dix premières mesures ne présente que des bois : les clarinettes accompagnent la flûte sur une pédale de *do* et de *sol*.

figure 1.11 : Introduction à la flûte et aux clarinettes (mes 3-10)

The musical score for measures 3-10 features four staves: Fl. 1 (Flute 1), Cl. 1 (Clarinet 1), Cl. 2 (Clarinet 2), and Cl. B. (Clarinet Bass). The time signature changes from 3/4 to 5/4 at measure 5. Fl. 1 plays a melodic line with a fermata at the end of measure 4. Cl. 1 and Cl. 2 play a sustained accompaniment on a D pedal point, marked *ppp*. Cl. B. is silent throughout the passage.

À partir de la mesure 10, cette idée de folie prend plus d'ampleur. Cela est souligné par le *glissando* aux altos et aux violoncelles, ainsi que par le roulement de timbale. La sonorité orchestrale se manifeste peu à peu avec les cordes qui reprennent le rôle de la flûte. Le mode

⁷ RAVEL, Maurice. *Boléro*. Paris, Durand, 1929.

⁸ BROWN, David, GOLDEN, Kit, HOLLERAN, Leslie (producteurs) et HALLSTRÖM, Lasse (réalisateur). *Chocolat* [Film cinématographie]. [s.l.] : Miramax Films, 2000.

tzigane transpose d'un demi-ton plus bas. La nouvelle note pédale *si* s'enrichit avec l'ajout des bassons et des violons au jeu des clarinettes⁹.

Une texture semblable à l'introduction est reprise à partir de la mesure 139. Le piccolo est accompagné par les flûtes. Contrairement au début de la pièce, les flûtes ne tiennent pas sur une note pédale, mais elles sont en contrepoint avec le thème de la folie. L'intention n'est plus d'évoquer le souffle, mais de présenter un état de deuil. Le choix de cette orchestration sur le mode dorien tente de donner une touche à la fois légère et en même temps funèbre, faisant allusion à l'orgue¹⁰.

figure 1.12 : Thème de la folie sur le mode dorien aux flûtes (mes 141-145)

The musical score for measures 141-145 is presented in four staves. The top staff is for Piccolo, the second for Flute 1, the third for Flute 2, and the bottom for Violin I. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The Piccolo part begins with a *p* dynamic. The Flute 1 part starts at measure 143 with a *pp* dynamic. The Flute 2 part also begins at measure 143 with a *pp* dynamic. The Violin I part enters at measure 145 with a *pp* dynamic. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, with some rests, creating a somber and delicate atmosphere.

Les bois sont au premier plan dans la seconde section. Sur une pédale de *fa* tenue par les contrebasses, les clarinettes prennent place en duo sur un rythme beaucoup plus lent. La texture globale est diluée. À la mesure 24, la clarinette basse se superpose aux notes tenues des contrebasses afin de former peu à peu un contrepoint à trois voix. La doublure des contrebasses et de la clarinette basse tente de créer un certain effet de lourdeur. Le basson double à partir de la mesure 28 la ligne mélodique de la clarinette basse pour mettre

⁹ Se référer à la figure 1.2.

¹⁰ L'un des jeux possibles à l'orgue est nommé «flûtes». La sonorité de ce jeu s'apparente à la sonorité venteuse des flûtes traversières, surtout dans leur registre grave.

davantage l’emphase sur cette aspect de lourdeur. Comme dans l’introduction, l’atmosphère présentée est mystérieuse, mais beaucoup plus sombre. Le registre grave de ces instruments est mis de l’avant.¹¹

figure 1.13 : Texture et doublures dans le grave de la section A (mes 24-29)

The musical score for measures 24-29 is presented in five staves. The instruments are Cl. 1 (Clarinet 1), Cl. 2 (Clarinet 2), Cl. B. (Clarinet Bass), Bsn. 1 (Bassoon 1), and Cb. (Contrabass). The score is written in 2/4 time and features complex textures and doublings in the bass register. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

Cette texture est reprise à la section F, mais elle est complexifiée. Comme mentionné précédemment dans ce chapitre, cette section tente de mettre de l’avant un sentiment d’inquiétude face à la folie. Pour tenter de représenter cet élément, le thème de la folie double l’atmosphère de base introduite à la mesure 20, les clarinettes, le second basson, les violoncelles et les contrebasses reprennent ce qui a été introduit à la mesure 20. Ce motif est tout d’abord joué par les cordes en sourdine pour être peu à peu repris par les anches doubles et les autres instruments de l’orchestre. Cette section se veut très lyrique¹². L’intention est de passer d’un état sombre vers une atmosphère lumineuse et joyeuse. C’est tout le discours de l’après-choc qui est mis de l’avant, donc rien d’agressif ou de brutal, mais dans le calme et la

¹¹ Cela s’inspire légèrement de la pièce *No Mercy* du film *The Thin Red Line* de Terrence Malick.

¹² Cette intention est influencé en partie par la pièce *Adagio for Strings* de Samuel Barber.

paix. Pour accentuer cette intention, le jeu de *tremolo* aux cordes est utilisé. Au début de la section F, ce sont les contrebasses qui les entament. La tension est simulée à l'aide des *tremoli* qui partent du registre grave de l'orchestre pour peu à peu s'effacer dans le registre moyen avec les premiers violons. De plus, aux percussions, le tam-tam vient supporter le mouvement et dissimule la transition de ces *tremoli*, lors du changement d'un instrument à un autre. En bref, tout au long de cette section, l'atmosphère de base se transforme progressivement vers la tonalité de *la* bémol majeur pour la finale, à la section G.

figure 1.14 : Texture générale de la section F

The image displays a musical score for section F, featuring the following instruments and parts:

- C.A.** (Corno Alto): *p*
- Cl. 1** (Clarinete 1): *p*
- Cl. 2** (Clarinete 2): *p*
- Cl. B.** (Clarinete Basso): *p*
- Bsn. 1** (Basson 1): *p*
- Bsn. 2** (Basson 2): *p*
- Perc.** (Percussion): *ppp* and *p*, with the instruction "sempre L.V."
- Mrb.** (Maracas): *p*
- Hp.** (Harpe): *p*
- Vln. I** (Violon I): *p*, marked "Con sord."
- Vln. II** (Violon II): *p*, marked "Con sord."
- A.** (Viola): *p*, marked "Con sord."
- Vc.** (Violoncelle): *p*, marked "Con sord."
- Cb.** (Contrebasse): *p*

The score includes a vocal line with the lyrics: (Ré)-Do-Si ♭ - Mi ♭-Fa-Sol-La ♭.

La section B débute calmement. Le cor anglais et le basson joue le thème positif.¹³ Après la reprise de cette ligne mélodique au basson, la palette orchestrale s'intensifie. Lors du crescendo à la mesure 40, les instruments font leur entrée de façon consécutive pour arriver à un tutti orchestral la mesure suivante. C'est à ce moment précis que l'orchestre se manifeste au complet pour la première fois.

Le premier sommet de la pièce est introduit avec le thème de folie. Celui-ci amène à la mesure 44, soit au moment fatidique, le moment de l'attaque dans la narration. Il est présenté par l'accord de 9e de dominante mineure (accord de V/IV en *mi* bémol mineur, soit E^b sus4^{9m} en notation jazz). Les notes de l'accord sont réparties aux différents instruments de l'orchestre. Superposé à cela, le thème de la tragédie est joué à la première trompette¹⁴. Ensemble, ces deux éléments font référence à un thème du jeu vidéo *Majora's Mask*.¹⁵ Pour faire une courte mise en contexte, ce jeu présente un vilain ayant pour but de causer la fin du monde. Trouvant qu'il y a beaucoup de similitudes dans ce jeu par rapport à l'événement dramatique que la pièce tente de décrire, il semblait approprié de l'insérer à ce moment précis. Cette même citation est reprise lors climax de la pièce à la mesure 117.

La section C se diffère du reste de la pièce. Elle tente de se manifester comme un moment d'intériorité. Dès la première mesure de cette section, le dialogue entre les cuivres et les bois contraste avec les cordes. En effet, les vents tentent illustrent une certaine joie, une réjouissance, aux mesures 54 à 61. Les flûtes et les clarinettes répondent aux cuivres avec le thème de la folie. Le motif joué au cor et à la trompette est un clin d'œil au thème de la tragédie, mais avec une touche chromatique. Le triton est perçu comme une note de passage sauf à la mesure 59 où il est la note de résolution, introduisant ainsi l'harmonie de la section. Les cuivres se retirent, laissant les flûtes et les clarinettes entreprendre des lignes mélodiques

¹³ Se référer à la figure 1.7.

¹⁴ Se référer au mesures 41 à 46 de la partition *Lunacy*.

¹⁵ KONDŌ, Kōji, & MINEGISHI, Tōru. *The Legend of Zelda: Majora's Mask Official Soundtrack*. Nintendo, 2013.

sur une gamme par ton, où s'ajoute la note étrangère *fa*. Ces traits mélodiques font référence au thème de la tragédie, avec un côté plus sombre. L'intention est de présenter une « joie » éphémère.¹⁶ De plus, tout au long de cette section, les cordes se détachent peu à peu du reste de l'orchestre. Elles deviennent indépendantes de ce qui se passe chez les autres instruments. La harpe et le marimba qui jouent le thème mélodique de cette section, reprend le rythme introduit par les cordes.¹⁷

¹⁶ Se référer à la figure 1.4.

¹⁷ Se référer à la mesure 54 à 64 de la partition *Lunacy*.

Chapitre 2

17 tours (Toer)

C'est durant l'année 2016 que j'ai pu travailler pour la première fois sur un projet international. La musique pour le film d'animation *17 tours*, nommé avant septembre 2017 *Toer*, a été composée dans un contexte bien particulier. Au courant de cette année, j'ai participé aux activités liées à l'élaboration du programme en musique de film nommé InMICS¹⁸. Il s'agissait principalement de rencontres et d'ateliers avec des étudiants des différentes institutions européennes qui se déroulaient en Italie et par la suite dans le sud de la France.

Alors que j'étais sélectionnée pour tester ce programme, j'ai fait la rencontre de Jasmijn Cedée, une jeune réalisatrice, et de son court métrage *Toer*. Avant même de la rencontrer, j'ai préparé un démo afin de faire une première proposition musicale, cela sans connaître les intentions et la direction du film. Lors de cette rencontre qui se déroulait à Bologne, en Italie, nous avons tout d'abord découvert nos différentes réalisations artistiques et parlé par rapport aux points positifs et négatifs de mon premier démo. C'est ce genre de situation qui nous fait réaliser l'importance de bien connaître l'intention désirée avant même de faire une proposition. Malgré le fait que la première proposition musicale ne lui plaisait guère, nous avons continué à collaborer. J'ai eu l'opportunité de travailler étroitement avec elle. Il est plutôt rare de composer toute la musique d'un film avec le réalisateur à ses côtés, mais cela a été le cas avec le projet *Toer*. Cela m'a permis de discuter avec elle à ma guise afin de bien comprendre son film et sa vision en tant que réalisatrice et, pour elle, de mieux comprendre le métier de compositeur pour l'écran.

¹⁸ Abréviation pour l'*International Master in Composition for Screen*, en partenariat avec le CNSMD de Lyon, Le KASK & Conservatorium/School of Arts Ghent, Le Conservatorio di Musica G.B. Martini Bologna et la Faculté de Musique de l'Université de Montréal.

En bref, les discussions portaient principalement sur la direction narrative du film ainsi que sur le rôle que peut apporter la musique aux images. Nous avons décortiqué le film afin de cerner les moments clés, mais surtout le rythme de *Toer*. L'élément important, présent dans chacune des images du film, est le mouvement circulaire, ce que j'ai traduit musicalement par le rythme. Il s'agit d'un mouvement qui débute le film et qui ne s'arrête pas avant la fin. Pour résumer, *Toer* est un court métrage d'animation documentaire qui met en valeur les *Six Jours de Gand*, un événement annuel important dans cette ville belge. Cela se déroule dans un vélodrome où les athlètes tentent de se surpasser afin de compléter le plus rapidement le nombre de tours à accomplir. Bien que le lieu soit très connu, l'intention de la réalisatrice à travers son film était de faire véhiculer l'effort des cyclistes à travers des tours de piste ainsi que l'atmosphère de la foule.

Son projet a commencé avec ce qu'elle avait entendu de l'atmosphère sonore de ce lieu. Elle a construit son film sur des enregistrements audio de cet événement, soit le frottement des roues sur la piste, la mécanique de vélo, la foule, les commentateurs, etc. La version originale de son film était composée de ces sons d'ambiance, mais ne possédait aucune musique. Au départ, il n'était pas prévu que le film comporterait des éléments musicaux. C'est seulement lors de nos rencontres que la musique est peu à peu apparue. En fait, l'objectif était que la musique reprend le rôle de ces enregistrements, soit de recréer l'atmosphère du vélodrome, en plus d'accentuer les images proposées, jouant ainsi à la fois un rôle narratif et de design sonore.

La coexistence de l'art sonore et visuel est très importante dans un film. Elle présente des sensations uniques selon le sens qui est affecté. En d'autres mots, la pluralité des arts présente une force car elle isole et elle métamorphose les sens. Par exemple, l'ouïe, séparée des autres sens, devient un sens musical. La perception du son n'est plus la même, tout comme la perception du visuel. L'art peut disjoindre la synesthésie ordinaire, cette union rassemblant plusieurs sens. « La différence prolifère donc à l'infini des touches démultipliées par les sens métamorphosés : couleur, nuance, [...] etc. Du même coup, l'art touche à l'intégration vivante

du sensible : cette prolifération de la différence l'ébranle, l'inquiète, la déstabilise, la déconstruit. »¹⁹ Bref, cela enrichit le discours artistique.

Avant même de travailler l'aspect son-musique, il fallait que je sache quel type de sonorité lui plaisait. Voulait-elle une musique de type électroacoustique, soit plus concrète, ou voulait-elle une musique instrumentale, avec moins de précision du côté de la fidélité de la reproduction de l'ambiance sonore? Étant très ouverte sur le choix du langage proposé et sur le degré de réalisme de l'atmosphère désirée, elle semblait avoir une préférence pour le violoncelle par sa sonorité. Cela a donc aidé à cerner mon choix d'instrumentation et pour la direction musicale pour le film. Mon travail s'est divisé en deux parties, soit de recréer partiellement l'ambiance à l'aide de prises de son, tel un concepteur sonore, et, le plus important, de concevoir une musique propre aux intentions véhiculées par l'image. Pour ce faire, j'ai donc repris la même instrumentation que j'avais proposée comme démo pour son film, soit un quatuor à cordes et un piano.

