

Université de Montréal

Du nouveau théâtre musical à l'opéra contemporain

Le cas Naissances et sa genèse, modèles de création musico-théâtrale(?)

Par

Gabo Champagne

Secteur composition, Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention de la maîtrise
en musique, option composition et création sonore

Août 2022

© Gabo Champagne, 2022

Université de Montréal

Unité académique : Secteur composition, Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

Du nouveau théâtre musical à l'opéra contemporain

Le cas Naissances et sa genèse, modèles de création musico-théâtrale (?)

Présenté par

Gabo Champagne

A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes

Jimmie LeBlanc

Président-rapporteur

Pierre Michaud

Directeur de recherche

Ana Sokolovic

Membre du jury

Résumé

Ce mémoire étudie un corpus de compositions musico-théâtrales ayant abouti à la création de l'œuvre *Naissances*. Cet opéra contemporain pour ensemble, électroniques et conception d'éclairage a été nourri de nombreuses œuvres ayant servi d'études préalables aux thématiques, techniques et concepts abordés dans *Naissances*. Les différentes pièces comportent une importante part d'interdisciplinarité par la théâtralité qui leur est intrinsèque. Chacune des compositions a mis en lumière des aspects de la composition musicale faisant appel au théâtre (et inversement), traçant les contours encore flous des paradigmes de la création sonore interdisciplinaire. S'inspirant des diverses figures de proue du théâtre moderne et contemporain, le présent mémoire questionne la filiation de mes compositions avec les pratiques actuelles, et les potentielles avenues rendues possibles par mon approche de la création musico-théâtrale.

Mots-clés : Théâtre, théâtre musical, dramaturgie, performance, interdisciplinarité, musique mixte, opéra.

Abstract

This thesis studies a corpus of music-theatrical compositions that led to the creation of the work *Naissances*. This contemporary opera for ensemble, electronics and lighting design was nourished by numerous works that served as preliminary studies for the themes, techniques and concepts addressed in *Naissances*. The different pieces have an important interdisciplinary aspect due to the theatricality that is intrinsic to them. Each of the compositions has highlighted aspects of musical composition that call upon the theater (and vice versa), tracing the still blurred contours of the paradigms of interdisciplinary sound creation. Inspired by the various key figures of modern and contemporary theater, the present thesis questions the filiation of my compositions with current practices, and the potential avenues made possible by my approach to music-theatre creation.

Keywords : Theatre, music theatre, dramaturgy, performance art, interdisciplinarity, musique mixte, opera.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Table des matières	iv
Liste des figures	vii
Remerciements	viii
Introduction	1
Chapitre 1 – Théâtre, dramaturgie, art performance et autres moyens extra-musicaux.....	3
1.1 Artaud et Grotowski	3
1.1.1 Antonin Artaud.....	3
1.1.2 Jerzy Grotowski.....	5
1.2 Théâtre postdramatique	7
1.3 Dramaturgie.....	10
1.4 Théâtre performatif	12
1.5 Théâtre musical	14
Chapitre 2 – Œuvres	17
2.1 Préambule : <i>Naissances</i> comme point de départ.....	18
2.2 Grive solitaire	19
2.2.1 Dramaturgie et forme	19
2.2.2 Contenu musical.....	20
2.2.3 Contenu textuel	25
2.2.4 Théâtralité.....	28
2.2.5 Solitude(s?).....	30
2.3 <i>R...v...rs...m----ooooiiiiii</i>	31

2.3.1	Dramaturgie et forme	31
2.3.2	Contenu musical.....	33
2.3.3	Électronique, performance et texte.....	40
2.3.4	Étude pour l'écriture de <i>Naissances</i>	44
2.4	<i>Phóbos</i>	45
2.4.1	Synopsis et dramaturgie	46
2.4.2	Postdramatique	50
2.4.3	Éclairage.....	51
2.4.5	Contenu sonore.....	54
2.4.6	Notation.....	55
2.5	Igranédeur coveloppetée	57
2.5.1	Lisa.....	58
2.5.2	Anahí	58
2.5.3	My-Lan.....	59
2.5.4	Anna	60
2.5.6	Composition de la forme globale	60
2.5.7	Musique électroacoustique.....	63
2.5.8	Théâtre et performativité.....	65
2.5.9	L'absence de partition : un choix judicieux?	66
2.6	<i>Naissances</i>	67
2.6.1	Théâtre.....	68
2.6.2	Conception sonore.....	77
2.6.3	Opéra contemporain?	83
	Conclusion.....	85
	Références bibliographiques	88

Annexes.....91
Partitions.....91
Documents audiovisuels.....91

Liste des figures

Figure 1. –	Grive solitaire, mesures 1 à 13, vents seulement	21
Figure 2. –	Exportation en midi.....	22
Figure 3. –	Simplification de l'exportation.....	22
Figure 4. –	Mesures 52 et 52	23
Figure 5. –	Extrait du duo de flûtes	24
Figure 6. –	Cadence finale du piano	25
Figure 7. –	Exemple de l'utilisation du texte mesure 22, cordes seulement	26
Figure 8. –	La clarinette quitte la scène, tout le monde la regarde	29
Figure 9. –	Phrases musicales	36
Figure 10. –	Dérogação de la mesure 4	37
Figure 11. –	Mesure 22	38
Figure 12. –	Mesures 18 et 19.....	38
Figure 13. –	Mesure 26	39
Figure 14. –	Mesure 34	39
Figure 15. –	Mesures 38 et 39.....	40
Figure 16. –	Notation de l'électronique à la mesure 21	41
Figure 17. –	Explosion de lumière pendant les coups de massue	52
Figure 18. –	Projecteur n°1 qui s'allume en bleu	52
Figure 19. –	Tous les projecteurs qui s'allument.....	53
Figure 20. –	Exemple de la notation	56
Figure 21. –	Extrait de la leadsheet. En caractère gras, mes manipulations dans Ableton Live et avec mon contrôleur midi. Surligné en jaune, les cue pour l'ensemble du groupe.....	61
Figure 22. –	Solo de My-Lan.....	62
Figure 23. –	Disposition de l'espace	69
Figure 24. –	Exemple d'intervention scénique par les interprètes	73
Figure 25. –	Exemple de la relation texte musique à la page 19.....	75
Figure 26. –	Progression harmonique	78
Figure 27. –	Transcription du chant de la grive	79
Figure 28. –	Transposition de la transcription	80
Figure 29. –	Jeu autour des notes mi-la-sib-ré	81

Remerciements

J'aimerais remercier mon directeur, Pierre Michaud, pour son soutien tout au cours de mon parcours à la maîtrise et même lors de mes études au baccalauréat. Ses conseils ont su diriger plusieurs de mes projets dans des directions fructueuses. Merci pour les acquis techniques et artistiques qui ont eu un impact déterminant sur ma démarche.

J'aimerais remercier Ana Sokolovic qui a grandement épaulé mon parcours créatif à travers plusieurs séminaires que j'ai suivis avec elle. Le respect et la foi qu'elle a témoignés envers ma musique m'ont permis de créer dans des environnements où je me suis senti.e libre et entendu.e.

Merci à Julia Lougheed pour la magnifique collaboration pour la pièce *R...v...rs...m----oooooiiiiii*. Cette œuvre retentit encore fort en moi comme une des pièces phares de mon répertoire actuel.

Je ne sais pas comment remercier suffisamment Émilie Fortin pour l'amitié pure et brillante qui a émergé entre nous et qui a donné naissance à cet incroyable projet qu'est *Phóbos*. Une partie de moi est entre les mains de cette amie et trompettiste inégalée qui sera, je le sens, une collaboratrice pour la vie.

Merci aux interprètes qui ont participé et qui participent actuellement à la création de *Naissances*. D'abord à l'équipe originale qui a contribué aux balbutiements du projet dans le séminaire Composer et interpréter la musique mixte : Élise Guignard, Caroline Godebert, Queen Hezumuryango, François Delorme, Christopher Davis et Teresa Bowes. Puis ceux qui font maintenant partie de l'équipe actuelle : Thomas Gauthier-Lang, Émilie Fortin, An Laurence, Jennifer Mong, Rebecca Gray, Caroline Godebert et Hélène Picard. C'est toute une aventure que de réaliser ce magnifique projet avec vous!

J'aimerais remercier mes parents, Danielle Turgeon et Eric Champagne, de m'avoir acheté un piano à l'âge de 14 ans et d'avoir cru que ça serait intéressant d'ajouter la musique à mon éducation. Merci de m'avoir offert des cours de théâtre et de musique. Merci de m'avoir accompagné.e et d'avoir eu foi en mes choix. Merci de m'avoir écouté.e quand, pour la première fois, j'ai dit que j'étais un.e artiste. Je vous aime.

Finalement, je ne pourrais pas écrire ce mémoire si ce n'eût été d'un élément qui a bouleversé ma vie, m'a terrassé.e et transformé.e d'une manière que je ne saurais décrire. Cher BDP. Vous êtes

les seul.es que je me garderais de ne pas écouter. Vous êtes ma vérité, mon âme. Je vous sens capables de renverser le monde à l'envers. Et c'est ce que nous ferons. Nous serons ceux qui, dans les landes, danseront des fleurs. Merci. Merci. Merci.

Introduction

Ma lancée dans une carrière de composition musicale s'est initiée tardivement dans ma vie artistique. Ayant travaillé et étudié auparavant la danse, le théâtre et l'art performance, je n'ai commencé mes études musicales qu'à l'âge de 24 ans. Non étranger.e aux spécificités de la musique classique – je joue du piano depuis l'âge de 14 ans –, et déjà initié.e à la création musicale contemporaine, mon arrivée au baccalauréat en composition a rencontré mes méthodes habituelles de création artistique, non pas sans choc.

Les techniques de composition que sont le développement motivique, l'élaboration d'ensembles mélodico-harmoniques, les structures rythmiques, le timbre, etc., s'harmonisent difficilement avec ma conception de la création. Cette difficulté résulte peut-être d'un manque de fascination pour la matière sonore pure, étant issu.e de milieux où les choix artistiques résultent souvent d'une recherche de sens et de cohérence symbolique.