2.1. Forme et narration : le rapport image et musique

Outre l'aspect sonorité, la réalisatrice tenait à ce que la musique suive le discours que prenaient les images. La façon dont cette course de vélos est présentée est particulière. Le film débute sous l'œil d'un des coureurs pour graduellement finir selon la perception de la foule, soit dans la course vers les estrades. L'idée de base part du vélo et de la piste en faisant abstraction du reste. À partir de cela, le film présente cette transition constante, cette métamorphose jusqu'à ce que la course finisse, à la fin du court métrage. Bien que les images soulignent déjà bien ce changement graduel, il semblait nécessaire que la musique accentue davantage cette intention, qu'elle double d'une certaine manière le discours. Il est possible de

¹⁹ CARDINAL, Serge. *Le sonore et le visuel se touchent l'un l'autre*. Repéré à http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2015/10/resumes_serje-cardinal_le-sonore-et-le-visuel-se-touchent-lun-lautre.pdf, 2015

diviser le film en trois grandes sections pour simplifier l'analyse : le point de vue d'un coureur, la perception globale et la vision de la foule.

Pour présenter cette évolution de la perception, la réalisatrice joue avec des plans qui focalisent sur des mouvements énergétiques tels que l'effort d'un cycliste dans la course ou du déplacement des cyclistes dans l'espace du vélodrome, soit du domaine physique. Tout d'abord, le film part d'un élément précis, le mouvement de la roue, sur lequel sont ajoutés, peu à peu, de nouvelles informations, créant ainsi l'illusion d'un changement graduel. L'ensemble de ces nouveaux éléments recrée l'environnement global, l'atmosphère du vélodrome.

figure 2.1 : Mouvement de la roue sur la piste (00:15)



Dès les premières images, le frottement de la roue contre la piste est l'élément mis en valeur. À ce moment-là, l'objectif est de refléter la perception d'un coureur. À ce moment-là, le film se prête à une ambiance épurée avec une sonorité granuleuse, rugueuse, avec quelques

parasites dans le son sans pour autant que ça grince. Bien que l'idée de frotter les cordes à l'intérieur d'un piano ait été une option considérée, j'ai préféré utiliser un violoncelle. Dès le début du film, les cyclistes roulent déjà à une vitesse maximale. Ce mouvement cyclique et l'effort physique doivent être déjà ressentis à la première image. Au niveau musical, le rythme tente de représenter ces deux éléments de la narration : le mouvement circulaire qui est constant tout au long du film et l'énergie physique sur un rythme répétitif, présentant entre autres les coups de pédale. La musique débute par le violoncelle qui se manifeste avec un motif arpégé ascendant et descendant en triolet tout en étant *ponticello*. Toutes les notes sont courtes et détachées. Cela crée une texture particulière et crée réellement un frottement entre les crins de l'archet et le bois du chevalet, un peu comme la roue sur la surface en bois. Pour ajouter un peu plus de sonorités dites parasites, l'alto accompagne le mouvement du violoncelle avec quelques accentuations à l'aide de *pizzicati*.

figure 2.2 : Présentation de l'atmosphère musicale par rapport à l'image de la figure 2.1. (mes. 4 à 14)

The image displays two systems of musical notation for Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.).

System 1:

- Vc. (Violoncello):** Bass clef, 3/4 time signature. It plays a triplet of eighth notes: C₄, B₃, A₃. The notes are marked *arco sul ponticello* and *ppp*. A '2' is written above the bar line.
- Vla. (Viola):** Alto clef, 3/4 time signature. It has a whole rest.

System 2:

- Vc. (Violoncello):** Bass clef, 3/4 time signature. It continues the triplet of eighth notes: C₄, B₃, A₃. A '2' is written above the bar line.
- Vla. (Viola):** Alto clef, 3/4 time signature. It plays a triplet of eighth notes: G₃, F₃, E₃. The notes are marked *pizz.* and *ppp*. A '2' is written above the bar line.

À partir de la seconde 19 du film, le plan devient de plus en plus large prenant en compte les autres éléments entourant le vélo, partant des rayons de ce dernier jusqu'au cycliste assis sur sa selle. Sur le plan narratif, la vision du cycliste devient de plus en plus large partant de la roue de son vélo vers la prise de conscience des quelques coureurs autour de lui. Cela se traduit par les entrées progressives de chacun des autres instruments de l'ensemble. Pour débiter cette séquence, le piano imite le motif joué par le violoncelle, ce qui correspond à la mesure 23. Ces autres cyclistes sont posés clairement sur une séquence les plaçant en mosaïque, au même moment que le second violon effectue son entrée à la mesure 58. C'est à cet instant que la texture musicale de départ est présentée dans son entièreté. Ce plan a une fonction dans la structure du film. Il tente de marquer une transition entre la perception initiale, celle d'un des cyclistes en particulier, vers une vision plus globale, entourant l'ensemble des autres éléments sur la piste, dont les autres cyclistes.

figure 2.3 : Mosaïque de cyclistes (00:50)



figure 2.4 : Texture d'ensemble initiale (mes 55-62)

The musical score for Figure 2.4 consists of five staves. The top staff is Violin I (Vln. I), the second is Violin II (Vln. II), the third is Viola (Vla.), the fourth is Violoncello (Vc.), and the fifth is Piano (Pno.). The Violin I part features a melodic line of eighth notes, starting with a quarter rest in the first three measures. The Violin II part has a sustained chord with a *mp* dynamic marking starting in measure 4. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Suite à cette séquence en mosaïque, la dynamique change un peu. À l'image, un plan plus large de la piste et d'un cycliste est perçu en vue aérienne, avant que d'autres s'ajoutent par la suite. Il présente un tour de piste d'un point de vue plus détaché que précédemment. Ce moment se situe quasiment à la moitié du film. Cela présente une nouvelle section du film ayant une perception plus globale de ce qui se passe sur la piste, la section même où ce changement de perception se fait le mieux sentir. L'intention musicale reste très similaire, tout en étant plus énergique. Le but est de continuer à mettre de l'avant l'effort physique ainsi que le mouvement circulaire en apportant une touche plus humaine, tout gardant l'instrumentation complètement active.

Cette section débute en focalisant encore sur un des coureurs, suivant son parcours au travers de la piste, tout en intégrant peu à peu les autres individus. La musique tente de souligner ce mouvement circulaire tracé par les cyclistes par des traits mélodiques. Le premier

thème lyrique se fait entendre au même moment que le film effectue des imbrications de cyclistes d'une manière qui semble un peu disparate. Celui-ci est introduit par le violoncelle. La seconde mélodie lyrique se manifeste lorsque le film présente un peloton de trois cyclistes suivant la courbe circulaire de la piste. Cette scène sert de transition entre la perception des coureurs vers celui du public. Le thème de l'alto tente d'appuyer cet élément du film tout en apportant une petite touche nostalgique, donc une certaine sensibilité qui peut être autant partagée de la perspective d'un cycliste comme de celui d'un admirateur. Au travers de cette section, les arpèges joués en *legato* aux violons tentent de présenter un côté plus humain, donc moins mécanique du motif en triolet, marquant ainsi l'énergie des autres athlètes qui apparaissent peu à peu.

figure 2.5 : Trois cyclistes sur la piste circulaire (01:18)



figure 2.6 : Superposition du thème mélodique aux arpèges (mes 84-89)

The musical score for measures 84-89 features five staves. The Violin I and Violin II parts play a melodic theme consisting of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *f* starting in measure 85. The Viola part plays a similar melodic line, also marked *f* and *cantabile*. The Violoncello part plays a rhythmic arpeggiated pattern, marked *f*. The Piano part provides harmonic support with arpeggiated chords, marked *f*. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Lors de la troisième section, le film tente de se mettre complètement à la place de la foule. Bien que les plans sont encore très proches des cyclistes, comme à 1 minute 30 secondes, les images prennent une autre dimension. Les détails sont plus perceptibles, il y a moins de flou. De plus, les cyclistes sont perçus de côté, soit probablement à la hauteur des yeux des spectateurs. Cette séquence est présentée dans un geste, sans coupure de plan. Le film se porte à une certaine finalité, présentant le dernier tour de la course. Sur le plan sonore, il s'agit de la partie la plus importante du film. L'image ne semble plus présenter la narration de la même façon que précédemment. De plus, le rythme de celle-ci est différent, il semble plus lent. Le son a pour but de garder la dynamique, créant un certain contrepoint avec l'image. Pour ce faire, la musique continue sur la même lignée avec ses arpèges, présentant l'énergie et le mouvement, sans pour autant ralentir. Ceux-ci sont joués en *legato* tentant de briser complètement la structure mécanique du geste en la rendant plus humaine.

figure 2.7 : Cycliste vu de profil (1:30)



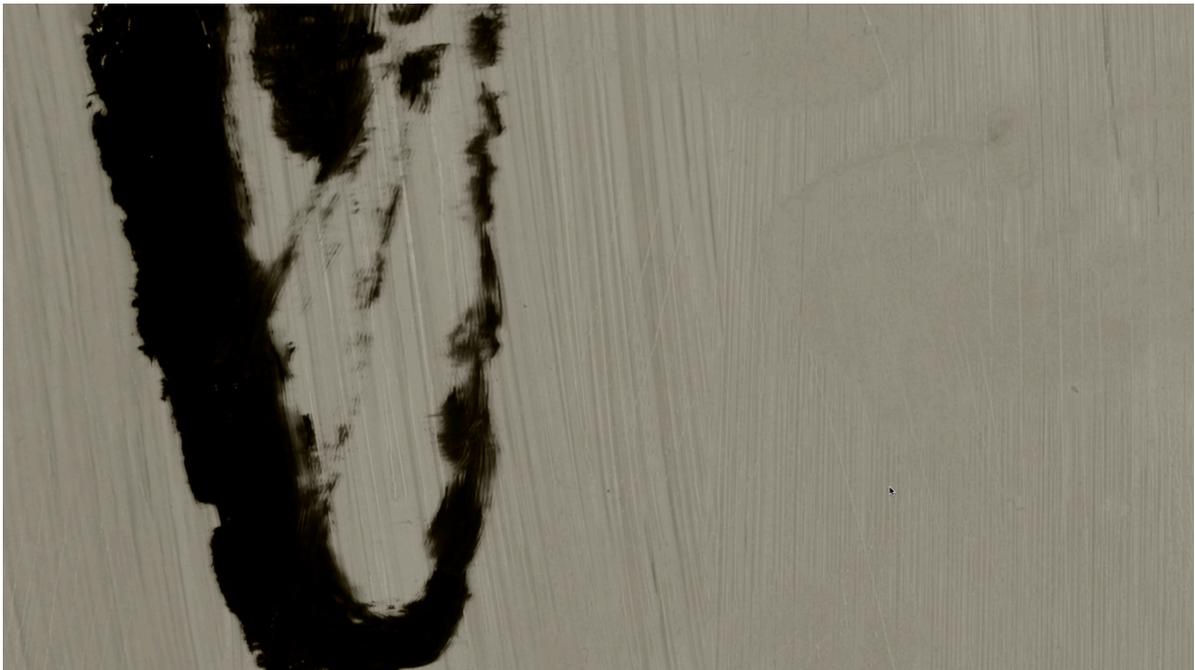
À la fin de cette section et du film, la vitesse ne diminue pas pour autant, donc il n'y a pas de *rallentando*. Dans le cadre de cette compétition, les vélos ne possèdent aucun frein. Les cyclistes doivent alors continuer à tourner laissant ainsi la vitesse décroître par elle-même. Pour illustrer ce phénomène, la musique tente de faire disparaître progressivement l'effort physique. Cela tente d'être représenté à l'aide du motif en arpège prenant une direction seulement ascendante lors du retrait progressif de chacun des instruments. La texture devient alors légère. À la toute fin, le film présente le plan de la surface de la piste, comme au tout début, le motif en *pizzicato* revient afin d'illustrer à nouveau les sons parasites dus au frottement. Les dernières notes résonnent pour arriver au générique de fin.²⁰

Bien que chaque section possède leur propre caractéristique, comment faire sentir ce changement graduel de la perception en continue tout au long du film? Le montage effectué

²⁰ Se référer à la partition aux mesures 130 à 146.

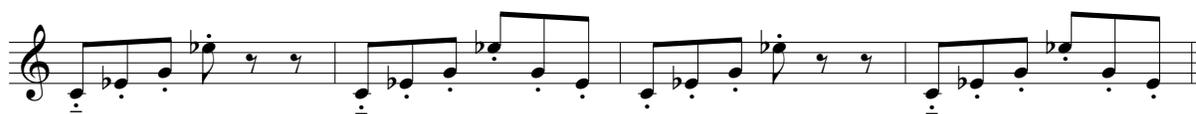
présente une solution possible. Le film n'hésite pas à répéter et à présenter à nouveau des éléments déjà visionnés. Par exemple, à la seconde 26, l'image d'une roue de vélo en mouvement sur la piste est présentée de profil. Le même plan est repris tel quel à 1 minute 24 seconde.

figure 2.8 : Profil d'une roue de vélo sur la piste



La musique a été travaillé suivant ce même procédé. En répétant certains motifs ou modes de jeux, l'intention était d'accentuer certains éléments récurrents à l'image. Par exemple, la construction du rythme lorsque la musique tente de souligner la présence d'un seul cycliste à l'écran. Le motif rythmique présenté et développé tout au long de la première partie du film se manifeste clairement à plusieurs reprises, entre autres à la mesure 66, au violoncelle et à l'alto, ainsi qu'à la mesure 102, au premier violon et à l'alto.

figure 2.9 : Motif rythmique lorsqu'un seul cycliste est à l'image



2.2. Harmonie

Sur le plan musical, l'harmonie ne joue pas un grand rôle dans cette composition autre que d'accentuer les moments où il y a un changement d'énergie dans le film. Elle est utilisée afin de souligner chacune de ces subtiles évolutions. Lorsque les images du film attirent l'attention sur un nouvel élément physique ou le préparent, un changement harmonique s'opère. Dans le cas où l'énergie reste la même, il n'y a pas d'enchaînement. Plus le film se déroule, plus il y a de nouveaux éléments mis en avant-plan, plus il y a des changements d'accords. Le tableau suivant résume cela :

tableau 2.1 : Parcours modulant par rapport à l'énergie du film

Mesures	Tonalité/Modes	Description
1 à 3	(aucune)	(Les premières secondes du film sont indiquées par ces trois mesures de silence)
4 à 35	<i>Do</i> mineur	Détermine la première énergie, celle d'une roue contre la piste
36 à 39	<i>Fa</i> mineur	Présentation d'un athlète et de son effort physique
40 à 57	<i>Do</i> mineur (superposition de l'accord de <i>fa</i> mineur aux mesures 48 à 51)	Perception globale de l'énergie du mécanisme du vélo et de son cycliste

58 à 65	<i>Si</i> ♭ majeur / (Ré diminué)	Clin d'œil au fait qu'il n'y a pas qu'un seul cycliste (la tenue de <i>mi</i> ♭ rappelle la tierce de l'accord précédent) ; (Donne l'impression d'un accord du degré V sans fondamental, ni de tierce, une cadence vers le degré I non convaincante)
66 à 73	<i>Do</i> mineur	Retour sur un cycliste en particulier, présentant son effort par rapport à la piste circulaire
74 à 77	<i>Fa</i> mineur	Présentation d'un cycliste à travers le mouvement circulaire de la piste (superposée aux autres, la mélodie du violoncelle reste en <i>Do</i> mineur) ; Incursion des autres athlètes
78 à 101	<i>Si</i> ♭ majeur (majeur 7) ; <i>Mi</i> ♭ majeur ; <i>La</i> ♭ mineur ; <i>Mi</i> ♭ majeur	Accentuation sur le mouvement circulaire par les cyclistes, la piste et les roues ; (L'accord devient alors le degré V de la nouvelle tonalité : <i>Mi</i> ♭ majeur)
102 à 109	<i>Ré</i> mineur ; <i>Fa</i> majeur	Emphase sur un cycliste à l'amorce du dernier tour de piste
110 à 125	<i>Sol</i> mineur ; <i>Mi</i> ♭ majeur (Mi diminué)	Observation du dernier tour de piste du point de vue du public (visuel de l'image plus réaliste)
126 à 129	<i>Fa</i> majeur ; <i>Fa</i> mineur	Dernier effort des cyclistes ressenti du point de vue de la foule
130 à la fin	<i>Mi</i> ♭ majeur	Fin de course qui continue à accentuer les mouvements circulaires

Tout au long de cette première section du film, celle misant sur la perception d'un des cyclistes, l'harmonie reste constamment en *do* mineur. Celle-ci varie légèrement lors des entrées d'instruments, entre lorsque le cycliste est présenté pour la première fois à l'image. L'harmonie présente un changement évident avec un accord de *si* bémol mineur, soit le cinquième degré sans fondamentale de *do* éolien, à la mesure 58. Superposé à cela, le second violon effectue quelque chose de différent du reste par une note tenue sur l'harmonique de *mi* bémol. La sensation de l'accord de *do* mineur reste présente même si elle est en arrière-plan.²¹

Dans la section présentant la perception globale, dès la mesure 66, il y a un retour sur l'accord de *do* mineur. C'est à ce moment que l'ensemble se densifie et que l'alto prend le motif en triolet et double à l'octave le violoncelle. Le tout mène à la mélodie de l'alto. Au même moment qu'il se fait entendre, il y a eu une modulation vers le ton de *mi* bémol majeur. En fait, l'accord de *si* bémol majeur joué dans les quelques mesures précédentes est passé d'un cinquième degré sans fondamental avec une neuvième vers un accord de septième de dominante. Cette nouvelle tonalité tente de marquer la nouvelle perception, soit celle du regard des spectateurs. L'harmonie de la dernière section reste dans cette nouvelle tonalité jusqu'à la fin du film tout en présentant des changements harmoniques plus variés que précédemment.²²

2.3. Conclusion

Bien que l'écriture musicale soit l'élément fondamental du travail d'un compositeur, avec le projet InMICS, j'ai eu l'occasion de travailler sur toutes les étapes d'une production musicale pour l'image. Suite à cette première expérience à Bologne, la réalisatrice et moi-même nous sommes retrouvées à Lyon, en France, afin de travailler sur la mise en partition, sur la direction de musiciens ainsi que sur la prise en main d'une séance d'enregistrement.

²¹ Se référer à la figure 2.4.

²² Voir les points mentionnés sur les mesure 102 à 130 dans le tableau 2.1.

Pour ce qui est de la post-production, pour le montage sonore et le mixage, cela s'est fait dans nos institutions respectives, dans mon cas, à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Pour conclure la boucle de ce projet, nous nous sommes retrouvées pour la dernière fois au Festival international du film d'Aubagne, dans le sud de la France. C'était une opportunité de pouvoir entendre nos réalisations dans une vraie salle de cinéma et de se faire connaître par des cinéphiles et des gens du milieu cinématographique. Ce projet a été un des plus constructifs de mon parcours universitaire.

Chapitre 3

Sculptures

L'art visuel m'inspire beaucoup. Durant mon parcours universitaire, je me suis beaucoup intéressée à ces différents arts et sur ce que pouvaient apporter la musique et le son. J'ai eu l'opportunité de travailler sur divers projets audiovisuels dont pour la scène, avec une chorégraphe et un metteur en scène, pour des jeux interactifs, principalement sur des jeux vidéo, ainsi que sur des courts métrages divers, comme c'est le cas sur *Toer*. Par contre, je n'avais jamais travaillé avec des artistes peintres ou sculpteurs. L'occasion s'est présentée lors d'une conversation avec une sculpteure que je connais bien. Carole Desgagné, originaire du Lac-Saint-Jean, est une artiste visuelle québécoise qui se passionne pour la sculpture depuis plusieurs années. Ses oeuvres sont très expressives et la présence de corps humains est très importante. Cela concordait beaucoup avec mon travail. Son travail m'inspirait beaucoup. Vu qu'elle était autant intéressée par mon travail que je t'étais au sien, l'idée de composer à partir de ses pièces lui a beaucoup plu.

Initialement, j'avais l'intention de travailler sur une dizaine de ses sculptures. En fait, le but premier était de transposer ces oeuvres visuelles en musique avec des miniatures. Il s'agissait d'en faire une série de courtes pièces d'environ deux minutes chacune qui pouvaient être lues de manière individuelle ou dans un tout, suivant un ordre particulier. Cependant, en travaillant sur ces adaptations musicales, j'ai réalisé que la durée que j'avais fixée par pièce n'était pas assez longue. J'ai alors sélectionné quatre oeuvres qui ont des caractéristiques bien distinctes, mais qui représentent à la fois le mieux le travail de l'artiste. C'est pourquoi, avant même de commencer mon travail sur les sculptures, j'ai rencontré Carole Desgagné dans son atelier afin de mieux comprendre sa démarche artistique et de parler de qui elle est en tant qu'artiste. Je considère important de bien cerner les intentions et la sensibilité de la personne avec qui je travaille, que ce soit un réalisateur, un chorégraphe ou n'importe quel artiste, afin de mieux comprendre leur travail et donc faciliter mon travail créateur.

Son travail se résume en deux mots : émotion et mouvement. L'émotion passe avant la technique. Selon elle, l'imperfection exprime en partie les émotions. L'art et l'artiste évoluent à travers le temps. L'artiste qui préconise la technique avant tout, laissant l'aspect émotionnel de côté, perd facilement le côté personnel de son travail et ne change pas au fil du temps. Elle considère important l'aspect technique du travail, mais cela ne doit en aucun cas préconiser sur l'aspect artistique, ou comme elle le dit, l'aspect émotionnel. Afin d'intégrer ces deux éléments clés à son travail, la sculpteure déforme la réalité pour accentuer les émotions et créer cette illusion de mouvement. Par exemple, dans sa pièce *En toute humilité*, la position et le travail sur la mise en scène des corps, l'instrumentiste et la contrebasse, tente d'éveiller l'impression d'affection entre deux êtres. Pour ce qui est de la présentation d'objets, comme les instruments de musique, elle effectue des recherches afin d'être le plus fidèle possible au niveau de leur forme et de leur grandeur pour ensuite les déformer afin de créer du mouvement dans ses pièces. Les sculptures parlent, envoient des messages...

Les thèmes choisis pour ses sculptures proviennent principalement de mots ou de phrases qu'elle trouve dans la littérature ou dans les chansons. En plus des mots, les émotions l'inspirent aussi parfois. Étant de nature très émotive, sa propre émotion et celle des autres peuvent engendrer des idées. Comme elle le dit si bien, être très émotive, vivre d'émotion c'est très épuisant. Pour trouver le calme, elle fait du vélo. Physiquement, c'est épuisant, mais ça relaxe l'esprit et les émotions. « C'est important que ça bouge! », dit-elle en faisant référence à sa vision de la vie et des arts.

L'œuvre de cette sculpteure est particulière. Toutes les pièces que je connais d'elle évoquent toujours la simplicité et la joie de vivre. Même dans ces sculptures à caractère plus sombre, il y a toujours un fond optimiste qui est dégagé. Avec l'émotion et le mouvement, il s'agit d'éléments que je tente d'illustrer dans ce regroupement de pièces. C'est ce qui relie les unes avec les autres. Une autre caractéristique travaillée dans ses œuvres est le matériel utilisé. Cela est aussi illustré dans mon travail. Selon la composition de la sculpture,

l'approche musicale varie. Une pièce en argile se transpose principalement avec des éléments plus texturaux par rapport à une sculpture en bronze qui reste d'une certaine façon plus classique.

Les quatre compositions présentées, soit *Les cyclistes*, *Libre de vivre*, *En toute humilité* et *L'envol*, constituent les premières d'une série de pièces baptisée *Sculptures*, qui est basée exclusivement sur l'œuvre de Carole Desgagné. Ces pièces sont écrites pour un ensemble de solistes, comme pour le NEM²³, sans pour autant toujours utiliser tous les instruments de l'ensemble. Les pièces peuvent être écrites pour un duo autant que pour l'ensemble au grand complet, tout dépend de la nature de la sculpture. Elles sont présentées comme des petits tableaux. En fait, les petites pièces composées dans ce cycle de sculptures ont une durée approximative de quatre à cinq minutes chacune et peuvent être présentées avec le support visuel de leur sculpture relative ou indépendamment de celle-ci. Lors de représentation, elles peuvent aussi être jouées l'une à la suite de l'autre ou tout autant indépendantes des uns avec les autres. Il n'y a point de restriction à cet égard. Bien que l'objectif reste encore de composer sur une douzaine d'entre elles, le travail réalisé au courant de cette maîtrise n'est que le début de ce projet.

3.1 *Les cyclistes*

Le vélo, une histoire d'amour. Il est possible d'en faire seul, ou en groupe. Pour la sculpteure, c'est un sport agréable. Il y a un aspect social à faire du vélo, mais pour elle, c'est aussi le sentiment de bien-être qui s'en dégage. À travers sa sculpture *Les cyclistes*, elle partage le bonheur, son bonheur, tout en transmettant la passion du vélo, et les bons souvenirs, que ce soient en famille, avec ses enfants, avec des amis, etc. Sur un vélo, il n'y a pas le souci

²³ Nouvel ensemble moderne : orchestre de chambre d'une quinzaine de musiciens en résidence à l'Université de Montréal

et le stress de la voiture, il n'a pas de presse. Lorsqu'il faut s'arrêter, pas besoin de trouver où et quand, on le fait tout simplement. Il est possible de prêter attention aux odeurs et aux paysages, vu la proximité de la nature. Tout semble plus accessible.

figure 3.1 : Sculpture *Les cyclistes*



Partir en vélo c'est un peu comme partir en extase : l'extase du paysage qui se défile au rythme des coups de pédales ; l'extase de sentir nos muscles se contracter à l'effort ; l'extase de ne faire qu'un avec les éléments de la nature. Partager cette passion avec un groupe nous amène à une plus grande félicité, au plaisir d'avoir la sensation de vibrer au même diapason que les autres cyclistes. C'est un beau mariage entre le sport, le plein air et nos pairs.

Sur le vélo, la vie devient tellement plus simple.²⁴

Cette sculpture en bronze représente cet amour de l'artiste. Elle est présentée sous la forme d'un peloton avec des gens de tous âges, une sortie de groupe entre famille et amis, une sortie récréative. Bien que la pièce soit physiquement massive, elle apporte une certaine légèreté. Chaque personnage présenté semble avoir sa propre personnalité et leur plaisir semble partagé. En observant attentivement, le mouvement et le bonheur de l'instant présent me paraissent comme les éléments forts que dégagent la sculpture. Au lieu de mettre l'emphase sur chacune des personnalités présentées dans ce peloton, la musique tente de représenter l'énergie qui s'en dégage, voire l'environnement dans lequel peuvent pédaler ces personnages.

La version de cette pièce, basée sur la sculpture *Les cyclistes*, que je présente dans ce mémoire n'est pas la version finale. En fait, il s'agit de la pièce qui m'a demandé le plus de travail au courant de ma maîtrise, de la pièce dont j'ai eu le plus de difficulté à mettre en œuvre mes idées. Ce projet a beaucoup de similitudes avec mon projet précédent, *Toer*, entre autres au niveau du propos général de l'œuvre, soit le thème des vélos et du mouvement. La première version de cette pièce s'apparentait beaucoup trop à cette dernière sans que je le souhaite, même si l'orchestration est très différente. Plus j'essayais de retirer les éléments propres à la musique pour *Toer*, plus je m'éloignais de mon idée principale. C'est pourquoi je compte retravailler cette pièce. L'idée avec cette nouvelle version serait d'incorporer une bande ou des traitements en temps réel sur la section instrumentale qui resterait dans un mouvement rythmique et répétitif. Puisque l'un de mes objectifs dans la maîtrise était de développer mon écriture purement instrumentale, je développe ici-bas seulement sur le travail réalisé lors de cette dernière version.

²⁴ Texte écrit par Carole Desgagné pour accompagner la sculpture *Les cyclistes*.

La version présentée, écrite pour l'ensemble de solistes, est composée pour flûte traversière, clarinette en *si* bémol, basson, cor, marimba, piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse. La raison pour laquelle le hautbois n'est pas présent est due au fait qu'il a une couleur très particulière, très perçante, qui ressort beaucoup des autres et qui est difficile à dissimuler. De plus, certains modes de jeux ne sont pas aisément réalisables à cet instrument, sans tenir compte que le registre grave de celui-ci est très volumineux et aurait camouflé le jeu des autres instruments. Avec cette transposition musicale de l'œuvre *Les cyclistes*, l'intention est de dépeindre des paysages, comme si la musique suivait une partie du parcours que prend le peloton. La pièce, dans son ensemble, est divisée en trois parties : l'introduction, la partie centrale et la conclusion. L'introduction décrit la sonorité des vélos. Elle tente d'imager un élément concret à l'aide de modes de jeux. La partie centrale explore les paysages, les discussions et les autres atmosphères au sein du groupe. Il s'agit d'une dimension plus personnelle et à la fois abstraite, laissant libre cours à l'imagination. Cela finit avec la conclusion qui redevient peu à peu plus concrète, comme au début.