Mes études à la maîtrise en composition et création sonore ont donc été l'occasion pour moi de développer une approche de la composition qui serait compatible avec une démarche déjà entreprise dans d'autres milieux artistiques. L'utilisation de moyens extra-musicaux a été au centre de mes préoccupations, et plus spécifiquement le métissage entre la création sonore et des méthodes assimilables au théâtre.

Des œuvres composées durant ma maîtrise seront abordées les cinq œuvres suivantes :

- *Grive solitaire*, pour orchestre symphonique;
- *R...v...rs...m-----ooooiiiiii*, pour clarinette basse et électronique;
- *Phóbos*, pour trompette, actrice, électronique et conception d'éclairage;
- *Igranédeur coveloppetée*, pour basson, piano, violon, violoncelle, électronique et conception d'éclairage;
- *Naissances*, œuvre opératique pour saxophone(s), trompette(s), guitare, piano, deux sopranos, mezzo-soprano, contralto, électronique et conception d'éclairage.

Ces œuvres constituent le catalogue le plus explicite de mes explorations musico-théâtrales. Chaque composition explore les possibilités du métissage entre théâtre et musique, d'une façon qui questionne à chaque fois les habitus de l'une et/ou l'autre des disciplines. Parfois théâtre musical, d'autres fois opéra, par endroits art performance ou œuvre sonore simple, les compositions ici discutées puisent à même les esthétiques propres au théâtre contemporain et les recherches

associées aux nouvelles pratiques scéniques pour créer des événements artistiques remettant en question les attentes habituelles du concert de musique classique.

Naviguant à l'interstice de diverses pratiques artistiques, mes œuvres répondent à des exigences différentes de celles des compositions musicales habituelles. Les outils de la compositeurice sont, chez moi, transformés par des nécessités d'ordre symbolique, affectif et cohérent. Des impératifs extra-musicaux vont surdéterminer mes choix compositionnels, transformant mes créations en événements imprégnés de sens, d'un désir de transformation (tant pour les interprètes que pour le public), d'images évocatrices et de poésie.

Ma démarche répond donc à des critères d'appréciation peu usités en musique classique. Ces considérations rencontrent aussi des défis quasi-inexistants dans le travail habituel de la composition. En ce sens, mes œuvres constituent un corpus pertinent en vue de saisir certaines stratégies de création mettant à profit des moyens à la fois sonores et théâtraux.

Le présent mémoire vise ainsi à illustrer les différents outils que j'ai déployés lors de mes explorations musico-théâtrales. En se penchant d'abord sur les pratiques contemporaines extra-musicales auxquelles je fais appel, on suivra le développement de plus en plus approfondi de ma démarche d'une pièce à l'autre.

La création de *Naissances*, opéra de chambre en cours de création, sera le fil conducteur de ce mémoire. En effet, les œuvres composées préalablement sont ici analysées comme des études servant à l'élaboration de techniques jumelant musique et théâtre de même qu'au développement de matériau sonore nourrissant la composition de *Naissances*. Cette dernière œuvre est vue comme le point culminant de la recherche-crédation entreprise durant ma maîtrise, l'opéra réunissant la plupart des résultats les plus probants de mes explorations.

Chapitre 1 – Théâtre, dramaturgie, art performance et autres moyens extra-musicaux

La plupart de mes créations musicales emploient des moyens extra-musicaux issus des autres arts de la scène. Plus souvent qu'autrement, l'on associera ces éléments à des techniques utilisées par le théâtre, terme que nous utiliserons par moments pour définir des formes élargies de création scénique. Pour lae musicien.ne classique, théâtre rime souvent avec histoire, dialogue, personnages, action, décor, scène à l'italienne, etc. Pour bien comprendre dans quelle veine s'inscrit ma démarche musico-théâtrale, il est important de saisir que, si par endroits mon approche est en adéquation avec la définition traditionnelle du théâtre, ma vision est en plus grande filiation avec les formes contemporaines de création scénique. Je propose donc de broser un portrait de mes principales inspirations théoriques et pratiques pour établir une base à partir de laquelle comprendre mon corpus d'œuvres.

1.1 Artaud et Grotowski

Antonin Artaud et Jerzy Grotowski sont deux incontournables de l'histoire du théâtre et sont d'aucuns considérés comme les pères du théâtre moderne. L'ouvrage le plus important d'Antonin Artaud, *Le théâtre et double* (1938), est un texte incendiaire qui a tant bouleversé le milieu du théâtre que son impact est encore vif aujourd'hui. L'influence d'Artaud est nette sur Grotowski, qui développa une méthode singulière, laquelle est résumée dans *Vers un théâtre pauvre* (1971).

1.1.1 Antonin Artaud

Artaud a une aversion pour le théâtre de son époque, qu'il dit traiter de sujets banals et sans importance. Pour lui, « [...] le théâtre se borne à nous faire pénétrer dans l'intimité de quelques fantoches, et [...] il transforme le public en voyeur¹. » Ainsi, il imagine un théâtre nécessaire, essentiel qui nous reconnecterait à ce qu'il considère comme la « vraie » vie : « Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes². » Le théâtre serait un moyen d'articuler la pulsion de la vie au-delà des formes dans une manière qui nous permettrait de renouveler sons sens.

¹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 129.

² *Ibid.*, p. 18.

L'un des plus grands apports d'Antonin Artaud au théâtre contemporain est la remise en question de la suprématie du texte dramatique sur tous les autres éléments d'une pièce. Après avoir découvert le théâtre balinais, il se révolte contre le théâtre texto-centrique occidental, lequel empêcherait l'avènement d'une forme plus grande. Il s'insurge contre le théâtre dialogué et prône l'aspect « physique et concret » du théâtre « qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret » qui « s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole³. »

Artaud propose donc une nouvelle forme de théâtre qu'il appelle le théâtre de la cruauté. Par cruauté, il entend non pas une effusion de sang, mais une cruauté « terrible et nécessaire » traitant de ce « que les choses peuvent exercer contre nous⁴. » On comprend qu'il s'agit de mettre de l'avant ce qui est difficile à dire et à montrer, de dévoiler les tabous, de laisser jaillir le pervers, le caché, le refoulé. Pour lui, la cruauté c'est d'affronter la douleur au profit de la « nécessité implacable⁵ ».

Le théâtre de la cruauté est un théâtre où prime la sensation, où le texte a une importance secondaire, où la scène et la salle sont supprimées, des galeries en hauteur permettant à la pièce de se dérouler sur plusieurs étages, et où la mise en scène devient l'événement déclencheur de la création théâtrale⁶. À cela ajoutons plusieurs apparitions de cris, de plaintes, d'images, de couleurs et d'objets variés, de costumes rituels. Les objets et les acteurs sont « [...] élevés à la dignité des signes⁷ », les « dix mille et une expressions du visage [sont] prises à l'état de masques [et sont] étiquetées et cataloguées », « les sons interviennent comme des personnages [...] les instruments de musique [sont] employés à l'état d'objet et comme faisant partie du décor⁸. » L'espace est déjà si plein d'une multitude d'objets, d'accessoires, de costumes et autres qu'il n'est nul besoin de décor⁹. Le jeu théâtral est codifié à outrance, au point où chaque élément, chaque doigt, chaque mouvement possèdent une signification¹⁰.

On tracera rapidement les liens entre ma démarche et la pensée artaldienne. Mes créations tentent d'utiliser des moyens – notamment des histoires, des images ou des actions abstraites – pour

³ *Ibid.*, p. 53-54.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁶ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, p. 31-32.

⁷ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.143.

⁸ Artaud, *Le théâtre et son double*, p. 144.

⁹ Artaud, *Le théâtre et son double*, p.148-149.

¹⁰ Artaud, *Le théâtre et son double*, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », pp. 134-152.

permettre l'identification à des dimensions de l'expérience humaine invisibilisées par le quotidien et la matérialité. Mes œuvres musico-théâtrales s'inscrivent dans cette idée de « langage physique concret » du théâtre, notamment grâce aux moyens sonores, mais aussi par l'utilisation facultative de texte, favorisant l'émergence d'expressivités alternatives.

1.1.2 Jerzy Grotowski

Croyant que le théâtre ne peut égaler le cinéma et la télévision en matière de moyens technologiques, Grotowsky questionne la place de cet art dans le paysage culturel de son époque et prône ainsi un « théâtre pauvre ». Il fonde une compagnie de théâtre qu'il appelle Le théâtre laboratoire dont la mission est de se consacrer à la recherche sur le théâtre et sur l'acteur en particulier. « Des contacts étroits sont maintenus avec des spécialistes d'autres disciplines, comme la psychologie, la phonologie, l'anthropologie culturelle, etc.¹¹ » Grotowski croit que « [...] la technique personnelle de l'acteur constitue le noyau de l'art théâtral¹². »

Exit les artifices habituels des grandes salles de représentation avec décors opulents, costumes élaborés et éclairages savamment ficelés. Le « théâtre pauvre » est une forme dépouillée de tout ce qui est, selon lui, extra-théâtral et vise à découvrir l'essence du théâtre.

[Le théâtre] ne peut exister sans la relation acteur/spectateur, sans la communion de perception directe, « vivante ». C'est une [...] vérité [...] [qui] récuse la notion de théâtre en tant que synthèse de disciplines créatrices disparates – littérature, sculpture, peinture, architecture, jeux de lumières, interprétation (sous la direction d'un *metteur en scène*)¹³.

Cette relation entre public et artistes est le centre des préoccupations du Théâtre laboratoire. C'est dans cette optique que le travail de l'acteur.trice est pensé comme devant mener à son intimité profonde, son authenticité et sa vulnérabilité, comme une façon de tisser par des moyens sensibles le lien qui unit un.e acteurice et son audience. Il prône le don total de l'acteurice, un abandon sans superficialité ni vanité, mais une mise à nue réelle et sensible, laquelle peut permettre une véritable

¹¹ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Éditions de l'âge d'homme, Lausanne, 1971, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ Jean-Luc Moriceau et Isabela Paes, *Vers une recherche pauvre*, « Revue française de gestion », vol. 8, n° 285, 2019, p. 161-168.

connexion avec le public¹⁴. Ce travail s'effectue « par l'abandon des éléments de la conduite "quotidienne" qui obscurcissent l'impulsion pure¹⁵. »

Dans chaque création, l'espace est repensé pour suggérer une nouvelle relation au public. Les actrices peuvent s'adresser directement à un.e spectateurice, immergeant l'audience dans la diégèse de l'œuvre¹⁶. Il s'agit encore une fois pour Grotowski de confirmer l'essence du théâtre comme étant la relation public/interprète en rendant très ostentatoire ce lien par le dispositif scénique.

Il n'y a qu'un seul élément que le cinéma et la télévision ne peuvent voler au théâtre : la proximité de l'organisme vivant. [...] Il est donc nécessaire d'abolir la distance entre l'acteur et le public, en éliminant la scène, en détruisant toutes les frontières. Que les scènes les plus drastiques se produisent face à face avec le spectateur afin qu'il soit à portée de la main de l'acteur, qu'il sente sa respiration et sa sueur¹⁷.

Ainsi, le décor et la scénographie sont remplacés par une relation entre auditoire et interprètes; les effets de lumières sont remplacés par les relations entre des sources fixes de lumière et les interprètes; le maquillage est remplacé par la notion de « masques faciaux » (« [...] L'acteur [...] compos[e] lui-même un masque organique par l'intermédiaire de ses muscles faciaux et chaque personnage garde la même grimace tout au long de la pièce¹⁸ »); les costumes élaborés sont remplacés par des attirails sans valeur et sont injectés de sens par le jeu des interprètes; la musique est remplacée par la superposition des sons de la représentation (objets, voix, pas, etc.)¹⁹.

La pensée de Grotowski est ancrée dans la sincérité, l'épanouissement, la rencontre de l'autre. Cette approche est une réponse pour lui de la fonction de l'art : « L'art est un mûrissement, une évolution, une ascension qui nous permet d'émerger de l'obscurité dans un rayon de lumière²⁰. »

La mise à nue prônée par Grotowsky fait partie d'une de mes grandes préoccupations. Mes compositions ont toutes comme points de départ des sujets qui me touchent particulièrement. Chaque acte créateur est pour moi investi d'une grande vulnérabilité et de sincérité. Plus encore,

¹⁴ Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷ *Ibid.*, p.40-41.

¹⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

²⁰ *Ibid.*, p. 215.

lors de plusieurs de mes créations, j'utilise la vie des interprètes avec lesquelles je collabore pour créer des moments artistiques qu'ils peuvent utiliser comme exutoires ou événements transformateurs. C'est ainsi à la fois ma propre mise à nue et celle de mes collaboratrices qui ouvrent le dialogue avec le public.

La vision de l'espace de Grotowsky a grandement influencé la création de *Naissances*, laquelle efface la séparation entre scène et public. Suivant les traces du metteur en scène polonais, j'essaie de rendre particulièrement ostensible la relation présente et actuelle entre les artistes et les spectatrices, tant par la disposition de l'espace que par des adresses directes à des membres de l'audience.

1.2 Théâtre postdramatique

La notion de théâtre postdramatique, telle que théorisée par Hans-Thies Lehmann, provient d'un constat sur la pratique théâtrale actuelle. Outre la remise en cause de l'importance du texte dramatique, Lehmann constate que d'autres éléments caractérisent la pratique contemporaine, et pour lui c'est la distance de plus en plus marquée entre le drame et le théâtre. Mais qu'entend-on par le drame? Le Larousse en donne deux définitions : « Pièce, film, etc., d'un caractère grave, mettant en jeu des sentiments pathétiques et des conflits sociaux ou psychologiques » et « pièce de théâtre de ton moins élevé que la tragédie, représentant une action violente ou douloureuse, où le comique peut se mêler au tragique²¹. » Chez Lehmann, les notions clés du drame sont « les sentiments pathétiques », les « conflits sociaux ou psychologiques » et l'« action ». Le drame, c'est aussi tous les éléments non-textuels qui nous proviennent du texte dramatique, comme les dramatis personae ou les unités de temps, de lieu et d'action²². En s'éloignant de plus en plus du drame, le théâtre postdramatique tend à éliminer l'illusion scénique, la création d'un cosmos fictif, et remet en question la nécessité même d'action et de personnages²³.

Cette distanciation du drame dépasse donc la question du texte telle qu'illustrée par Artaud, c'est tout le « cosmos fictif » qui est remis en question, au profit d'une abstraction, d'une apparente incohérence, d'« [...] une forme d'être dans l'Esprit absolu devant être pensée comme

²¹ Larousse en ligne, *Drame*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/drame/26748>, consulté le 6 novembre 2021.

²² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002, p. 84.

²³ *Ibid.*, p. 45.

tendancielle – *détachée de toute forme (extérieure)*.²⁴ » Le texte n'est plus au sommet de la hiérarchie créatrice et son utilité dans le service de l'œuvre est même questionnée. Cette déhiérarchisation ne cherche plus à « [...] éviter toute perturbation et [...] [à] produire harmonie et intelligibilité²⁵ [...] » Le théâtre postdramatique tend à refuser le « double aussi parfait que possible de la réalité et, en même temps, comme instance de rationalité et de cohérence suggestive²⁶ ».

D'une part, le nouveau théâtre arbore une forme abstraite, évitant de copier le réel; d'autre part, « il explicit[e] le réel comme « co-acteur » permanent au niveau pragmatique [...] L'irruption du réel devient l'objet, pas seulement de la réflexion [...] mais de l'agencement théâtral même²⁷. » Les actrices se transforment en *performers*, ce sont iels qui sont sur scène et non pas des personnages; la scénographie ne vise plus à immerger le public dans un univers fictif mais bien à souligner la présence actuelle et simultanée de l'audience et des actrices. La disparition du « cosmos fictif » transforme l'œuvre en événement, en rituel réel ayant lieu dans l'ici et maintenant.

[...] *la situation de la représentation dans son ensemble* [devient] constitutive pour la signification et le statut de chaque élément particulier. Le mode de relation aux spectateurs, la position temporelle et spatiale, le lieu et la fonction du processus théâtral dans le champ social – ce sont des facteurs qui constituent le « performance text ». Ils vont « surdéterminer » les autres niveaux²⁸.

Le nouveau théâtre remet en question « les conceptions esthétiques et dramatiques fondamentales de la tradition » qui sont « des définitions et des limitations de la réception, comme une tentative de structuration de l'imagination, de la réflexion et des émotions au théâtre²⁹. » Est-ce parce que l'abstraction abat cette « structuration de l'imagination », la laisse pour ainsi dire à elle-même, sans guide, que le théâtre contemporain déstabilise, choque, dérouté?

On peut voir un rapprochement du théâtre postdramatique avec d'autres formes moins tangibles, comme la musique, qui est

en si étroites relations avec les éléments essentiels de notre vie intérieure, de la vie de nos sentiments et de nos émotions. [...] Notre vie intérieure donne donc à la musique la forme dans laquelle la

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ *Ibid.*, p. 135.

²⁶ *Ibid.*, p. 261.

²⁷ *Ibid.*, p. 158.

²⁸ *Ibid.*, p. 133-134.

²⁹ *Ibid.*, p. 261-262.

musique exprime cette vie. Toute contradiction cesse dès l'instant où la forme et l'objet de l'expression sont identiques³⁰.

Ainsi, l'acteurice du nouveau théâtre « ne nous présente plus seulement le résultat des émotions, l'apparence de la vie dramatique, mais bien les émotions elles-mêmes, la vie dramatique dans toute sa réalité comme nous ne pouvons la connaître que dans le plus profond de notre être³¹. »

L'abstraction semble elle aussi libérer l'imagination de ses carcans imposés par des siècles de théâtre réaliste. Robert Wilson parle du théâtre comme de « *l'union du film muet et de la pièce radiophonique* » : les films muets poussent les spectateurices à imaginer les sons, alors que le radiothéâtre amène à imaginer le visuel. Le nouveau théâtre créerait un espace où à la fois l'audible et le visible sont à reconstituer à travers l'imagination de l'auditoire³². On serait en droit de croire que cela se traduise par une plus grande implication de la spectateurice dans l'œuvre. Le public est investi car il comble les informations manquantes par ses propres idées, sa propre imagination. La pièce de théâtre se transforme donc en une infinité d'œuvres différentes dépendant de chaque membre du public. « En lui-même, le théâtre ne manifeste que l'une des moitiés du spectacle et attend la présence/la venue et le geste du spectateur inconnu qui va compléter le « tout » par son intuition, son mode de compréhension, son imagination imprévisible³³. »

La pensée postdramatique est déterminante pour comprendre ma pratique. N'y faisant pas systématiquement appel, le théâtre postdramatique me permet néanmoins d'envisager la création musico-théâtrale sous un angle plus large, où les conceptions traditionnelles du texte dramatique, comme le temps, le lieu, l'action, les personnages, les enjeux, etc., peuvent par endroits être questionnées, floutées, voire éliminées. Une des pièces de mon répertoire, *Phòbos*, tend les notions du schéma narratif à l'extrême, rendant ténue la filiation entre les fonctions habituelles du temps, de l'action et des personnages au sein d'une représentation scénique. Un autre exemple plus extrême est *Igranédeur coveloppetée*, où l'action même qui est mise en scène est presque impossible à discerner, où les interprètes sont elles-mêmes et non pas des personnages, où le temps ne se dévoile sous autre aspect que celui du temps réel, actuel de l'instant présent. Les possibilités

³⁰ Adolphe Appia, *La musique et la mise en scène*, Theaterkultur-Verlag, Bern, 1963, p. 5.

³¹ *Ibid.*, p. 7.

³² Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, p. 240.