J'ai vu pour la première fois cette sculpture quelques semaines après mon retour de voyage avec l'InMICS, après avoir composé la musique pour le film *Toer*. Cela m'avait particulièrement frappé. Le parallèle entre cette sculpture et le travail sur le film est presque similaire. Le thème des vélos et de l'énergie sont mis en avant-plan. C'est pourquoi lorsque j'ai entamé la composition basée sur cette œuvre, j'ai voulu réutiliser un seul aspect de la pièce *Toer* : le motif rythmique en triolet. Ce rythme donne l'illusion de boucle représentant à la fois le mouvement cyclique de la roue ainsi que de l'énergie qui s'en dégage. Cependant, il n'est pas présenté de la même façon que pour le film. Contrairement à *Toer*, la sculpture *Les cyclistes* représente une plaisante sortie en groupe, sans esprit de compétition. Elle ne met aucune emphase sur l'effort physique que peut engendrer l'activité, mais simplement le plaisir de pouvoir rouler librement en vélo. Pour représenter ce mouvement circulaire des roues, je propose quatre cellules rythmiques qui peuvent se superposer afin de recréer une certaine énergie de masse, celui du peloton, cela sans pour autant être trop lourd, puisqu'il s'agit d'une

sortie récréative. Ces cellules sont à la base simple, mais se complexifient légèrement au courant de la pièce. Elles sont présentes dès le début de la pièce jusqu'à la fin.

figure 3.2 : Cercle rythmique de base

L'harmonie de la pièce est construite aussi sur des cellules. En fait, elle est présentée d'une façon particulière. Dans une cellule, il ne s'agit pas d'accords disposés en intervalles en position de tierce ou de seconde, mais bien d'une série d'organisation de hauteurs. Chaque série est composée de quatre notes. Elles peuvent être lues dans le sens originel, soit par un mouvement ascendant, ou en rétrograde, mouvement descendant. De plus, cette série est superposée par une autre suivant le même principe. Ces cellules se comptent au nombre de cinq. À la fin cette dernière, la série est reprise un demi-ton plus haut²⁵. Suivant cette logique, cette série de cellules est répétée tout au long de la pièce. Au départ, la progression entre ces cellules était construite à l'aide de micro évolutions, mais cela rendait le discours lourd et trop stationnaire. Dans cette dernière version, les cellules se démarquent légèrement plus les unes aux autres, donnant ainsi plus de couleur à la pièce.

²⁵ Se référer à la partition aux mesures 41 et 43 ainsi qu'au tableau 3.1 et à la figure 3.3.

figure 3.3 : Harmonie globale - ensemble des organisations de hauteurs superposées

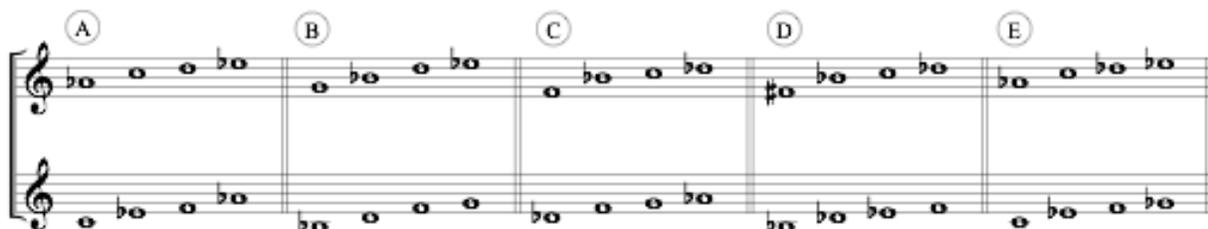


tableau 3.1 : Harmonie globale - progression des organisations de hauteurs superposées

Accords			
A	mes 1 à 26	mes 61 à 70	mes 111 à 113
B	mes 27 à 30	mes 71 à 74	mes 114 à 116
C	mes 31 à 33	mes 75 à 79	mes 117 à 119
D	mes 34 à 36	mes 80 à 82	
E	mes 37 à 42	mes 83 à 88	
Accords (1/2 ton plus haut)			
A'	mes 43 à 45	mes 89 à 93	
B'	mes 46 à 48	mes 94 à 97	
C'	mes 49 a 51	mes 98 à 101	
D'	mes 52 à 55	mes 102 à 106	
E'	mes 56 à 61	mes 107 à 110	

Ces cellules rythmiques et harmoniques constituent en elles seules toute la pièce. Il ne s'agit pas simplement d'une base sur laquelle celle-ci se construit, mais bien du moteur, du cœur du projet. Les motifs rythmiques et les progressions d'accords superposés se répétant tout au long de la pièce s'inspirent de la musique minimaliste²⁶. Si sur le plan des hauteurs cela reste plutôt statique, sans variation à l'exception de la progression des cellules, il y a certains petits changements sur le point rythmique. Les cellules rythmiques ne restent pas telles qu'elles tout au long de la pièce. Elles varient selon l'intensité, l'orchestration et les textures désirées. Ces changements aident à donner vie à l'intention dramatique, soit pour décrire le bien-être du moment, l'énergie des personnages ou simplement les paysages.

L'introduction est définie différemment du reste de la pièce. Il s'agit de recréer la texture et la sonorité mécanique du mouvement des vélos. Avant même de rentrer dans le vif du sujet, il semble nécessaire d'introduire et de décrire l'élément principal de la pièce. La sculpture met principalement l'emphasis sur les vélos avant toute chose. C'est la base du sujet. Dans les toutes premières mesures, les bois et le cor dépeignent l'air pour peu à peu décrire le vent dans les rayons de la roue ainsi que le mouvement mécanique de celle-ci. Le cor dans ses sons aériens crée quelques accents marquant l'aspect venteux tandis que la clarinette et le basson effectuent des jeux de clés recréant l'aspect mécanique du vélo en mouvement, jouant sur les lignes rythmiques 2 et 3. Pour ce qui est de la flûte, elle joue aussi sur des jeux de clé, mais accentués de coups de langue introduisant ainsi la première cellule harmonique et rythmique²⁷.

Tout en restant en douceur, les cordes épaulent les vents à l'aide de jeux derrière le chevalet donnant ainsi une sonorité aléatoire en termes de hauteurs. L'alto, comme les vents, joue sur la cellule rythmique 4 et la contrebasse base son trait sur la première mesure de la

²⁶ *Le minimalisme se caractérise, comme son nom l'indique, par une extrême épuration des moyens musicaux, qu'il s'agisse de l'instrumentation, de l'harmonie, du rythme ou de la mélodie. [...] Ce courant utilise le principe de la variation subtile et progressive de ces éléments et de leur évolution cyclique (plutôt que linéaire, comme dans la musique occidentale) sur une longue durée.* Définition tirée du site : http://www.musiquecontemporaine.fr/doc/index.php/Musique_minimaliste

²⁷ Cellule rythmique 2 pour la clarinette, 3 pour le basson et 1 pour la flûte. Se référer à la figure 3.2.

première cellule. Quant au violoncelle, il effectue sur un rythme s’inspirant de celui au cor des petits coups sur le cordier à l’aide du bout de l’archet. Si le cordier est en métal, cela donne une sonorité d’un léger impact pouvant représenter entre autres de petites roches sur la route rebondissant sur une partie métallique du vélo. Le violon se distingue du fait que son jeu est libre sur l’aspect des hauteurs, soit des cordes jouées derrière le chevalet, et du rythme. C’est le trait qui contraste le plus du reste de la pièce. Le but est de recréer une impression d’atmosphère unique d’une représentation à une autre, selon la volonté de l’interprète.

figure 3.4 : Atmosphère générale de l’introduction (mes 14-17)

The image displays a musical score for measures 14 through 17. The score is arranged in a system with eight staves, each representing a different instrument: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncelle (Vcl.), and Double Bass (D.B.).

- Flute (Fl.):** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with 'arcol.' (arco).
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, also marked with 'arcol.'.
- Bassoon (Bsn.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'arcol.'.
- Horn (Hn.):** Plays a series of sustained notes, some with diamond-shaped accents.
- Violin (Vln.):** Features a melodic line with some notes marked with 'x' (pizzicato) and a section marked 'arcol. ed lib.' (arco, ad libitum) with 'pp sempre' (pianissimo sempre).
- Viola (Vla.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'x' (pizzicato).
- Violoncelle (Vcl.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'x' (pizzicato).
- Double Bass (D.B.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'x' (pizzicato).

À partir de la mesure 22, les cordes quittent peu à peu leurs jeux derrière le chevalet pour débiter le cycle des cellules harmoniques, passant de *pizzicati* à *arco*. Le violoncelle cesse son jeu sur le cordier à la mesure 29, mais continue d’exécuter le même rythme que

précédemment. Ce changement de texture chez les cordes marque une transition graduelle entre l'atmosphère du début, soit la mise en valeur des vélos, étant plutôt concret, et le cœur de la pièce, soit plus abstrait. Cependant, les bois poursuivent leur jeu de clé comme dans l'introduction et s'atténuent à partir de la mesure 32, laissant toute la place aux cordes. Cela marque une transition entre l'atmosphère de l'introduction et de celle de la partie centrale de la pièce.

C'est à la section B que le marimba et le piano sont introduits pour la première fois. Le piano double la ligne du violon et du violoncelle, accentuant ainsi les lignes rythmiques de base. Pour ce qui est du marimba, il ne joue aucun rôle mélodique et n'utilise aucune cellule rythmique. Il anticipe les montées à la flûte et à la clarinette. Ces traits effectués par les bois dans cette section mélangent les lignes au sein d'une même cellule. Ils sont construits sur les hauteurs présentes dans la cellule, mais n'utilisent aucune des lignes rythmiques bien qu'ils s'en inspirent. Le rôle du basson est d'accentuer les débuts de la montée ainsi que la fin de ces traits.

figure 3.5 : Ligne montante aux bois sur les hauteurs de la cellule E (mes 38-40)



Cette section tend à être de plus en plus forte jusqu'à la mesure 46, section C, où tout devient subitement *piano*. L'effet désiré avec cette transition soudaine est comparable à la sonorité entendue à la sortie d'un tunnel: l'ambiance sonore passe de dense et sourde à douce et épurée. Cette nouvelle atmosphère comporte deux plans. Le premier est composé des cellules rythmiques. Elles sont jouées avec un détaché très court aux bois et liées au piano, au violoncelle et à la contrebasse. Quant au second plan, il présente motif rythmique similaire à celui présenté dès la mesure 4 au violoncelle. L'ensemble effectue un léger *crescendo* jusqu'à la mesure 54. C'est à ce moment que le violon complexifie la ligne rythmique numéro 1,

figure 3.7 : Sommet de la pièce aux cordes (mes 77-83)

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncelle (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 77-83, marked with a forte (*ff*) dynamic. The Violin and Viola parts play long, sustained notes, while the Violoncelle and Double Bass parts play a rhythmic pattern. The second system covers measures 84-86, marked with a piano (*p*) dynamic. The Violin and Viola parts play long notes, while the Violoncelle and Double Bass parts play a rhythmic pattern.

Dans la section E, suivant l'état d'esprit présenté lors du sommet au violon et à l'alto, les cordes effectuent des notes longues et reprennent le jeu des vents en jouant à tour de rôle le thème mélodique. Pendant ce temps, le reste de l'ensemble poursuit les cellules rythmiques modifiées en *legato*, tel qu'introduit antérieurement par la flûte. C'est à ce moment que débute le *diminuendo* orchestral. Il s'agit d'une transition vers la partie finale de la pièce. Chacun des instruments vont peu à peu vers la nuance *piano* ou *mezzo piano*. À la mesure 86, le violon joue un motif qui contraste des autres lignes. Sur le même rythme joué par la

contrebasse dans l'introduction de la pièce²⁸, il expose des arpèges reposant sur la sonorité des cordes ouvertes²⁹, introduisant ce qu'entame le violoncelle à la mesure 98 et créant ainsi un clin d'œil aux mouvements de l'archet et à l'absence de doigtés lors que les cordes jouent de l'autre côté du chevalet.

La section F est introduite par les *pizzicati* au violon et à l'alto, le premier s'inspirant de la ligne d'un violoncelle dans l'introduction et l'autre sur la deuxième cellule rythmique ayant retrouvé sa forme épurée. Ce dernier utilise les cordes ouvertes afin d'exécuter ces traits. Cette section se définit comme la fin de la pièce. En fait, tout en continuant le mouvement de diminuendo, les instruments se retirent à tour de rôle jusqu'à ce qu'il ne reste que le silence. L'intention avec cette conclusion est d'illustrer l'éloignement des vélos ou l'arrêt progressif de chacun des cyclistes. Le premier s'étant arrêté est le piano dès le premier temps de la section, laissant ainsi une couleur rappelant celle de l'introduction. Suivant cette même logique, le marimba s'éteint à la mesure 103.

À partir de la mesure 94, les modes de jeux présents dans l'introduction refont surface. Le basson les débute avec des bruits de clés. Les cordes passent tout d'abord par des *pizzicati* avant d'effectuer leur jeu derrière le chevalet. Les cellules rythmiques aux bois s'allègent peu à peu avant que la clarinette débute elle aussi des jeux de clés. La flûte se retrouve progressivement dans son registre grave afin d'exécuter le même jeu, supporté de coups de langue. À la mesure 98, le violoncelle joue la première cellule rythmique sur les cordes ouvertes se mariant ainsi avec le jeu de l'alto. À la mesure suivante, le cor réintroduit la sonorité venteuse qui est aussi reprise par le basson à la mesure 107. Le violoncelle finit par effectuer des coups sur le cordier et l'ensemble disparaît tranquillement dans un *perdendosi* progressif.

²⁸ Se référer à la partition aux mesures 14 à 17.