³³ *Ibid.*, p. 92.

du théâtre postdramatique sont telles qu'elles s'inscrivent en filigrane de toutes mes créations, de cas plus subtils à de véritables expérimentations sur les limites du théâtre.

1.3 Dramaturgie

La dramaturgie renvoyait autrefois à l'écriture dramatique en tant que telle. La dramaturgie, dans sa définition contemporaine, permet de créer un tout cohérent, de manière alternative au texte dramatique. Les dramaturges agissent aujourd'hui plutôt à titre de conseiller.ère.s pour lae metteur.e en scène, nourrissent le travail par l'ouverture des potentialités d'un texte, d'une œuvre, d'une démarche créatrice en offrant des pistes de recherche, des filons à explorer. On peine toutefois à trouver une définition très précise de la dramaturgie, même de la part des dramaturges iels-mêmes. Pour Joseph Danan, dans sa définition la plus sommaire, la dramaturgie signifie « pensée du passage à la scène des pièces de théâtre³⁴. »

Toutefois, cette façon de la concevoir est restreinte et ne permet pas de saisir le vaste éventail des domaines qu'elle couvre. « La dramaturgie ne serait-elle pas l'autre nom de cette part "immatérielle", [...] que l'on pourrait assigner à toute mise en scène (digne de ce nom), la pensée, en somme, qui la traverse, la travaille et se constitue à travers elle, dans le creuset de sa matérialité³⁵? » Elle est donc au cœur de l'œuvre, elle est sa ligne directrice, son filon. Mais elle est volatile, fuit les carcans qu'on tente de lui imposer parce qu'elle est « à recréer à chaque spectacle, y compris et plus encore (à créer, donc) quand ceux-ci ne relèvent pas du dramatique³⁶ [...] ». Ainsi, chaque spectacle a sa propre dramaturgie, et chaque dramaturgie de chaque spectacle répond à des impératifs différents.

La dramaturgie, c'est la recherche de sens, la décortication des signifiés en signifiants. « Il y a de la dramaturgie dès lors qu'au contact, actuel ou anticipé, de la scène, une pensée se cherche et s'ordonne en cherchant ses signes³⁷. » Elle vise à cerner les interprétations possibles, la multiplicité des significations. En ce sens, elle récuse « l'immotivé, le hasardeux, l'aléatoire [...] » La dramaturgie englobe ainsi tout ce qui a trait au spectacle théâtral, incluant le texte, mais aussi le lieu physique du théâtre, la disposition du public, les éléments de mise en scène, le jeu d'acteur, la

³⁴ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010, pp. 7-8.

³⁵ *Ibid.*, p. 19-20.

³⁶ *Ibid.*, p. 32.

³⁷ *Ibid.*, p. 33.

conception d'éclairage. « C'est pourquoi on peut parler de la dramaturgie d'un texte, d'un spectacle déterminé mais encore, par exemple, d'une dramaturgie de la scène à l'italienne ou même d'une disposition dramaturgique d'un théâtre dans l'espace architectural de la ville³⁸. »

Au centre de cette démarche, la réceptivité par le public. Outre les associations d'idées possibles par les créateurices de l'œuvre, c'est bien le sens véhiculé en un tout intrinsèquement cohérent (même si la forme adoptée est éclectique et d'apparence chaotique) qui importe. La dramaturgie, c'est la réflexion autour de la rencontre entre l'œuvre et le public, son vécu,

[...] le terreau de son expérience. Entre les deux, la série [...] des "interprétants", qui renvoie à "la chaîne des interprétations produites par la communauté interprétante et incorporée à la dynamique du texte³⁹". [...] les interprétants sont l'ensemble des interprétations constitutives de la polyphonie que donne à entendre et à voir la représentation théâtrale. Cette polyphonie garde aussi la trace des mises en scène successives d'une pièce, dans la mise en scène même... ou dans la mémoire des spectateurs⁴⁰.

L'œuvre, en ce sens, est considérée comme indissociable de toutes les associations possibles existant au sein de la conscience des spectateurices. La dramaturgie a donc cette importance telle que « la mise en scène peut se trouver *commandée* par celle-ci⁴¹. »

La pensée dramaturgique est maîtresse de pratiquement toutes mes créations. Lorsque j'initie un projet, j'entame une réflexion approfondie sur un sujet que j'ai envie d'explorer et j'entreprends de mettre en place un ensemble qui se construit en grande cohérence avec lui. Ainsi, certains choix habituels en composition comme l'orchestration, le timbre, les hauteurs, sont surdéterminés par la cohérence dramaturgique. Cette cohérence, quoiqu'un peu secrète pour le public, m'apparaît toutefois comme une technique efficace pour organiser l'ensemble des événements sonores et scéniques d'une manière qui rend visible une structure, une succession de choix artistiques, au même titre que les organisations formelles traditionnelles. Par exemple, dans *R...v...rs...m-----ooooiiiiii*, j'utilise une trame narrative que je divise en plusieurs sections. Je traduis les événements de la trame par des choix de texture, de dynamisme, de rythmes et de hauteurs. La directionnalité musicale est ainsi calquée sur la tournure des péripéties de la trame narrative, donnant la sensation de sections distinctes en évolution, et donc d'une forme.

³⁸ Jean-Marie Piemme, « Le Souffleur inquiet », cité dans Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, pp. 6-7.

³⁹ Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, cité dans Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, p. 40.

⁴⁰ Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, p. 40.

⁴¹ *Ibid.*, p.34.

1.4 Théâtre performatif

« La performance [...] renvoie à un type, disons, d'"événements", dont le cadre d'émergence se trouve plutôt du côté des arts plastiques et [tend] à prendre appui davantage sur l'image et sur le corps [...]»⁴². Exit les toiles, les sculptures, les vidéos seules : c'est maintenant le corps de l'artiste dans l'instant présent qui devient le matériau de base de la création. Dans les autres arts vivants, où la présence du corps est une composante ontologique, la question du performatif s'est insinuée d'une manière qui leur est propre.

Si la présence de l'artiste est une façon notamment de renverser la muséification des œuvres d'art⁴³, cette corporalité simultanée de créateurices et de spectateurices récuse l'artificialité de la toile et/ou de la sculpture, où l'on chercherait à créer soit une copie du réel, soit une porte ouverte vers un réel parallèle (un cosmos fictif). En art performance, le corps de l'artiste est présent *réellement*, et c'est cette insémination du réel dans l'art qui fait office de prémisse pour la question du performatif en arts vivants.

Les études performatives du langage distinguent les énoncés descriptifs des énoncés performatifs.

Les performatifs

« permett[ent], par l'intermédiaire des mots, d'agir dans le monde : promettre, demander, prévenir, avertir, sont autant d'actes performatifs accomplissant des actions sous l'effet d'usages pertinents du langage⁴⁴. » Autrement dit, les performatifs ont la capacité de faire advenir le réel au moment même de leur énonciation⁴⁵.

Cette insertion du réel dans l'œuvre est en opposition avec la tradition théâtrale, dans laquelle, par exemple, « le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel, et les émotions ne sont pas réelles. La performance est exactement à l'opposé : le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. C'est un concept différent. Il s'agit de la vraie réalité⁴⁶. »

⁴² Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, p. 9.

⁴³ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴ Raoul Moati, *Derrida/Searle : Déconstruction et langage ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 25, cité dans Nicholas Cotton, « Du performatif à la performance : "la performativité dans tous ses états" », *Sens public*, 2016

⁴⁵ Cotton, « Du performatif à la performance : "la performativité dans tous ses états" ».

⁴⁶ Robert Ayers in conversation with Marina Abramović, cité dans Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, p. 14.

Le théâtre devient performatif en passant « de la représentation à la présence » avec au cœur de ce processus le corps dans sa matérialité⁴⁷. L'actrice n'est plus « une allégorie, mais une présence lourdement impliquée dans ce qui est représenté et présenté. Ce que l'actrice dit et fait ne peut pas être séparé de ce que l'actrice est⁴⁸. » Dans cette optique, le performatif suggère une « non-séparation entre l'art et la vie (ou l'ébranlement de cette frontière). » La performance a comme « axe majeur : l'accomplissement d'une action réelle, sans *mimésis*⁴⁹. »

Dans ma définition personnelle du théâtre performatif, la reprise d'une œuvre, avec le déroulement fixé d'événements, permet au réel de s'immiscer. Le théâtre performatif s'inscrit donc pour moi dans l'espace liminal entre l'art performance pur, au sein duquel l'œuvre ne peut exister qu'une fois sans quoi il s'agirait d'une nouvelle création, et le théâtre, qui écrit dans une continuité fixée et choisie à l'avance les actions et les états. Le théâtre performatif permet le renouvellement d'états et une flexibilité dans la structure à travers une chronologie décidée assez précisément. En ce sens, j'essaie de mettre en place des dispositifs qui permettent à l'interprète de vivre les gestes, les actions, les sons, les états, d'une façon qui soit le plus possible ressentie et exprimée de manière réelle et authentique, même si ces éléments sont réinterprétés à chaque représentation.

Plus spécifiquement, mes créations performatives puisent à même le vécu des interprètes, de leurs difficultés, des murs qu'ils doivent abattre. Cette direction artistique tente d'offrir aux artistes un espace qui soit pleinement leur, au sein duquel ils peuvent progresser non seulement artistiquement, mais aussi humainement. De la sorte, le performatif dans mon travail se rapproche du rituel, où les actions et gestes posés opèrent un changement concret dans la vie réelle.

Cette vision de la performativité fait aussi écho à mes choix d'inscrire des événements réels ou des événements difficiles de ma vie directement dans l'œuvre (voir notamment *R...v...rs...m-----ooooiiiiii*, dans laquelle j'ai inséré un enregistrement d'une de mes crises de panique). L'insertion de ma vie personnelle dans mes créations opère une réelle mise à nu, une ouverture que je souhaite totale et réelle vers le public.

⁴⁷ Annamaria Cascetta, *European Performative Theatre : The Issues, Problems and Techniques of Crucial Masterpieces*, Londres et New York, Routledge, 2020, p. 12.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁹ Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, p. 17.

Par la singularité de cette démarche, j'espère mettre en œuvre des instants qui permettent non seulement mon propre épanouissement, mais aussi celui des interprètes avec lesquels je travaille. J'ai la conviction que cette mise à l'épreuve et cette ouverture authentique se ressentent et transforment radicalement l'expérience de la spectatrice.

1.5 Théâtre musical

Le théâtre musical constitue en effet un point de référence dans ma pratique. Il faut comprendre cependant que l'affiliation que mon travail a avec ce courant ne tire pas sa source à même le travail entrepris par mes prédécesseurs. En effet, ce n'est pas suite à la découverte du travail de Kagel ou d'Aperghis, par exemple, que j'ai commencé à explorer le filon du théâtre musical. La théâtralité dans mes œuvres est une continuité naturelle depuis mes débuts en théâtre jusqu'à mon arrivée dans le milieu musical. J'ai ainsi découvert les artistes travaillant dans ce domaine après avoir exploré moi-même, sans référents, certaines potentialités de ce genre artistique.

Dans l'article « Toward a Theory of Experimental Music Theatre : "Showing-Doing", "Non-Matrixed Performance", and "Metaxis"⁵⁰ » par Björn Heile, on comprend que le théâtre musical est une pratique difficile à cerner. Pour lui, néanmoins, il s'agit d'une pratique dont la théâtralité découle du jeu musical et qui se distingue d'autres formes musico-théâtrales, telles que l'opéra, où la musique accompagne le théâtre.

Pour Heile, dans le théâtre musical, l'action provient du jeu instrumental, de la même manière que le son jaillit de l'action théâtrale. Aussi, les interprètes ne jouent pas un rôle, mais sont eux-mêmes et ne font qu'exécuter des actions. On y refuse l'illusion scénique et les habituelles unités de temps, lieu et action. Le théâtre musical se rapprocherait d'autres formes d'avant-garde comme le happening ou la performance, à la différence près qu'il est reproductible (notamment grâce au médium de la partition), alors que les autres manifestations artistiques mentionnées reposent sur leur caractère éphémère – autrement dit, un happening et/ou une performance ne peuvent arriver qu'une fois, sans quoi on considèrera leur reprise comme carrément une nouvelle œuvre⁵¹.

Il y a une filiation claire entre le théâtre postdramatique et le théâtre musical. Le postdramatique est centré sur la présence, le processus, la communication, le tout ancré dans le réel de l'ici-

⁵⁰ Björn Heile, « Toward a Theory of Experimental Music Theatre : "Showing-Doing", "Non-Matrixed Performance", and "Metaxis" », dans Yael Kanduri (éd.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*, 2013.

⁵¹ *Ibid.*

maintenant, dans l'action plutôt que dans la représentation⁵². Toutefois, Bjorn Heile suggère que la relation entre théâtre postdramatique et théâtre dramatique se transposerait, dans le milieu musical, par celle entre le théâtre musical expérimental et l'opéra. En effet, l'attention mise sur les moyens sonores a des répercussions qui sont spécifiques au nouveau théâtre musical et qu'on ne saurait circonscrire qu'en la pensée de Lehmann. La parataxe apparaît cependant comme un point névralgique de la théorie du théâtre postdramatique qui correspond à la pratique musico-théâtrale. Par parataxe, on entend ici une présentation d'éléments artistiques qui ne sont pas hiérarchisés. Heile pousse la définition plus loin en suggérant que le théâtre musical ne tend pas vers le *gesamtkunstwerk*, où les arts sont fusionnés, mais vers une indépendance horizontale de moyens artistiques présentés en simultanéité.

Selon Salzman et Desi⁵³, une œuvre de théâtre musical pourrait être considérée comme un opéra si elle utilise du chant lyrique, par exemple. Le théâtre musical expérimental pourrait être une catégorie existant au centre du continuum entre opéra et comédie musicale. On note cependant qu'un grand nombre d'œuvres de ce courant ont recours à des formes non-opératiques de chant, comme le chant pop ou de cultures traditionnelles/non-européennes. Avec ce portrait en tête, la définition qui conviendrait peut-être le mieux est la suivante : « Le théâtre musical est un théâtre axé sur la musique (c'est-à-dire lié de manière décisive au rythme et à l'organisation de la musique) où, au minimum, la musique, le langage, la vocalisation et le mouvement physique existent, interagissent ou se côtoient dans une certaine égalité, mais sont interprétés par des interprètes différents et dans une ambiance sociale différente de celle des œuvres normalement classées comme des opéras (interprétés par des chanteurs d'opéra dans des maisons d'opéra) ou des comédies musicales (interprétées par des chanteurs de théâtre dans des théâtres "légitimes")⁵⁴. »

Mes propres propositions artistiques mêlant musique et théâtre ne permettent pas toujours une identification claire aux définitions vues ici. Le jeu instrumental n'est pas nécessairement utilisé comme élément théâtral et vice versa. J'utilise parfois les unités de temps, de lieu et d'action et les interprètes sont parfois amené.e.s à jouer un personnage. La notion de parataxe n'est pas toujours appropriée pour toutes mes œuvres. Des éléments théâtraux vont parfois primer sur les idées

⁵² Hans-Thies Lehman, *Postdramatic Theatre*. cité dans Heile, « Toward a Theory of Experimental Music Theatre : "Showing-Doing", "Non-Matrixed Performance", and "Metaxis" ».

⁵³ Eric Salzman et Thomas Desi. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, « Introduction : What is Music Theater? », Oxford University Press, Oxford Scholarship Online.

⁵⁴ *Ibid.*

musicales, mais surtout, plutôt qu'une égalité des arts, j'entrevois musique et théâtre comme des médiums décloisonnés. Je m'inscris, en ce sens, peut-être plutôt dans une démarche de mise en relation, voire de fusion entre différents arts. C'est notamment pourquoi j'identifie mon travail à la création sonore interdisciplinaire ou à la création musico-théâtrale.

Chapitre 2 – Œuvres

La plupart des pièces que j'ai composées durant ma maîtrise se sont écrites en filiation plus ou moins évidente avec *Naissances*. Les thèmes de cet opéra – la solitude, la violence, la connexion à l'autre, la recherche de l'authenticité – sont des sujets qui m'obsèdent et continuent de m'obséder. Les pièces présentées dans ce mémoire ont toutes été créées avec une perspective interdisciplinaire, joignant des éléments plutôt assimilables au théâtre à mes œuvres sonores. Même pour les pièces où aucun élément théâtral n'est visible – *R...v...rs...m-----ooooiiii* par exemple – il y a un fil conducteur, une narrativité ou une dramaturgie qui sous-tendent les éléments sonores. Je considère cette démarche comme étant interdisciplinaire, puisque je transpose une narrativité ou une dramaturgie en des harmonies, des structures, des rythmes et/ou des mélodies. Aucune de mes compositions ne fait exception à cette démarche. Autrement dit, mes créations ne naissent pas d'un désir de travailler les structures, de travailler à même la matière *pour* la matière. Mon intérêt compositionnel provient toujours d'une pulsion forte, d'images, de sensations intuitives et d'un besoin de mettre en place des éléments et des sujets qui me touchent profondément. L'interdisciplinarité, dans mon travail, constitue donc un moyen de pallier l'apparente inertie sémantique des objets sonores, les ralliant à ce qui m'émeut, me passionne, m'ébranle.

De manière plus ou moins consciente, j'ai composé les pièces de ce mémoire comme des études pour *Naissances*. Les thématiques qui s'y rapportent ont toutes un lien très clair avec l'opéra et nourrissent mes propres réflexions et ma démarche de composition. Outre les thématiques, j'explore dans chaque œuvre une dimension de l'interdisciplinarité dans ma démarche. Ou plutôt, les explorations visent à donner vie à une forme jusqu'alors imaginée de mon approche de la création interdisciplinaire. *Naissances* est donc une espèce de parangon de cette démarche artistique, constituant comme le résultat de plusieurs années de recherche-crédation.

Les compositions analysées ont toutes testé la jonction de musique et d'éléments extra-musicaux : les gestes et actions, l'élocution de texte, la conception d'éclairage, l'intégration d'acteurices, la dramaturgie, les indications performatives, la création de personnages-instrumentistes. On le verra, les éléments sonores sont aussi traités de manière théâtrale, en ce sens qu'ils sont vecteurs de sens et remplacent le rôle d'un texte dramatique, d'un personnage, d'un événement, etc. Plusieurs de ces explorations sonores et extra-musicales se retrouvent dans *Naissances*. Ainsi, dans ma façon de créer de manière interdisciplinaire, il n'y a pas de distinction entre le rôle d'un mot, d'un geste,

d'un son – tout est indissociable, existant dans le continuum des possibles, jaillissant selon les besoins de l'œuvre.