²⁹ Le trait présenté au violon n'est pas joué sur les cordes ouvertes. Il est présenté un demi-ton plus haut s'émergeant ainsi mieux dans l'harmonie.

figure 3.8 : *Diminuendo* progressif sur les modes de jeux (mes 113-119)

The image displays two systems of musical notation for measures 113-119. The instruments are arranged vertically: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

System 1 (Measures 113-115):

- Flute:** Features a melodic line with a *ppp* dynamic marking in measure 115.
- B♭ Clarinet:** Features a melodic line with a *pp* dynamic marking in measure 113.
- Violin:** Features a melodic line with a *pp* dynamic marking in measure 113.
- Viola:** Features a melodic line with a *pp* dynamic marking in measure 113.
- Violoncello:** Features a melodic line with a *pp* dynamic marking in measure 113.
- Double Bass:** Features a melodic line with a *pp* dynamic marking in measure 113.

System 2 (Measures 116-119):

- Flute:** Features a melodic line with a *ppp* dynamic marking in measure 116.
- B♭ Clarinet:** Features a melodic line with a *ppp* dynamic marking in measure 116.
- Violin:** Features a melodic line with a *ppp* dynamic marking in measure 116.
- Viola:** Features a melodic line with a *ppp* dynamic marking in measure 116.
- Violoncello:** Features a melodic line with a *ppp* dynamic marking in measure 116.
- Double Bass:** Features a melodic line with a *ppp* dynamic marking in measure 116.

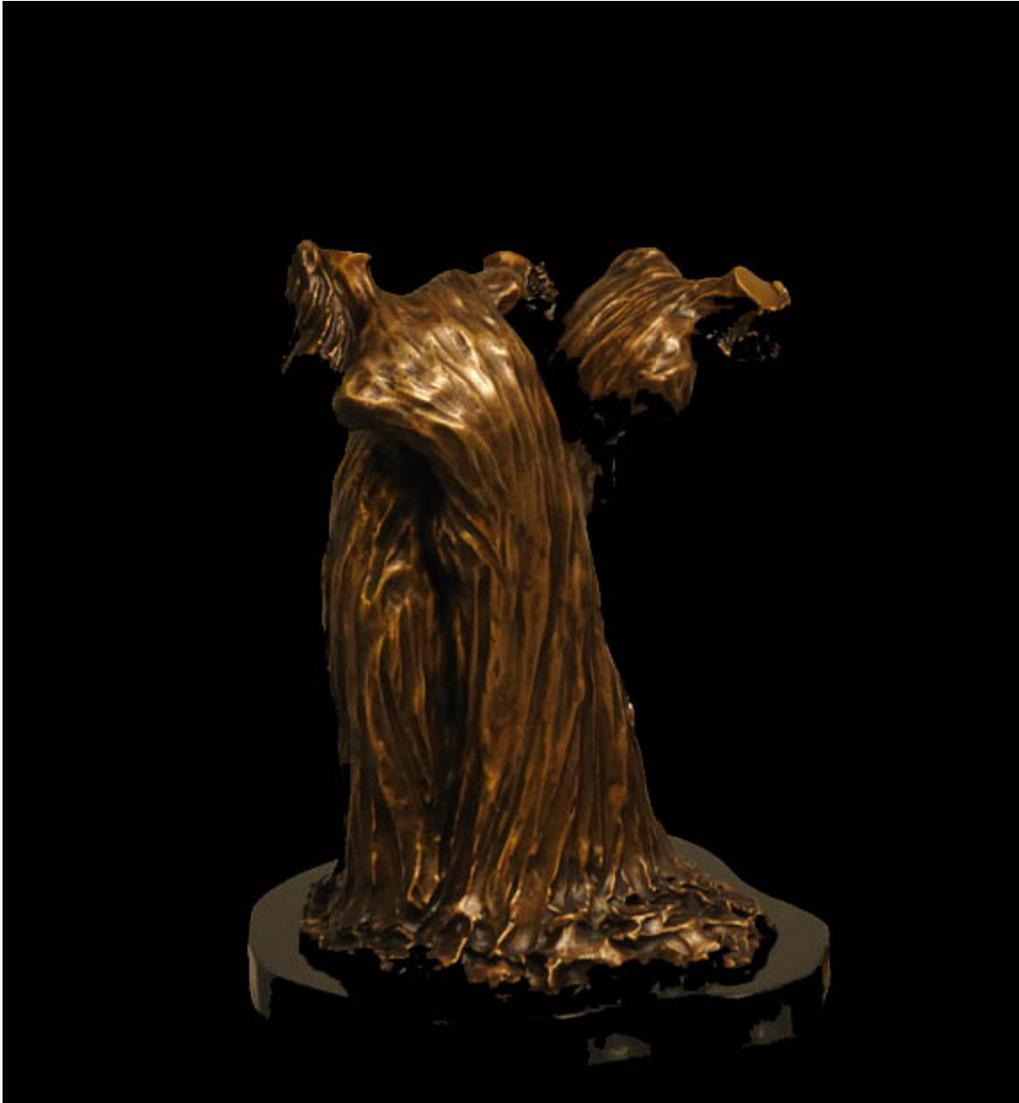
The score illustrates a progressive *diminuendo* across the measures, with dynamic markings such as *ppp* and *pp* indicating the decreasing volume. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

3.2 *Libre de vivre*

C'est par cette sculpture que j'ai fait la connaissance de l'artiste sculpteur et de son œuvre. Cette œuvre s'est beaucoup fait remarquer lorsqu'elle a été présentée au grand public pour la première fois, notamment au Carrousel du Louvre à Paris. La sculpture présente trois corps dos à dos s'élevant vers les cieux, trois femmes s'élevant chacune de leur manière vers la liberté. L'image me venant à l'esprit en observant la pièce est celle d'arbres partant du sol, se nourrissant de la terre et s'élevant chacun dans sa direction. Chacune de ces trois silhouettes a sa propre personnalité tout en étant en harmonie les uns avec les autres. La simplicité des corps est mise de l'avant ainsi que l'impression de légèreté. Bien que la pièce sculpturale en bronze soit massive, le sujet ne l'est pas. Cette sculpture me laisse croire qu'il y a une certaine lenteur dans son mouvement. Elle semble vouloir aussi exprimer beaucoup d'éléments avec très peu.

La simplicité et la délicatesse sont parmi les principaux éléments de cette sculpture transposés en musique. Bien que chacune des figures présente sa différence et dégage sa caractéristique propre, l'énergie globale reste la même, peu importe l'angle d'observation. Lorsqu'elle est observée sur 360°, il est possible de discerner des éléments familiers, répétitifs et quasiment identiques. C'est pourquoi, comme pour la pièce *Les cyclistes*, mon écriture reste plutôt minimaliste par la présence de boucle et de répétition, mais à une échelle différente de celle présentée pour *Les cyclistes*.

figure 3.9 : Sculpture *Libre de vivre*



Laissez la vie bouger autour de soi pour découvrir la joie afin de se surprendre soi-même. Ouvrir la porte toute grande pour faire entrer le bon air et la vraie lumière afin de vivre avec les vraies couleurs. Laisser tomber les ombres ou simplement les comprendre pour mieux les laisser aller. Être libre de manifester ses émotions; crier, sangloter, rire permet de soulager rapidement son cœur pour pouvoir glisser doucement sur ses rêves.³⁰

³⁰ Texte écrit par Carole Desgagné pour accompagner la sculpture *Libre de vivre*.

Pour transmettre ces aspects-là, j'ai composé trois thèmes musicaux représentant les trois personnages. Ils sont des entités à part entière. Ces thèmes, lorsqu'ils sont superposés, forment un tout, mais ils peuvent aussi être joués seuls, ce qui met à l'avant-plan une des facettes de la sculpture à la fois, soit une des personnalités qui lui est rattaché, à la fois. Ces lignes mélodiques sont indépendantes les unes des autres. Si je dois résumer la composition en un seul mot, il s'agit de contrepoint. Le contrepoint entre les voix est l'élément clé de la pièce. Ces superpositions mélodiques sont répétées tout au long de la section A jusqu'à la fin. Elles ne varient pas vraiment ou que très légèrement. L'impression de variation est subtile selon l'orchestration, la présentation de l'accompagnement ou la progression dramatique.

figure 3.10 : Contrepoint à trois voix

The image displays a musical score for three voices, illustrating counterpoint. It is organized into three systems, each containing three staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system is marked with a measure number '9', and the third system with '17'. Each system shows three independent melodic lines that are superimposed on each other, demonstrating counterpoint. The notation includes various note values, rests, and accidentals, all within a consistent rhythmic and harmonic framework.

De plus, la pièce est régie selon une progression harmonique très simple qui se répète continuellement. Les enchaînements d'accords représentent la terre, soit la matière de laquelle émergent les personnages. Cet élément est constamment représenté au piano, suivant ainsi une formule rythmique très répétitive et stable, sans grande variation. La progression aux couleurs modales va comme suit : *Ré* mineur (Dm), *Si* bémol majeur avec septième majeur (B^{b7M}), *Do* majeur (C) et *La* mineur avec septième mineur (Am⁷). Bien que l'ordre de ces enchaînements tourne autour du mode de *ré* mineur éolien, la pièce est construite en fonction du fait qu'il n'y a pas vraiment de sensation de finalité. Elle débute sur un accord de *do* majeur, qui est maintenu durant toute l'introduction, et se termine sur l'accord de *la* majeure 7 (A^{7M}), représentant l'accord B de la série.

figure 3.11 : Enchaînements des accords se répétant



Puisque la sculpture dégage avant tout une émotion calme et paisible, le *tempo* reste le même tout au long de la pièce. Des accélérations auraient brusqué le discours général et auraient introduit un certain facteur de stress non désiré. Cependant, pour donner un peu de vie à l'ensemble, pour que ce ne soit pas trop redondant et monotone, il y a quelques modulations. Celles-ci s'effectuent alors que l'orchestration est plus dense. Les modulations aident à créer des passages plus dramatiques et aident aussi clarifier la structure générale de la composition. En fait, plus l'ensemble est complet, plus l'atmosphère se veut dense, et plus les modulations sont nécessaires.

tableau 3.2 : Présentation des modulations par rapport aux sections de la pièce

Sections	Mesures	Harmonie
Intro	1 à 12	(Débute sur l'accord de <i>Do</i> majeur) / <i>Ré</i> mineur
A	13 à 32	
B	33 à 44	
C	45 à 54	
D	55 à 70	<i>Fa</i> mineur
E	71 à 78	<i>Si^b</i> mineur
F	79 à 86	
G	87 à 94	<i>Do[#]</i> mineur / (fini sur l'accord de <i>La</i> maj ^{7M})
H	95 à 102	
I	102 à 109	

L'introduction représente la terre d'où vont émerger les personnages. Le registre grave des instruments à cordes est utilisé afin de recréer une atmosphère sombre et profonde, voire ténébreuse. Le violoncelle débute en double cordes, sans possibilité de *vibrato*, donnant ainsi un son plein, sans artifice. Dans le même sens, l'alto n'effectue aucun *vibrato* dans les premières mesures. Son trait repose sur la résolution de la note *fa* sur *mi*. La contrebasse supporte les tenues commencées au violoncelle dès la mesure 5. Quant au violon, les *pizzicati* joués relient les cordes, par sa sonorité et son registre, au reste de l'ensemble présent dans cette introduction. En fait, le piano et le *glockenspiel* apportent une touche légère et cristalline qui contraste. Ils sont présentés comme des éclats minéraux enfouis dans le sol. La cellule exécutée au piano est aléatoire, créant ainsi une touche unique d'une représentation à une autre.

préparant ainsi la modulation vers le ton de *Fa* mineur ainsi que le passage à la section suivante.

figure 3.13 : Imitation des hauteurs *Do*, *Si^b* et *La* (mes 50-54)

The musical score for measures 50-54 features seven staves: Bsn. (Bassoon), Glk. (Clarinet), Pno. (Piano), Vln. (Violin), Alt. (Alto), Vlc. (Viola), and C.B. (Cello). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Bsn. staff begins with a melodic line of eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The Glk. staff has rests in measures 50-53 and a single note G2 in measure 54. The Pno. staff has a complex accompaniment with sixteenth-note patterns and triplets in the right hand, and eighth-note patterns in the left hand. The Vln. staff has a melodic line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The Alt. staff has rests. The Vlc. staff has a melodic line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The C.B. staff has a melodic line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

La section D manifeste l'émergence de personnalités distinctes entre les personnages. Cela peut être comparé à un débat entre les protagonistes, soit la tentative d'éloignement entre les personnages présentés dans la sculpture. Leurs idées divergent de plus en plus, représentées par les lignes 1 et 2 qui se démarquent l'une de l'autre. La seconde ligne mélodique dans le suraigu du basson témoigne d'une prouesse au niveau de la justesse, mais dégage aussi un caractère qui lui est propre. Quant au violon, il continue dans la même direction que précédemment, sans grande variation. Cette absence de changement vient illustrer que l'un des personnages ne tend pas à changer pour atteindre sa liberté, restant ainsi

fidèle à ses idées d'origine. Bien que ces deux instruments jouent dans le même registre orchestral, l'effet n'est pas comparable. La ligne du violon se veut plus neutre, quasiment en arrière-plan, tandis que le basson, est tout le contraire. Il se veut perçant et marquant. Au niveau de l'accompagnement, le piano marque une pause à ces traits d'arpèges, laissant ainsi la place à l'alto et au violoncelle dans un mouvement de double croches, créant ainsi une certaine impression d'accélération.

figure 3.14 : Texture de l'ensemble au sommet de la pièce (mes 67-70)

À la mesure 63, le *glockenspiel* double en partie la ligne du violon afin de la faire ressortir un peu en donnant une petite touche cristalline au motif. Au même moment, l'alto cesse les traits en double croches et prend la troisième ligne mélodique afin de se mélanger au

contrepoint des deux autres voix. Lors du crescendo vers le climax de la pièce, le *glockenspiel* supporte la ligne d'alto et le piano retourne peu à peu aux arpèges qu'il avait délaissé, épaississant ainsi la texture globale³².

La section E débute par un *diminuendo*, une épuration progressive: le *glockenspiel* cesse de doubler l'alto, le violon se retire, le violoncelle arrête son accompagnement de doubles croches et le basson retourne dans un registre plus confortable avant de se retirer à son tour. Les esprits se calment, la tension baisse. Cela est aussi souligné par la modulation en *si* bémol mineur (passant d'un accord Cm⁷ (*do* mineur 7) vers un accord B^m (*si* bémol mineur)), soit créant ainsi un mouvement de seconde descendante. Le violoncelle reprend à nouveau le trait joué à la mesure 45 pour entreprendre peu à peu la ligne mélodique 1 à la section F.

Dans cette nouvelle section, tout tend vers la douceur, vers une même unité. Le but est de monter progressivement vers le registre aigu de l'ensemble tout en s'évaporant³³. Le piano, indépendamment du reste de l'ensemble, effectue son ascension entre la mesure 79 et la mesure 99. Pour les autres, l'emphase est tout d'abord mise sur les instruments graves de l'ensemble. Superposé à la mélodie au violoncelle, la contrebasse expose la seconde ligne mélodique avant disparaître à la mesure 86. À la section G, alors qu'il y a modulation vers la tonalité finale, l'alto reprend la ligne du violoncelle, quant à celui-ci, joue la ligne délaissée par la contrebasse. La dernière exposition du troisième motif mélodique se fait entendre au basson. Il s'agit d'un instant de légèreté et de libération. L'un des personnages se libère totalement et se fond dans le décor, dans le chant des autres voix.

Le registre aigu de l'ensemble est à l'honneur à la section H. Les couleurs se fondent peu à peu. La seconde ligne mélodique disparaît peu à peu à l'alto. Tous les personnages atteignent une même idée et continuent à tendre ensemble vers la liberté. À la mesure 103, le violon se retire, laissant le *glockenspiel* et le piano dans l'extrême aigu de l'ensemble. Le tout

³² Pour la montée vers le climax de la pièce, se référer à la figure 3.14.

³³ Se référer à la partition aux mesures 79 à 103.

s'évapore tranquillement vers les cieux. Le piano s'arrête sur l'accord de *La* majeur 7 (A⁷) tout en faisant un petit *ritenuto*, laissant ainsi la fin est en suspens. Bien que la pièce finie, l'intention de laisser une illusion de mouvement. La croissance de ces personnages provenant de la terre n'est pas terminée. Comme un arbre, ces personnages sont en perpétuelle évolution.

3.3 *En toute humilité*

La sculpteure est passionnée par la contrebasse. L'amour pour la musique et envers cet instrument l'a poussé à créer cette pièce, en toute simplicité. Cette sculpture présente un contrebassiste jouant de son instrument. Cela semble être défini un moment intime entre l'instrument et son interprète. Dans une optique minimaliste, je transpose cette œuvre sur un duo violoncelle et contrebasse, où ce premier représente le musicien. L'intention derrière cette œuvre est de présenter la complicité entre ces deux personnages, soit l'interprète et son instrument. Le but est de laisser parler, laisser exprimer la contrebasse d'elle-même.

Bien que la sculpture est inspirante en elle-même, le texte que l'artiste a écrit a aidé à clarifier la direction que j'allais entreprendre. La forme de l'adaptation musicale de *En toute humilité* se base sur ce texte. En fait, celle-ci se divise en quatre grandes parties. La première est l'introduction. Elle présente les différents personnages, soit le musicien et son instrument. Ces derniers construisent une texture délicate en arrière-plan, tout en utilisant plusieurs modes de jeux. Suite à cela, prend place le thème lyrique entre les deux instruments. Le dialogue entre le violoncelle et la contrebasse exprime la passion, l'amour que porte le musicien à son instrument, sa détermination à laisser vibrer sa contrebasse. La troisième partie est la plus courte. Il s'agit du solo de la contrebasse, son instant de gloire, le moment où l'instrument prend finalement sa place. La dernière partie revient à l'atmosphère de début, mais cette fois-ci la contrebasse prédomine. Elle reste en avant-plan.

figure 3.15 : Sculpture *En toute humilité*



Le musicien, avec sa compagne la contrebasse, nous impose un certain respect malgré lui. En toute humilité, ils se font très discrets, très petits. Si nous tendons l'oreille, nous pouvons les entendre parmi les autres. Et là, quel bonheur! En toute humilité, ils nous font vibrer. Lorsque les autres se taisent, le musicien fait parler sa compagne, enfin seule. De sa voix grave, elle nous dit doucement qu'elle rêve de devenir grande, imposante, de parler plus fort; elle a tant à nous dire.³⁴

³⁴ Texte écrit par Carole Desgagné pour accompagner la sculpture *En toute humilité*.

tableau 3.3 : Structure globale de la pièce par rapport au texte

Sections	Sous-section (lettre)	Description
1er partie	Intro	Début : introduction des différents personnages, soit
	A	Le musicien et son instrument ;
	B	« <i>ils se font très discrets</i> »
	C	
2e partie	D	Section lyrique : dialogue chantant entre les
	E	protagonistes ; « <i>ils nous font vibrer.</i> »
3e partie	F	Solo de contrebasse : l'instrument prend tout l'espace ; « <i>le musicien fait parler sa compagne, enfin seule.</i> »
4e partie	G	Conclusion : retour à l'état du début en ayant toujours
	H	en avant-plan la contrebasse ; « <i>elle a tant à nous dire.</i> »

La pièce débute simplement sur les notes de l'arpège de *si* bémol majeur au violoncelle. Toute cette première partie se construit sans métrique précise. La notion du temps est variable et les dialogues entre les instruments est plus ou moins précis, laissant un maximum de liberté à chacun des interprètes. Les deux instruments se retrouvent lors de leur arrivée simultanément, ou conjointement, aux points d'orgue. Pour accompagner le jeu du violoncelle, la contrebasse tient très doucement l'harmonique *ré* dans sa corde ouverte, soit le même *ré* que celui joué par ce premier. Ce n'est pas tant les hauteurs que le rythme qui sont caractéristiques à cette introduction, mais plutôt les petits jeux qu'exécutent ces instruments changeant ainsi subtilement la couleur de la texture. En premier lieu, le violoncelle est en

sourdine, laissant un son plus étouffé transparaître au travers de ces traits³⁵. Celui-ci joue aussi entre l’alternance d’un son vibré et non vibré, soit sec. Les deux instruments jouent aussi la teinte du son en déplaçant l’archet sur la touche, sur le chevalet ou à sa position habituelle³⁶. À quelque temps avant la section A, dans un élan en *crescendo*, la contrebasse restant tout sur la corde ouverte de *ré* effectue des *gliss.* d’harmoniques, laissant ainsi transparaître à certains instants des hauteurs de la série harmonique. Quant au violoncelle, il accélère de motif rythmique d’arpège descendant dans un mouvement de plus en plus rapide jusqu’au point d’orgue.

figure 3.16 : Mouvement d’accélération sur *glissendi* d’harmonique et accélération des traits en arpèges (introduction)

The image shows a musical score for Violoncelle (Vlc) and Contrebasse (CB). The Vlc part is in the upper staff, starting with a series of notes and then transitioning into a rapid, descending arpeggiated pattern. The CB part is in the lower staff, featuring a series of notes with a dashed line above them indicating a glissando effect. The score includes dynamic markings such as *ff* and *ff possibile*. The Vlc part has a circled 'T' above it, and the CB part has a circled 'C' above it. The Vlc part ends with a circled 'C' above it.

Dans les premiers temps de la section A, la contrebasse poursuit son jeu sur les notes harmoniques sur la corde de *sol*, tout en douceur. Superposé au jeu de ce dernier, le violoncelle expose le premier motif mélodique de la pièce. Celui-ci part du même principe qu’a précédemment introduit ce dernier, soit le mouvement descendant de l’arpège de *si* majeur. Il est par la suite repris à la contrebasse à lors qu’il cesse ces tenues en harmonique. Cela annonce la place en tant que soliste que peut prendre l’instrument.

³⁵ La sourdine : « Le résultat , par absorption d’une partie des vibrations, est un son très doux et velouté. » Adler, S. (2011). *Étude de l’orchestration*. Paris, Édition Henry Lemoine, p. 39.

³⁶ Le positionnement de l’archet est indiqué à l’aide de lettres : T pour touche, C pour cordier et N pour normal. Se référer à partition, p. 1.

l'amour du musicien envers sa contrebasse. La contrebasse de son côté accompagne dans un doux contrepoint la mélodie proposée³⁷.

Suivant la même énergie, la contrebasse est de plus en plus en avant-plan au courant de la section E. Le violoncelle délaisse tranquillement son rôle tout en étant en contrepoint avec l'autre voix. À la mesure 14 et 15, la ligne de la contrebasse est une variation du motif mélodique exposé dans l'introduction, dans son mouvement ascendant. Le violoncelle répète cette même ligne la variant davantage, avant d'être à l'octave de la contrebasse. Il se dissout alors peu à peu laissant l'autre instrument s'exprimer de lui-même.

figure 3.19 : Contrepoint sur le thème lyrique (section D)

Enfin, la contrebasse a le droit à son solo. La mélodie est diffusée de façon glorieuse, même victorieuse. Ce passage affirme de manière très tonale, et très clairement, le mode de la fin, soit *mi* bémol majeur. Il décrit le moment où l'interprète laisse toute la place à son instrument de s'exprimer librement.

³⁷ Se référer à la figure 3.19.

figure 3.20 : Ligne de la contrebasse en solo (section F)



À la lettre G, la texture retrouvée est la même que celle à la section A. La différence est que la contrebasse reste à l'avant-plan alors que le violoncelle effectue un accompagnement sur des sons harmoniques. La contrebasse joue le thème, qui a été introduit au début de la pièce, deux fois dans le ton de *mi*^bmajeur. Pour donner un peu d'élan avant d'arriver à la finale, le violoncelle rejoue le motif en accélération et le répète en boucle jusqu'à la section H. Cette toute dernière section se présente comme le tout début de la pièce, soit de façon très minimaliste. Les notes de l'arpège de *mi*^b majeur sont répétées à la contrebasse et sont supportés par de tenue en harmonique au violoncelle. Le tout se dissout peu à peu dans un *perdendosi*.

3.4 *L'Envol*

Il s'agit probablement de la pièce la plus sombre que l'artiste m'a présentée de son catalogue. C'est aussi une pièce qui m'a tout de suite parlé. Musicalement parlant, je savais déjà ce que je pouvais exprimer. La sculpture en argile démontre une masse de personnages abstraits et sans visage collés et imbriqués les uns dans les autres. Avec un peu d'observation, j'avais l'impression que l'union de ces personnages prenait la forme des ailes d'un oiseau. Le message envoyé se veut plein d'espoir malgré les moments difficiles. *L'envol* présente la volonté de s'en sortir, de se libérer.

L'envol, c'est une seule et grande énergie qui est véhiculée du début jusqu'à la fin. Mon intention avec cette adaptation était simple : présenter cette masse sombre. En fait, il était clair

que je devais concevoir une pièce avec une instrumentation de couleur homogène pour mieux représenter ces personnages présentés sous un seul et même groupe. Je compare cette masse de personnages comme des étourneaux en plein vol, une masse d'éléments homogènes. C'est pourquoi, pour aller dans le sens de la métaphore, j'ai fait le choix d'utiliser seulement les cordes. Tout comme les autres pièces du cycle des sculptures, il s'agit de solistes, soit un violon, un alto, un violoncelle et une contrebasse. Vu que cette sculpture est en argile, je suis parti du même principe que *En toute humilité*, soit de miser sur l'exploitation de différents modes de jeu et de les mettre en évidence.

figure 3.21 : Sculpture *L'envol*



Regarder devant!
 Regarder vers le haut!
 Accomplir ce qu'il se doit!
 Avancer la tête haute,
 Ne pas avoir peur des obstacles.
 Avoir confiance en la vie,
 C'est l'envol vers la liberté!³⁸

Pour commencer la pièce, l'idée de débiter directement avec une masse lourde ne me plaisait guère. Avant d'arriver au cœur du sujet, il faut tout d'abord l'introduire. Pour ce faire, chaque instrument part du silence afin de construire lentement un accord en *do* dorien de sept notes dans un mouvement de *crescendo*, sans vibrato, le plus neutre possible. Ce mouvement est répété deux fois entre les mesures 1 à 16.

figure 3.22 : Construction d'accord à sept notes en *do* dorien (mes 1-10)

The musical score for strings (Violin I, Viola, Violin II, Cello) shows the construction of a seven-note chord in Dorian mode over 10 measures. The tempo is marked as quarter note = 64. The score includes dynamics (ppp, p, pp, mp, fp) and performance instructions like 'Con cord. non vibr.' and 'sur le chevalet non vibr.'.

À la mesure suivante, l'accord de sept notes est exposé dans un *forte* un demi-ton plus haut. Les cordes sont en *vibrato* créant ainsi une dimension plus dramatique à ce changement brusque d'accord. Afin de retrouver tranquillement l'accord d'origine, la masse de cordes glissent dans un *diminuendo* et cesse leur *vibrato*.

³⁸ Texte écrit par Carole Desgagné pour accompagner la sculpture *L'envol*.

figure 3.23 : *Glissandi* d'accord dans un intervalle de seconde mineure (mes 17-19)

Durant la section A, les cordes graves, dont l’alto, effectuent des *glissandi* sur les notes jouées dans les accords précédents. Ces *glissandi* ne sont pas exécutés en même temps d’un instrument à l’autre. Cela donne une texture particulière constamment en mouvement. Indépendamment du reste de l’ensemble, le violon introduit un motif arpégé en sextolet sur des harmoniques de cordes ouvertes pour peu à peu aller de l’autre côté de chevalet à la mesure 27. Il est repris par le violoncelle à la mesure 32. Ce rythme est appelé le motif de masse³⁹. Il peut autant être présenté sous la forme d’un sextolet ou d’un septolet. Il est présent tout au long de la pièce.

figure 3.24 : Motif de masse en sextolet et en septolet

³⁹ Le motif s’inspire de l’introduction au violon de la pièce *Fratres* d’Arvo Pärt.

Un facteur stresse est introduit aussi durant cette section. Les *tremoli*, débutant à l’alto à la mesure 29, soulignent cet effet. Toutes les cordes ont entamé cet effet à la mesure 34, à l’exception du violoncelle qui poursuit le motif de masse. À ce moment, l’ensemble crée un *crescendo* jusqu’à la lettre B. Cette nouvelle section tend vers un élément dramatique. En fait, elle tente d’illustrer l’envol des oiseaux. Cet essor est lourd et massif. L’envol se manifeste difficilement. Le mouvement est dur, agressif, lors de cette envolée puisqu’il semble y avoir un élément qui les retenir au sol. La continuation des *tremoli* à l’alto et à la contrebasse va dans cette direction. Le battement des ailes est quant à lui représenté par le jeu du violon et du violoncelle sur le motif de masse. Ce motif est aussi joué aux autres instruments dès la mesure 44, créant ainsi une masse sonore aux cordes. Contrairement à la section précédente, les hauteurs du motif sont régies selon une progression harmonique bien prédéfinie. Ces enchaînements tournent autour de l’accord de *mi* mineur. Les cordes ajoutent des cordes ouvertes lors de leurs traits pouvant ainsi apporter une couleur plus complexe à la progression.

figure 3.25 : Enchaînement harmonique de la section B (mes 39-59)



Dès la mesure 55, le motif de masse se complexifie peu à peu. Le motif en sextolet se transforme vers un motif en septolet, en passant d’abord par les instruments aigus vers les instruments graves. Cela anticipe la montée dramatique vers le climax. De plus, le tempo accélère sur un *crescendo* partant de la mesure 58 à 60.