2.1 Préambule : *Naissances* comme point de départ

Comme je le soulignais, *Naissances* se trouve au centre de toutes mes créations de maîtrise, et même de plusieurs compositions préalables. Mon corpus d'œuvres récentes est très auto-référentiel, plus spécifiquement par rapport à la dramaturgie ou la linéarité narrative inhérentes, mais parfois même avec le contenu rythmico-mélodico-harmonique. Pour une meilleure compréhension des œuvres, il appert qu'il faille tracer les lignes directrices de *Naissances* et ainsi raffermir les liens qui l'unissent à mes autres créations. Voici donc un synopsis de l'opéra :

Une protagoniste apparaît dans un monde en même temps que celui-ci. Elle ne fait qu'un avec l'univers qui l'entoure, et les paysages qui rencontrent son regard sont comme les yeux de son esprit qui se posent sur ses états intérieurs, son épanouissement, sa croissance comme humaine. Alors qu'elle goûte les joies de la vie, elle réalise qu'elle est la seule humaine dans cet univers. Elle décide donc de parcourir le monde à la recherche d'une autre personne. Ce voyage est un long périple qui dure un siècle, après quoi elle abandonne, en vain, et choisit de sombrer dans un profond sommeil. Durant ce sommeil, en pleine nuit, une femme apparaît devant elle, douce, calme et muette. La protagoniste se réveille et la voit. Décontenancée, elle la questionne, lui demande qui elle est, d'où elle vient; la femme ne sait pas parler, et ses lèvres ne s'ouvrent pas. S'ensuit un développement fulgurant de leur relation, à ce point fort que la protagoniste souhaite ne faire qu'un avec le monde et la femme, tous trois unis en une seule entité. Au paroxysme de cette relation, la femme, durant la nuit, disparaît comme elle est apparue, ne laissant aucune trace de son passage ni mot de son départ. La protagoniste se réveille, d'abord surprise puis blessée de cette absence, elle s'emplit rapidement de haine et de rage. La femme l'a trahie. Elle n'a qu'un seul désir : la retrouver et se venger violemment, impitoyablement. Elle repart donc en voyage pour la retrouver. Alors qu'elle parcourt à nouveau le monde, elle traverse soudainement des villes immenses peuplées de millions d'habitants. Au début de l'œuvre, elle était seule dans l'univers, mais maintenant les territoires sont surpeuplés. Au début de l'opéra, elle voulait rencontrer d'autres humains, mais maintenant son cœur est noirci par la haine et le désir de vengeance. Elle n'arrive plus à retisser des liens avec qui que ce soit, et elle parcourt ainsi le monde pour toujours, sans jamais retrouver sa compagne qui l'a trahie.

Bien que toutes mes œuvres n'aient pas été composées spécifiquement en lien avec *Naissances*, c'est a posteriori que je réalise les liens solides entre l'opéra et mes autres compositions. Ainsi, plutôt que de considérer *Naissances* et le reste de mon corpus d'œuvres comme des compositions séparées, mon projet de composition pour l'opéra consiste à entrevoir mes pièces comme des études servant à l'élaboration du contenu musical, dramaturgique, théâtral, textuel, performatif de l'œuvre lyrique, toujours dans une perspective de création interdisciplinaire.

2.2 Grive solitaire

Grive solitaire est une pièce pour orchestre symphonique composée dans le cadre du concours de composition de l'Orchestre de l'Université de Montréal (OUM) en 2020, en pleine pandémie de COVID-19. La pièce contient des éléments extra-musicaux sur trois aspects : un filon dramaturgique sur la thématique de la solitude, du texte et des actions/gestes théâtraux.

2.2.1 Dramaturgie et forme

J'avais découvert récemment le chant magnifique de la grive solitaire, oiseau endémique qu'on entend tous les matins et les soirs à mon chalet dans Lanaudière. Ayant pourtant grandi avec ces sons de la nature, ce n'est qu'en pandémie que je pris conscience de l'intérêt musical de ce chant. La pulsion de partir de cet élément sonore pour créer une pièce était très forte. La grive solitaire, en dépit de son nom, a souvent un compagnon ou une compagne qui lui répond au loin. Je trouvais intéressante cette contradiction entre le nom de l'oiseau et son usuel partenariat. Je m'intéressai donc à ce paradoxe et sur les notions de solitude et de vie sociale chez l'humain.

Mes réflexions sur ces thématiques me menèrent à trois sortes de solitudes :

1. Une solitude négative : être isolé.e, autrement dit, être dans un état solitaire non désiré;
2. Une solitude positive : un isolement désiré, un ressourcement, le sentiment de grandeur et de plénitude dans la solitude;
3. Seul-ensemble : la solitude comme impossibilité de connecter pleinement avec les autres à cause des limites de notre enveloppe charnelle et comme fatalité de devoir vivre nos vies seul.e.s. L'ensemble de nos solitudes constituerait un tout duquel émergerait une entité tierce qu'est la société.

J'ai tracé une trame narrative sur ce sujet et je l'ai ensuite divisée en sections et en sous-sections, ce qui devint la forme de la pièce. J'ai titré, dans mes notes personnelles, chaque section selon ce qu'elle représente dans le fil narratif :

1. « Naquit le monde que j'eus contenu en mes limites »
 - a. (Mm. 1-19) Naissance d'un humain.
 - b. (Mm. 20-25) Cet humain perçoit sa propre naissance comme celle de l'univers. (Impermanence de l'objet)
 - c. (Mm. 26-31) Prise de conscience graduelle de la permanence de l'objet.
 - d. (Mm. 32-51) Fin du sentiment de fusion avec le reste du monde, douleur et découverte de la solitude.
2. « Naufrage des limites sur des terres qui ne sont ni miennes ni tiennes »
 - a. (Mm. 51-59) Dans l'esprit de cet humain, le monde se constitue en plusieurs parties distinctes et séparées, qui semblent se détacher de son impression d'abord fusionnelle de l'univers.
 - b. (Mm. 60-73) Moment de silence et arrivée dans un désert métaphorique.
 - c. (Mm. 74-79) Traversée de ce désert avec les épreuves et adversités de ce voyage solitaire et ardu.
3. « D'abord le monde je crus contenir, maintenant le mien j'embrasse; grandeurs des fors intérieurs »
 - a. (Mm. 80-88) Jaillissent des sentiments extraordinaires face à la découverte de la beauté du soi dans la solitude.
4. « De ce que je crus être moi, de ce qui l'est vraiment et de tout ce qui t'appartient naquit de nouveau le monde »
 - a. (Mm. 89-93) L'impact de cet humain sur l'ensemble des solitudes, sur la société.
 - b. (M. 94) Retour à la solitude première; sensation de cycle, de renaissance.

2.2.2 Contenu musical

Pour 1a. (« naissance d'un humain »), je cherchais des éléments musicaux qui pouvaient donner à la fois la sensation de quelque chose qui naît, et que cette naissance semble posséder un aspect plein, fusionnel. J'ai donc choisi de faire jaillir de *niente* d'abord un unisson, puis une quinte, puis une autre (do-sol-ré). Les clarinettes représentent ici à la fois l'humain et la grive solitaire qui est souvent accompagnée d'une autre grive. Ainsi l'architecture sonore jaillit toujours de cet humain incarné par les deux clarinettes. Imageant les premiers battements de cœur, le son part de *niente* et disparaît vers *niente*, chaque instrument ou groupe d'instruments s'ajoutant puis disparaissant l'un après l'autre (voir figure 1, page suivante). S'en dégage l'impression d'une construction graduelle d'un événement sonore.

À 1b. (« humain perçoit sa naissance comme celle de l'univers »), l'orchestre réagit aux interventions des deux clarinettes. C'est le même jeu qu'au début, seulement je souhaitais rendre plus ostensible la notion d'impermanence de l'objet. L'impermanence de l'objet, c'est cette notion selon laquelle un bébé ne fait pas de distinction entre lui et le reste de l'univers. Quand un objet

disparaît de son champ de vision, pour lui l'objet a cessé d'exister. Ses parents font partie de lui, ses besoins sont automatiquement comblés, l'univers semble répondre à ses désirs. Dans cet esprit, le son des clarinettes fonctionne comme un déclencheur jusqu'à la mesure 23, leurs notes faisant réagir le reste de l'orchestre (voir ci-bas).

À la mesure 24, ce jeu cesse de fonctionner, et, à partir de 1 c. (« prise de conscience de la permanence de l'objet »), les réponses de l'orchestre sont plus tendues, loin des harmonies très consonnantes des quintes du début. Par-là, c'est comme si l'humain de ma narration prenait conscience de son individualité séparée des autres : l'univers cesse de répondre parfaitement à ses besoins.

Grive solitaire

Figure 1. – Grive solitaire, mesures 1 à 13, vents seulement

S'ensuit un duo de clarinettes accompagné par l'orchestre symbolisant pour moi les premiers contacts avec la solitude. Toujours à l'image de la grive qui chante souvent au nombre de deux, les clarinettes incarnent à la fois un et deux humains. Leurs traits proviennent directement du chant de la grive solitaire. J'ai converti des enregistrements de l'oiseau en midi et ai ainsi simplement pu exporter le tout dans Sibelius. Le résultat ne convainc pas tout à fait du chant de la grive spécifiquement, mais arbore un profil analogue à un chant d'oiseau et contient un contour mélodique qui était d'un grand intérêt musical pour moi. J'ai grandement simplifié ce rendu en termes d'harmoniques, de microtonalité, de rythmes et d'octaves. Je n'ai ainsi conservé que les deux parties les plus graves du chant (les fondamentales et premiers harmoniques de chaque note).

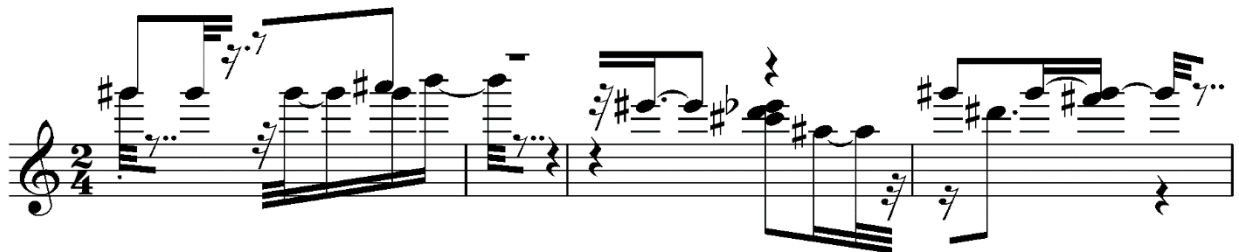


Figure 3. – Exportation en midi

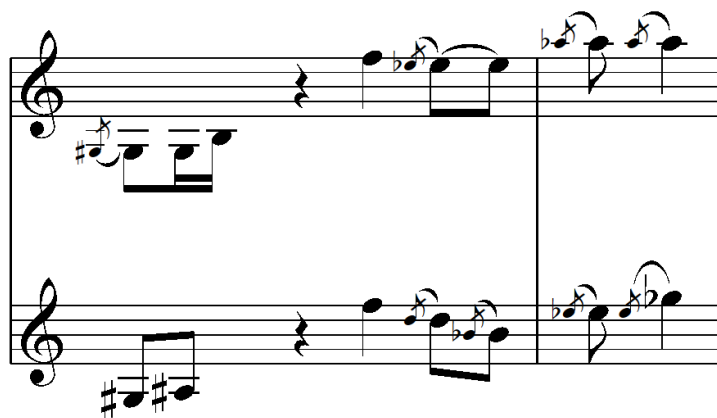


Figure 2. – Simplification de l'exportation

Je voulais faire une orchestration qui donne l'impression d'un grand espace laissé aux deux clarinettes pour illustrer la solitude. Mais ici, surtout, je voulais utiliser le champ sonore sémantique de la grive solitaire. L'orchestre accompagne le duo par des éléments « forestiers » : beaucoup de bois (col legno, wood blocks) et bruits analogues (key clicks, crécelle, craquements avec l'archet, tambour de basque). D'autres éléments viennent se joindre à la plainte des clarinettes (seagull effect, glissando harmonique) et imitent l'espèce de vibrato de nuance (vibraphone avec le moteur rapide, vibrato lent aux cordes, gong, bol tibétain, flexatone, bisbigliando à la harpe). Les

clarinettes essaient « en vain » de faire réagir l'orchestre, et une sorte de lassitude s'installe avec un *ritenuto* et une descente chromatique des clarinettes.