La section C marque le sommet dramatique la pièce. Le climax en *fortississimo* est présenté comme le trait en *tutti* à la mesure 17, soit dans un mouvement de *glissando*.⁴⁰ Les tenues aux cordes sont en *tremolo* et en doubles cordes donnant un maximum de volume à la texture. L’harmonie présentée part de l’accord de *sol* mineur qui glisse vers celui de *fa#*

⁴⁰ Se référer à la figure 3.23.

mineur, qui est présenté deux fois de suite, pour finir sur l'accorde de *la*^b mineur qui se résout sur celui de *sol* mineur. Pendant ce temps, le violoncelle poursuit seul le motif de masse en septolet, tout en respectant l'harmonie tenue par les autres instruments.

À la mesure 68, l'alto retourne sur le motif de masse au côté du violoncelle. Ils balancent entre deux accords, soit sur les deux premiers accords de l'enchaînement présenté antérieurement,⁴¹ jusqu'à la mesure 84. La contrebasse accompagne leur jeu dès la mesure 72. C'est à la section D que le violon se détache complètement du reste de l'ensemble. Il présente pour la première fois une ligne plutôt lyrique. Celle-ci représente la voix des personnages, le chant des oiseaux. En fait, le motif mélodique dans cette section porte beaucoup d'emphase sur l'intervalle de triton, laissant transparaître une touche restant dramatique. Cela exprime le mécontentement face au fait qu'ils ont été retenus, mais ont comme même s'en libérer.

figure 3.26 : Motif mélodique au violon accentuant la notion de triton (mes 68-71)



Dès la mesure 80, les cordes sur le motif de masse passent progressivement de l'autre côté du chevalet à tour de rôle et disparaissent au loin avant la section E. L'intention derrière ce jeu est de représenter l'éloignement des oiseaux. Ils ont pu finalement prendre leur essor vers de meilleurs jours. Du point de vue mélodique, le violon présente une nouvelle ligne mélodique dans le mode de *la* phrygien, dégageant une certaine intention optimiste, sans toute fois être complètement détendu. Les oiseaux sont en quête de meilleurs horizons.

⁴¹ Se référer à la figure 3.25.

Chapitre 4

Résumé de la pièce *Metropolis: In the Catacombs*

La pièce présente un extrait du célèbre film muet *Metropolis* de Fritz Lang⁴². Le film se présente comme une longue action sans répit, il n’y a pas vraiment de pause dans la narration. Idéalement, il aurait été souhaitable travailler sur le film au complet. Il a donc été complexe de cibler un extrait. La scène choisie se déroule dans les catacombes. Elle est divisée en deux grandes parties. La première présente les ouvriers du souterrain allant écouter le discours de Maria, une jeune femme pleine d’espoir. Le personnage principal, Freder, qui est le fils du maître de la métropole, assiste à la rencontre, habillé en ouvrier. La jeune femme raconte l’histoire de la tour de Babel. Son message incite à la révolte et promet la venue d’un Médiateur pour les sauver. Dans la seconde partie de l’extrait, les ouvriers sortent des catacombes laissant derrière eux Maria et Freder. Ce dernier se présente comme le Médiateur tant attendu. Tout cela se fait sous le regard de Rotwang, l’inventeur diabolique, et de Joh Fredersen, le maître de Metropolis et le père du héros.

Metropolis: In the Catacombs se divise en trois grandes sections : une introduction, *Tower of Babel* et *Maria meets Freder*. Bien que l’extrait choisi ne contienne que deux parties mentionnées plus haut, soit le discours de Maria et sa rencontre de Freder, la pièce débute avec une introduction de la scène se déroulant dans les catacombes. Chacune de ces sections a une durée d’environ 5 minutes.

⁴² POMMER, Erich (producteur) et LANG, Fritz (réalisateur). *Metropolis* [Film cinématographie]. [s.l.] : Universum Film AG, 1927.

figure 4.1 : Poster du film Metropolis (1927)



4.1 L'introduction

Contrairement aux autres parties de la pièce, la première section n'est pas fidèle à la narration. Elle n'est pas synchronisée aux images du film. L'objectif est de résumer brièvement ce qui s'est déroulé avant la scène principale afin de mieux l'introduire. Entre autre, le thème de la mystérieuse cabane de l'inventeur est présenté ainsi que le thème de l'androïde. Les premières mesures de cette introduction tentent d'apporter un caractère dynamique avec un *tutti* orchestral. Ce caractère s'inspire légèrement du concerto pour violon

d'Aram Khachaturian⁴³. Ce début commence directement avec une modulation de la tonalité de *mi* mineur vers celle de *sol* mineur. Il est construit par une superposition de deux courtes cellules rythmes répétitives.

figure 4.2 : Figures rythmiques de l'introduction



Ces figures rythmiques marquent le début et la fin de cette introduction. Dans la dernière section, à la lettre E, ces cellules sont reprises dans le registre grave de l'orchestre. La première figure est jouée aux violoncelles doublée au deuxième basson et la seconde figure est jouée aux contrebasses et à la clarinette basse. Ces rythmes accompagnent le thème du déplacement, qui est développé dans la section *Maria meets Freder*⁴⁴.

Dès la mesure 7, marquant la tonalité de *sol* mineur, et jusqu'à la fin de la section A, l'écriture est inspirée de celle de Saint-Saëns pour l'orchestre dans le premier mouvement de son opus 22⁴⁵ : les notes tenues dans un *tutti* orchestral suivi d'un silence, le contraste entre le grand orchestre en *fortissimo* et les cordes est accompagné de quelques bois dans une nuance beaucoup plus douce, etc.⁴⁶

Dans cette partie d'introduction, le thème de la mystérieuse cabane de l'inventeur est présenté à la section B. Ce thème est une superposition de deux motifs mélodiques. Le

⁴³ KHACHATURIAN, Aram Ilitch. *Violin concerto in D minor*. Melville (New York), Belwin Mills, 1980.

⁴⁴ Se référer à la figure 4.15 pour le développement du rythme. Pour le thème mélodique du déplacement, se rapporter à la page 83 de ce mémoire ainsi qu'à la figure 4.14 : Contrepoint à quatre voix soulignant le déplacement

⁴⁵ SAINT-SAËNS, Camille. *Second concerto in G minor for piano and orchestra, op.22*. New York, G. Schirmer, 1948.

⁴⁶ Se référer aux pages 2 et 3 de la partition *Metropolis: In the Catacombs*.

premier est introduit par la clarinette, représentant la bâtisse elle-même, et le second représente une version élargie du thème de l'inventeur Rotwang. Cette dernière ligne mélodique est un *leitmotiv* repris plusieurs fois au courant de la scène dans les catacombes.⁴⁷

figure 4.3 : La cabane de Rotwang (01:52)



figure 4.4 : Motif mélodique de la cabane à la section B



⁴⁷ Se référer à la figure 4.5.

figure 4.5 : *Leitmotiv* de l'inventeur Rotwang



figure 4.7 : Superposition des bois au thème de l'androïde à la section C (mes 48-53)

The image displays a musical score for measures 48 to 53. The score is divided into two systems. The first system includes the Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Bass Clarinet (B. Cl.), and Contrabassoon (C. Bn.). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The score is marked with a tempo of 'Mechanical' at the beginning of measure 48. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) for the woodwinds and *f* (forte) for the strings. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a steady eighth-note accompaniment.

4.2 *Tower of Babel*

La seconde partie, nommée sur la partition *Tower of Babel*, est caractérisée par la présence de l'orgue. L'ambiance des catacombes est présentée comme un autel d'église sur lequel se trouve Maria, prête à faire son discours. Il y a la présence de nombreuses croix.

Puisque l'action principale de cette section se déroule dans un lieu très similaire à une église, l'orgue reste prédominant.

figure 4.8 : Réunion dans les catacombes (05:28)



À la section G, l'ambiance recherchée est joyeuse. Le mode de *fa* lydien est donc utilisé. Ce mode est plus majeur, plus lumineux, que le mode ionien, à cause de sa quarte augmentée. Freder semble ébloui par Maria, c'est un coup de foudre. Ce passage représente le discours de Maria et de son optimisme que le peuple du souterrain puisse être libéré. Celui-ci est repris à la section L dans le mode de *sol* lydien. L'orchestration s'inspire de cela de la musique du

film *Interstellar*, composé par Hans Zimmer⁵¹, par l'utilisation de l'orgue qui est principalement accompagné par les cordes.

Le ton change à la section H, mettant l'accent sur les thèmes de Rotwang⁵² et de Fredersen. Le motif de Fredersen est joué au hautbois. Cet instrument est souvent utilisé pour représenter le maître de Metropolis. Leur mauvaise intention tente d'être représenté par la modulation au mode de *fa* éolien. La même atmosphère et superposition mélodique sont reprises dans la section *Maria meets Freder*, à la lettre S.

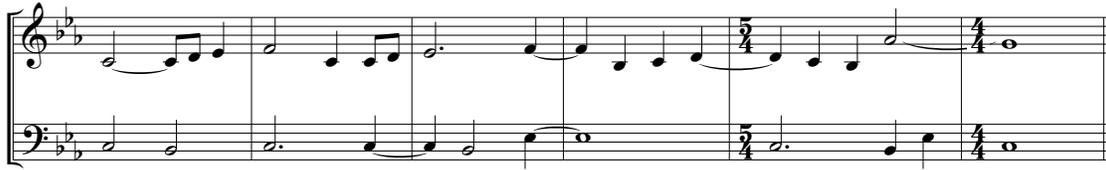
figure 4.9 : Fredersen et Rotwang écoutant secrètement le discours de Maria (06:26)



⁵¹ NOLAN, Christopher (producteur et réalisateur), OBST, Lynda et THOMAS, Emma (productrices). *Interstellar* [Film cinématographie]. [s.l.] : Warner Bros., 2014.

⁵² Se référer à la figure 4.5.

figure 4.10 : Superposition du thème de Fredersen à celui de Rotwang à la section H



Suite à la section I en *si* bémol dorien, introduisant l’histoire de la tour de Babel, la chorale est entendue pour la première fois de la pièce. Elle tente de représenter la voix du peuple ouvrier. De la section M jusqu’à la fin de cette partie, la chorale est à l’avant plan, puisque les ouvriers prennent un rôle un peu plus prédominant. Le film présente à ce même moment la fin du discours de Maria qui partage son optimisme quant à la venue d’un sauveur, nommé le médiateur. Son message tente d’unifier les gens du souterrain. Cela tente d’être représenté par les entrées canoniques de la section N. Les cordes et l’orgue doublent peu à peu la chorale.

figure 4.11 : Doublure des lignes mélodique à la section N

Les voix de femmes en solo marquent l'illumination de Freder à la lettre O. C'est à ce moment que le héros réalise, ou croit être, le fameux médiateur que le peuple du souterrain attendait. Les lignes mélodiques des sopranos et des altos sont à un intervalle de sixte. Ce court passage s'inspire du thème du Christ composé par Miklós Rózsa pour le film *Ben-Hur*.⁵³

figure 4.12 : L'illumination de Freder (10:40)



⁵³ ZIMBALIST, Sam (producteur) et WYLER, William (réalisateur). *Ben-Hur* [Film cinématographie]. [s.l.] : Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.

4.3 *Maria meets Freder*

Cette dernière grande section est caractérisée par deux atmosphères contrastantes. La première tente d'être plus sombre, avec une orchestration plus étoffée, alors que la seconde est plus légère. Cette seconde atmosphère est entendue lorsque le regard du héros et celui de la jeune femme se croisent pour la première fois, à la lettre Q. Contrairement au début de la section, à la lettre P, la texture orchestrale s'allège peu à peu ne laissant que l'orchestre à cordes.⁵⁴

Maria aborde le personnage principal, à la lettre R. L'atmosphère recherchée tente d'être apaisante et joyeuse. L'aspect plus calme est souligné par les tenues aux cordes, doublées aux cors. Le motif des flûtes cherche à colorer légèrement l'atmosphère globale. Dans cette même section, le thème romantique est exposé dans sa plénitude aux violons et aux clarinettes, dans la tonalité de *ré* majeur. Un court passage de ce motif mélodique a été introduit à la lettre Q aux violoncelles et aux contrebasses, aux mesures 23 à 25 de cette grande section.

figure 4.13 : Thème romantique exposé à la section R



⁵⁴ Se référer à la page 18 de la partition *Metropolis: In the Catacombs*.

figure 4.14 : Rencontre de Maria et Freder (12:37)



La section *Maria meets* Freder débute par un contrepoint à quatre voix chanté par la chorale et doublé par l'orgue ainsi que les flûtes. Les lignes mélodiques des sopranos et des altos ont été introduites à la section E. Elles composent le thème du déplacement. À la lettre P, ces lignes mélodiques marquent le départ des ouvriers des catacombes. Les autres instruments ne jouant pas les motifs mélodiques effectuent des cellules rythmiques en triolet.⁵⁵

⁵⁵ Se référer aux pages 16 et 17 de la partition *Metropolis: In the Catacombs*.

figure 4.15 : Contrepoint à quatre voix soulignant le déplacement



figure 4.16 : Fredersen et Rotwang marquant la finale de l'extrait filmique (14:08)



Cette section est reprise avec quelques variations à la fin de l'extrait, à la lettre U, dans la tonalité de *mi* mineur, quand Fredersen se sépare de Rotwang. La finale de la pièce débute une

mesure avant la section U. Celle-ci est marquée dans la dernière séquence de l'extrait filmique par le mouvement du bras de Fredersen. Le but de cette finale est de créer un effet de *crescendo* orchestral. La différence la plus notable avec la section P est que le chœur et l'orgue ne jouent pas. L'élément caractéristique de cette reprise est la superposition de divisions rythmiques ternaire et binaire. Les bois reprennent les cellules rythmiques entendues à la lettre P, tandis que les cordes reprennent des figures rythmiques s'apparentant à celles jouées au début de la pièce.⁵⁶

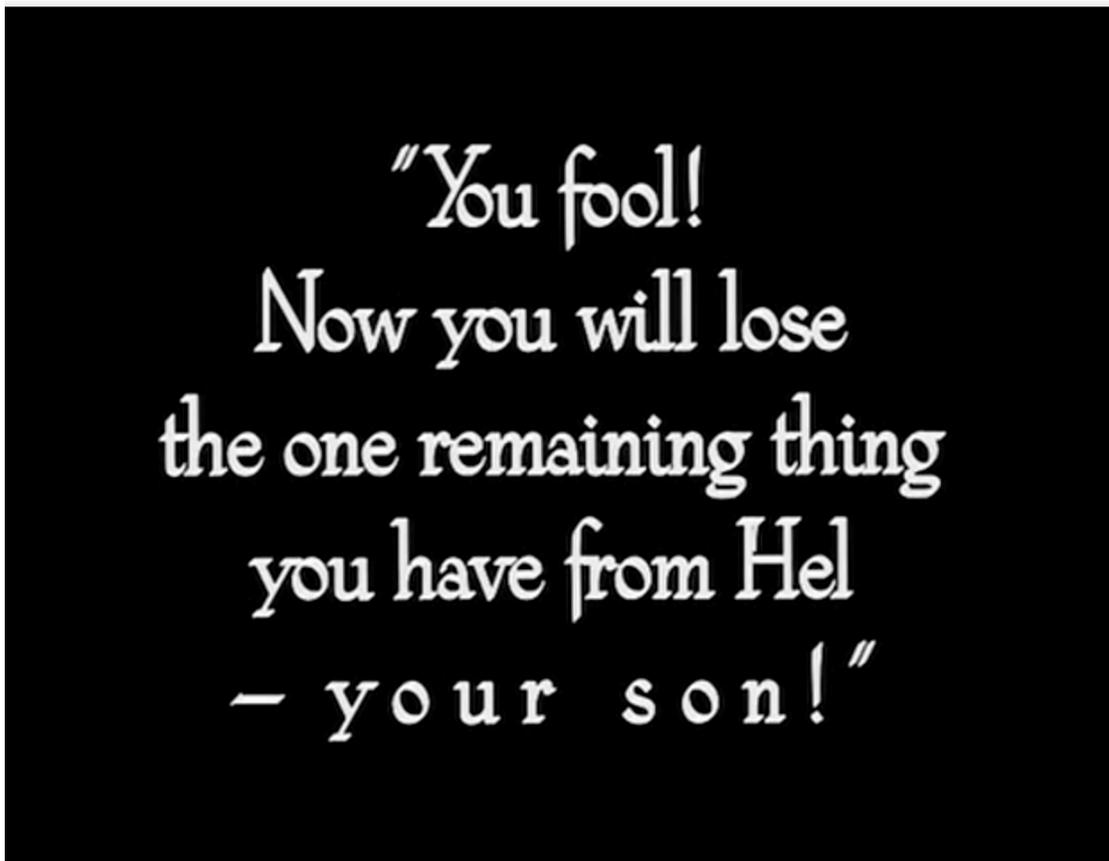
figure 4.17 : Superposition de rythmes binaire et ternaire à la section U

The musical score for Figure 4.17 is a page from a score for section U. It features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into three measures. The instruments listed on the left are Piccolo, Fl. 1, Fl. 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B. Cl., Bsn. 1, Bsn. 2, C. Bn., Vln. I, Vln. II, Vc., and Cb. The Piccolo and Flutes 1 and 2 play a melody with triplet markings. The Clarinets and Bassoons play a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The Viola and Cello play a steady eighth-note accompaniment. The Violins I and II play a melody with eighth-note accompaniment.

⁵⁶ Se référer à la figure 4.2.

La fin de l'extrait du film est marquée par la section V, alors que le personnage de Rotwang dit : « *You fool! Now you will lose the one remaining thing you have from Hel - your son!* ». Ce passage marque la moitié du long métrage de Fritz Lang. Il s'agit d'une reprise des mesures 7 à 10 de l'introduction de la pièce supportées par les motifs rythmiques binaire et ternaire d'accompagnement.

figure 4.18 : Exclamation de Rotwang (14:50)



Suite aux paroles de Rotwang, le contrepoint à quatre voix s'ajoute. Il est repris aux cuivres, à l'orgue et au chœur. La texture orchestrale est plus dense. Les premiers violons introduisent une dernière cellule rythmique qui est doublée à l'octave aux flûtes et à deux

octaves plus haut au piccolo. Celle-ci reprend la première figure rythmique présentée dans l'introduction de la pièce.⁵⁷

figure 4.19 : Section V, marquant la fin de l'extrait filmique

The image displays a musical score for Section V, marking the end of a filmic excerpt. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Bs. Cl. 1 (Bass Clarinet 1)
- Bs. Cl. 2 (Bass Clarinet 2)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- Bsn. 1 (Bassoon 1)
- Bsn. 2 (Bassoon 2)
- C. Bn. (Contrabassoon)
- Hn. 1 (Horn 1)
- Hn. 2 (Horn 2)
- Hn. 3 (Horn 3)
- Tuba
- Timp. (Timpani)
- Hp. (Harp)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked *ff* (fortissimo) throughout. The Piccolo part is notably higher in pitch than the other instruments. The score consists of four measures, with various rhythmic patterns and articulations such as slurs and accents.

⁵⁷ Se référer à la figure 4.2.

En bref, sur le plan musical, cette finale développe davantage l'orchestration de l'ensemble des éléments composant le thème principal de la section, le thème du déplacement. Puisqu'il n'existe pas réellement d'entracte dans la version originale du film, car celui-ci est présenté comme une longue action sans pause particulière au niveau narratif, la finale musicale tente d'être majestueuse, quasiment grandiloquente. L'objectif est de retrouver une atmosphère semblable à celle du tout début de la pièce tout en ayant une texture orchestrale plus riche.

Conclusion

L'adaptation en musique d'éléments extra-musicaux a généralement pour objectif de donner une quatrième dimension à une œuvre donnée, soit en enrichissant son discours ou en transmettant des sensations plus difficiles à transmettre sur le plan visuel. Dans le cas de *Toer*, par exemple, outre le fait que le rythme en triolet vient accentuer le mouvement cyclique, le thème lyrique à l'alto vient nourrir le film en apportant une dimension émotionnelle n'étant pas vraiment présent dans les images, mais désiré au travers discours de la réalisatrice.

Suite à cette maîtrise, j'en ressors grandie. Le travail effectué au courant de ces dernières années a défini peu à peu mon langage musical. En fait, je remarque que mes techniques de composition rejoignent d'une certaine façon le mouvement minimaliste par l'épuration de mes moyens musicaux. L'organisation de hauteurs ou de rythmes ainsi que l'utilisation de modes de jeux plus ou moins traditionnels au travers de l'orchestration est utilisé afin d'évoquer des textures particuliers. Une évolution lente et progressive du discours musical est aussi une caractéristique présente dans mes compositions. Dans le cas de la série *Sculptures*, chacune des pièces est construite en forme d'arche. Le mouvement de *crescendo* et de *diminuendo* est récurrent dans mon travail. Mon langage s'est beaucoup défini entre autres par mon expérience en musique de film.

La majorité des œuvres visuelles sur lequel j'ai composé donne toute la place à la musique sur le plan sonore. L'absence de la parole et d'autres types de son laissent beaucoup de liberté en ce qui a trait de rôle que peut prendre musique. Dans le cas des projets occupant un espace sonore étant plus complet, par la présence de paroles ou de sons divers, l'approche de la composition s'avère légèrement différent. Cela a été le cas entre autres avec la présentation d'une nouvelle musique sur un épisode de la série *Star Trek : Enterprise*, présenté dans le cadre d'un de mes séminaires.⁵⁸

⁵⁸ Se référer à l'annexe - Enregistrements vidéo: *The Dream (episode The Forgotten from Star Trek Enterprise)*, extrait d'un épisode télévisé, adaptation musicale (version non officielle). 1m48, 2015.

Étant donné que mes sources d'inspiration sont généralement de nature non musicale, je souhaite poursuivre mon travail sur l'alliage musique et visuel, que ce soit pour le cinéma, la scène ou pour des arts fixes. De plus, ayant un engouement envers la musique qui interagit avec le public ou des images en mouvements, l'intérêt pour la musique de jeu vidéo ou pour les installations interactives m'interpelle. C'est dans cette direction que se porteront mes prochaines expérimentations musicales.

Bibliographie

ADLER, Samuel. *Étude de l'orchestration*. Paris, Édition Henry Lemoine, 2011.

ARKOWITZ, Hal, & LILIENFELD, Scott O. Scientific American. *Lunacy and the Full Moon*, 2009. Repéré à <https://www.scientificamerican.com/article/lunacy-and-the-full-moon/>

BARBER, Samuel. *Adagio for Strings*. New York, G. Schirmer, 1939.

CARDINAL, Serge. *Le sonore et le visuel se touchent l'un l'autre*. Repéré à http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2015/10/resumes_serger-cardinal_le-sonore-et-le-visuel-se-touchent-lun-lautre.pdf, 2015

IVES, Charles. *The Unanswered Question, for chamber orchestra*. New York, Southern Music Publishing Co., 1953.

KHACHATURIAN, Aram Ilitch. *Violin concerto in D minor*. Melville (New York), Belwin Mills, 1980.

OWENS, Mark, & MCGOWAN, Iain W.. The German Journal of Psychiatry. *Madness and the Moon: The Lunar Cycle and Psychopathology*, 2006. Repéré à <http://www.gjpsy.uni-goettingen.de/gjp-article-owens.pdf>

PÄRT, Arvo. *Fratres: für Violine und Klavier*. Vienne, Universal Edition, 1980.

RAVEL, Maurice. *Boléro*. Paris, Durand, 1929.

SAINT-SAËNS, Camille. *Second concerto in G minor for piano and orchestra, op.22*. New York, G. Schirmer, 1948.

WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde*. New York, Edwin F. Kalmus, n.d. 1933-1970.

Discographie

BANZI, Tarik & Julia. *21 Strings: Al Andalus Ensemble*. Al Andalus Productions, 2009.

IVES, Charles. *Leonard Bernstein Conducts Charles Ives*. Columbia, 1966.

KONDŌ, Kōji, & MINEGISHI, Tōru. *The Legend of Zelda: Majora's Mask Official Soundtrack*. Nintendo, 2013.

OISTRAKH, David et KHACHATURIAN, Aram Ilitch. *Composers in Person: Aram Khachaturian Conducts Masquerade / Gayaneh / Violin Concerto*. EMI Classis, 1994.

PÄRT, Arvo. *Fratres*. EMI Classics, 1994.

SIMONYAN, Mikhail. *Two Souls*, Deutsche Grammophon, 2012.

ZIMMER, Hans. *Interstellar: Original Motion Picture Soundtrack*. waterTower Music, 2014.

ZIMMER, Hans. *Thin Red Line: Original Motion Picture Soundtrack*. BMG Entertainment, 1999.

Filmographie

BROWN, David, GOLDEN, Kit, HOLLERAN, Leslie (producteurs) et HALLSTRÖM, Lasse (réalisateur). *Chocolat* [Film cinématographie]. [s.l.] : Miramax Films, 2000.

GEISLER, Robert Michael, HILL, Grant (producteurs) et MALICK, Terrence (réalisateur). *The Thin Red Line* [Film cinématographie]. [s.l.] : 20th Century Fox, 1998.

NOLAN, Christopher (producteur et réalisateur), OBST, Lynda et THOMAS, Emma (productrices). *Interstellar* [Film cinématographie]. [s.l.] : Warner Bros., 2014.

POMMER, Erich (producteur) et LANG, Fritz (réalisateur). *Metropolis* [Film cinématographie]. [s.l.] : Universum Film AG, 1927.

ZIMBALIST, Sam (producteur) et WYLER, William (réalisateur). *Ben-Hur* [Film cinématographie]. [s.l.] : Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.

Annexe

Photos

- *En toute humilité*, photo de la sculpture de Carole Desgagné.
Fichier : EnTouteHumilite_CaroleDesgagne_Sculptures.jpg

- *L'envol*, photo de la sculpture de Carole Desgagné.
Fichier : LEnvol_CaroleDesgagne_Sculptures.jpg

- *Les cyclistes*, photo de la sculpture de Carole Desgagné.
Fichier : LesCyclistes_CaroleDesgagne_Sculptures.jpg

- *Libre de vivre*, photo de la sculpture de Carole Desgagné.
Fichier : LibreDeVivre_CaroleDesgagne_Sculptures.jpg

Partitions

- *A New Journey*, pour quatuor à cordes. 4 pages, 2016.
Fichier : ANewJourney_ShortFilm_Mongeau_Sophie-Agnes.pdf
Format : 8 1/2" x 11 »

- *Pac Man*, pour voix et piano, (*the work in progress version*). 13 pages, 2015.
Fichier : PacMan_CompoMixte_Mongeau_Sophie-Agnes.pdf
Format : 8 1/2" x 11"

- *Space Continuum*, pour violon, clarinette en *si bémol*, guitare et piano. 5 pages, 2016.

Fichier : SpaceContinuum_ShortFilm_Mongeau_Sophie-Agnes.pdf

Format : 8 1/2" x 11"

Enregistrement sonores

- *Another Ship (episode The Forgotten from Star Trek Enterprise)*, enregistrement hybride et réel. 1m48, 2015.

Fichier : AnotherShip_StarTrekEnterprise_TheForgotten_Mongeau_Sophie-Agnes.wav

- *Not Forgotten (episode The Forgotten from Star Trek Enterprise)*, enregistrement hybride et réel. 2m50, 2015.

Fichier : NotForgotten_StarTrekEnterprise_TheForgotten_Mongeau_Sophie-Agnes.wav

- *Space Continuum*, enregistrement hybride et réel. 2m12, 2016.

Fichier : SpaceContinuum_ShortFilm_Mongeau_Sophie-Agnes.wav

- *The Dream (episode The Forgotten from Star Trek Enterprise)*, enregistrement hybride et réel. 2m56, 2015.

Fichier : TheDream_StarTrekEnterprise_TheForgotten_Mongeau_Sophie-Agnes.wav

- *The Letter (episode The Forgotten from Star Trek Enterprise)*, enregistrement hybride et réel. 1m48, 2015.

Fichier : TheLetter_StarTrekEnterprise_TheForgotten_Mongeau_Sophie-Agnes.wav