À 2a. (« le monde se constitue en parties séparées ») je voulais donner l'impression d'un démantèlement d'un tout uniforme, comme si l'univers d'abord vu comme étant un ensemble uniforme se dissolvait en éléments disparates. Ainsi, on a affaire au point d'orgue à 52 à un accord classé (solb majeur 7 avec 11^e ajoutée) avec des sonorités rappelant le tout premier accord à m. 14. Cet accord se transforme par des glissandi en un accord non classé et plus dissonant (voir figure 4). Ce glissement illustre pour moi le changement de perception du monde qui entoure l'humain

The image displays a musical score for measures 52 and 53, consisting of two systems of staves. The first system contains six staves, and the second system contains five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte). The score illustrates a transition from a structured chord in measure 52 to a more dissonant chord in measure 53, achieved through glissandi (slurs with wavy lines) across the notes.

Figure 4. – Mesures 52 et 53

de la pièce. Un réel démantèlement survient jusqu'à 57, tous les instruments jaillissant en une espèce d'explosion disparate. À la mesure 59, il ne reste que le piccolo et la flûte, les deux instruments qui formeront le prochain duo.

C'est ce duo qui incarnera ici l'humain de ma pièce. Le duo, qui commence à 2b. (« désert »), adopte bien, selon moi, le contour du chant d'un oiseau. L'arrivée dans le désert métaphorique est illustrée par l'utilisation de sons d'air et de bruit blanc par tous les instruments qui le peuvent. L'idée était de reproduire la sensation d'un vent constant tout en conservant l'exclusivité des hauteurs de notes au duo. L'absence de hauteurs de notes pour la majorité des instruments était une façon pour moi de représenter le vide du désert.

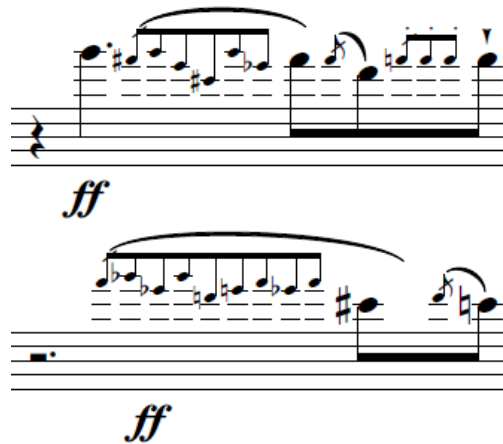


Figure 5. – Extrait du duo de flûtes

Des notes commencent à se faire entendre aux autres instruments, l'orchestre commence à se faire de plus en plus dense et le duo répète une séquence en montant à chaque fois d'un demi-ton. Je voulais représenter l'adversité vécue par l'humain dans la pièce par des vagues de sons de plus en plus grandes et présentes, lesquelles l'humain essaie de surmonter en échouant. Ainsi, le duo de flûtes fait un crescendo jusqu'à outrance dans le but de couvrir l'orchestre qui prend de plus en plus de place, mais finit par se faire submerger par lui.

Cela explose en 3a. (« sentiments extraordinaires face à la solitude ») où les vagues continuent de jaillir en un tutti d'une grande intensité. Ce climax représente pour moi le jaillissement de sentiments grandioses face à l'acceptation et le bien-être dans la solitude. Malgré son caractère cru, pour ne pas dire violent, cette section représente bien pour moi la magnificence de cet état.

Arrivé à 4a. (« l’impact de l’humain sur les autres »), j’ai choisi d’utiliser des éléments éthérés (harmoniques, multiphoniques doux, sons d’air et soft tone) et aléatoires pour offrir un grand contraste avec les événements sonores précédents.

Cela est suivi de 4b. (« retour à la solitude première ») où il y a une espèce de cadence réalisée par le piano, constituée de toute la transcription du chant de la grive solitaire. Ce dernier solo est la dernière incarnation de l’humain de la pièce.

Figure 6. – Cadence finale du piano

Les éléments sonores de la flûte et de la clarinette à 4a. sont présentés comme en relation avec ce que le piano fait. J’avais envie de conserver cette idée d’influence, d’impact des solitudes sur des ensembles. Je la présente ici comme une contagion, comme si la musique des deux bois se transférait par osmose au piano, créant le début d’une réaction en chaîne.

2.2.3 Contenu textuel

J’ai pris soin de distinguer le contenu textuel du contenu théâtral. Comme on l’a vu au premier chapitre, le texte n’est pas un élément inhérent au théâtre, mais bien relevant de la littérature. Contrairement à George Aperghis, dont on va facilement qualifier son travail de théâtral par l’utilisation de texte – dramatique ou non – (on peut penser notamment aux *Récitations*), pour moi, l’utilisation de texte est un élément complètement à part dans la construction de mes pièces.

Le premier événement textuel survient à la mesure 22 dans 1b. (« naissance perçue comme celle de l’univers »). J’ai écrit deux phrases dont j’ai mélangé les mots pour créer des nouveaux sens.

Les phrase d'origine sont « tu n'es pas seul.e » et « tu n'es pas le monde ». Chaque pupitre a ces mots dans un ordre différent, créant des nouvelles significations selon l'ordre. Par exemple, à la

Figure 7 shows a musical score for harp with six staves. Each staff begins with a dynamic marking *f*. The lyrics are presented in text boxes above each staff, with dashed lines indicating their placement relative to the musical notation. The lyrics are rearranged across the staves to create new meanings.

- Staff 1: *dire: seul n'es tu seul n'es pas pas le seul nuance mf*
- Staff 2: *dire: tu le seul seul le pas pas le seul, nuance mf*
- Staff 3: *dire: seul le monde monde monde seul monde le tu nuance mf*
- Staff 4: *dire: tu seul monde tu seul tu seul tu seul monde seul pas tu pas monde nuance mf*
- Staff 5: *dire: seul le monde tu n'es, pas monde tu n'es seul, seul n'es pas le monde, nuance mf*

Figure 7. – Exemple de l'utilisation du texte mesure 22, cordes seulement

harpe, nous avons les mots « tu monde pas seul tu le monde seul n'es monde ». En ajoutant de la ponctuation, nous obtenons des phrases ou des segments de phrase avec de nouveaux sens : « tu, monde pas seul » (que l'on pourrait traduire par « toi, monde qui n'est pas seul »), « tu, le monde seul, n'es monde » (« toi, le monde qui est seul, n'es pas le monde »). Ces mots et l'ordre que je leur ai choisi offrent une fenêtre un peu plus concrète sur le contenu sémantique de ma composition. Les musiciens disent à l'humain de la pièce qu'il n'est pas le seul, qu'il n'est pas le monde, qu'il n'est pas le seul à être le monde, etc. Ces paroles proférées agissent comme un facteur de changement dans la perception de l'humain qui, à 1b., commence à prendre conscience de la permanence de l'objet.

La deuxième occurrence de texte est à m. 61, soit au début de 2b (« désert »). Cette fois-ci, ce sont trois phrases qui vont comme suit : « serait-ce si tôt seul », « faire foire sur fond de soi », « chavirer l'esseulé en semences ». Le sens de ces mots est un peu plus obscur qu'à 1b. Je les ai toutefois écrits avec les significations suivantes en tête : « la solitude arrive-t-elle si rapidement? », « arriver à développer quelque chose de joyeux à partir de soi », « transformer la solitude en éléments nourrissant l'épanouissement personnel ».

J'imagine ces phrases dites par des esprits du désert ou des forces invisibles, comme pour encourager l'humain à poursuivre sa traversée, ou comme présage de 3a., où l'humain ressent des sentiments grandioses face à sa propre solitude. L'ordre des mots ici aussi est mélangé selon l'instrumentiste. Ces textes sont présents jusqu'à 2c., section représentant l'adversité, les difficultés de la traversée du désert. Dans mon fil narratif, c'est comme si les voix d'espoir disparaissaient au détriment des trop grands obstacles de ce voyage, laissant place au découragement et à la submersion par les vagues de l'épreuve.

Tous les mots dits en même temps provoquent un effet orchestral plutôt qu'un effet purement textuel. Toutefois, cette façon de faire s'inscrit en cohérence avec ma démarche qui consiste en la création d'un univers symbolique cohérent. De plus, j'ai la conviction que le choix des mots a un impact sur l'interprétation de la pièce. Chaque musicien adapte son jeu musical et son intonation selon le texte donné, dans des dimensions subtiles certes, mais perceptibles.

Outre leur symbolisme, j'ai choisi les mots pour leurs qualités sonores. Le procédé de mélange des mots dans mes phrases n'est pas sans rappeler certaines œuvres de Georges Aperghis, bien que j'aie travaillé selon un procédé moins structurel. À l'ensemble de l'orchestre, le magma de mots provoque un effet de foule dont les sources et les mots individuels sont complètement dissipés. La première itération textuelle contient le mot « seul », lequel ressort particulièrement de la texture générale par la présence de la consonne « s ». Ainsi, du fouillis textuel jaillit constamment un « s » sonore, mettant l'emphase sur le mot « seul », au centre de la thématique de cette section.

J'envisage ce procédé comme faisant partie de l'orchestration à part entière, mariant le jaillissement du bruit blanc de la consonne « s » aux accords joués par le reste de l'orchestre. Le « s » est à peu près le seul élément nettement distinguible dans la texture textuelle. J'ai développé l'effet du « s » à la mesure 61 avec l'ajout d'autres consonnes fricatives ([ʃ] [s] [f]). Je demande d'ailleurs aux

interprètes d'accentuer ces consonnes en les appuyant plus longuement. Le fait que le tout soit chuchoté entre en relation avec le bruit blanc et les bruits d'air faits par les instruments.

Le mélange des mots a aussi une très forte analogie avec la musique sérielle, réorganisant les sons pour obtenir des caractéristiques musicales particulières fondées sur la succession d'intervalles particuliers. La transmodalité – c'est-à-dire, la transposition de qualités, techniques et concepts d'un médium à un autre⁵⁵ – est au cœur de cette approche et est rendue possible par ma posture inter/transdisciplinaire.

2.2.4 Théâtralité

Les événements théâtraux arrivent à la fin de la pièce, à la mesure 88, quand la flûte se lève debout. J'ai dû changer la fin de ma pièce à cause des mesures sanitaires. Au départ, j'ai voulu faire sortir tout l'orchestre et que ne restent que la flûte, la clarinette 1 et le piano. Je voulais que ces trois interprètes jouent le chant de la grive solitaire et qu'on obtienne une réponse par l'orchestre depuis les coulisses. J'espérais par-là symboliser l'effet de l'individu sur la société, son influence sur elle. À cause des restrictions sanitaires, j'ai dû modifier cette idée, puisqu'il aurait été impossible de conserver une distance de deux mètres entre les musiciens dans les coulisses.

J'ai ainsi adapté mon œuvre. Plutôt que d'imaginer l'effet d'une solitude sur les masses, j'ai essayé de représenter l'affirmation de l'individualité en opposition au suivi aveugle de la foule. C'est ici un appel à l'authenticité, incarné par la flûte et la clarinette – les instruments des deux duos –, appel entendu par le piano qui, par ses sonorités, confirme qu'il prend lui aussi une voie unique, hors de celle de la masse du reste de l'orchestre.

Les événements théâtraux ont lieu de la manière suivante :

- La flûte se lève brusquement. Tous les autres instruments tournent vivement le regard vers elle. Tout le monde se lève sauf les clarinettes, le piccolo et le piano.
- La flûte quitte la scène dans le public. (Dans la vidéo, dans les coulisses à cause des mesures sanitaires.) Tout le monde la suit du regard, à l'exception des clarinettes, du piccolo et du piano qui regardent devant iels.
- La clarinette 1 se lève brusquement. Tout le monde tourne le regard vers elle, exceptés piano et piccolo.

⁵⁵ Claire Petitmengin, *L'énaction comme expérience vécue*, « *Intellectica* », vol 43, n°1, pp.85-92, 2006.

- La clarinette 1 quitte la scène, pendant que tout l'orchestre se désintéresse subitement d'elle, exception faite du piccolo et du piano, et se met à ranger ses partitions, ses instruments, comme si le concert était tout à fait terminé.
- Hors scène, la clarinette 1 et la flûte se mettent à jouer des multiphoniques, des harmoniques, etc. Au moment où elles commencent à jouer, tout l'orchestre fige au beau milieu du rangement des partitions et instruments.
- Le piano joue sa cadence.



Figure 8. – La clarinette quitte la scène, tout le monde la regarde

Dans cette scène, l'idée était pour moi de mettre l'accent sur la différence, sur l'unicité de la clarinette et de la flûte dans ma composition. Ces instruments incarnent l'humain dans sa découverte et son apprivoisement de la solitude. Cette solitude le mènerait donc à la découverte de l'individualité, de l'authenticité, à l'inverse du mouvement d'ensemble suggéré par le reste de l'orchestre.

Le fait de se lever dans une pièce pour orchestre constitue en soi un élément de surprise, tant pour le public que pour les interprètes. Je vois cela comme un acte de digression, de rébellion et de forte affirmation de soi. L'orchestre regarde, toise, non sans une pointe de jugement, l'acte inusité de la flûte et de la clarinette, imageant le regard désobligeant de la société envers ses marginaux.

Lorsque la clarinette quitte la scène, l'orchestre reprend son travail d'orchestre, pour lui la pièce est finie. Mais le temps s'arrête pour cette masse, des sonorités magiques sortent des coulisses

comme si elles provenaient de loin, d'un mirage ou d'un rêve. Alors qu'on pensait l'orchestre figé à jamais, le piano sort du lot et se met à jouer son ultime cadence. On imagine alors que le contact avec la flûte et la clarinette l'a amené à affirmer son unicité. On peut supposer une réaction en chaîne, de la flûte à la clarinette, puis au piano, et du piano à un autre instrument, et ainsi de suite.

2.2.5 Solitude(s?)

Dans *Grive solitaire*, j'ai voulu explorer la notion de distance, de solitude et d'opposition entre individu et société. Le portrait est large et ambitieux, et le résultat est abstrait, flou. J'ai d'abord dépeint la naissance d'un humain, puis sa découverte de la solitude et des douleurs qui y sont liées. J'ai aussi voulu traiter des notions d'authenticité et de recherche de soi, et de questionner non pas l'influence de la société sur l'individu, mais l'impact du soi sur le nous. Ma pièce se veut une incitation à l'affirmation de l'individualité et au rejet du conformisme.

Grive solitaire s'inscrit dans une démarche compositionnelle affectant des liens entre théâtralité, musique et textes. Mon approche dans cette pièce a été de traiter ces trois éléments de manière transmodale avec un regard interdisciplinaire. Les éléments musicaux sont donc traités comme des éléments théâtraux, le texte est utilisé pour ses qualités sonores et musicales, la théâtralité est indissociable des événements mélodico-harmoniques. La pièce est construite de telle sorte que tout s'entremêle, se joint, est indistinguable. Il ne s'agit pas pour moi d'une simple superposition d'arts, mais bien d'une construction artistique où les liens entre les disciplines sont tissés d'une manière telle que l'œuvre s'effriterait sans l'une ou l'autre de ces pratiques. Cette recherche s'inscrit en continuité avec ma démarche artistique, laquelle tente de dissoudre de plus en plus les limites entre les arts au bénéfice d'une nouvelle forme dont les contours restent encore à tracer.

2.3 *R...v...rs...m-----ooooiiiiii*

R...v...rs...m-----ooooiiiiii est une pièce pour clarinette basse et bande commandée par la clarinettiste Julia Loughed. Ce projet, réalisé en pleine pandémie, provenait du désir de Julia d'interpréter de la musique après des mois d'isolement et d'impossibilité de jouer devant un public en personne. Elle a donc voulu constituer un concert de musique diffusé en direct présentant quatre nouvelles compositions de quatre compositeurices émergent.e.s. Les premières discussions sur cette création mirent en lumière l'image que Julia avait d'une interprète jouant de la musique complètement seule et de manière isolée. Elle souhaitait aussi trouver le moyen de vivre la situation sanitaire avec légèreté, d'être capable d'en rire plutôt que d'en pleurer. Ce sont ces deux éléments que je retins de nos échanges. Je me suis aussi grandement inspiré.e d'improvisations que Julia a faites avant même nos premières discussions sur ce projet.

La pièce est très intimement inspirée de *Naissances*, plus que tout autre projet de ma maîtrise. L'opéra a pris forme notamment au fil de compositions pour instruments solos, de manière plus ou moins consciente, et j'ai choisi de plonger de manière plus décisive dans ce processus. L'idée était d'élaborer une sorte de personnage allégorique incarné par la clarinette par le biais d'une pièce-étude. Dans l'opéra, les thèmes de la pièce solo allaient être symbolisés par la clarinette (bien que j'aie changé d'instrumentation en cours de route).

2.3.1 Dramaturgie et forme

L'idée d'être capable de rire de la situation sanitaire m'a poussé.e à vouloir créer une pièce qui serait tellement folle que ça en deviendrait risible. J'ai aussi choisi à nouveau le thème de la solitude. Je me suis inspiré.e des différentes solitudes de *Grive solitaire*, et suis arrivé.e à trois nouvelles sortes de solitudes : une solitude non-désirée (par exemple, par exclusion); une solitude désirée (une retraite, un ressourcement...); une solitude inconnue. C'est cette dernière qui capta plus mon attention, nous y reviendrons plus loin. Je réfléchissais aussi à l'existence comme étant avérée par le regard d'autrui, et donc la solitude comme la négation de l'existence.

Avec ces réflexions en tête, j'ai choisi d'explorer la solitude inconnue. Cette solitude, pour moi, en est une hypothétique, qui ne pourrait exister. C'est la solitude qui serait celle de quelqu'un qui est seul au monde, pour qui l'existence d'un autre est inimaginable, et donc pour qui la solitude ne

pourrait exister non plus. Sachant que je voulais tisser des liens plus ostensibles entre mes nouvelles créations et *Naissances*, j'ai voulu m'inspirer de la trame narrative de l'opéra.

Je l'ai altérée, de telle sorte que l'histoire est différente : c'est celle d'un humain qui naît seul dans un monde et n'a pas conscience de sa solitude. Un autre humain apparaît, pour un moment très bref, et lui fait voir les splendeurs du contact à l'autre et des relations. Ce bonheur est de très courte durée et l'autre humain disparaît, laissant notre protagoniste aux prises avec un immense désir de retrouver ces joies perdues. Cela le mène à une frénésie hors de contrôle, à un manque criant, tel un junky.

Par pur jeu de l'esprit, j'ai décidé de mettre cette trame narrative à l'envers et de composer la pièce dans ce sens, tout en offrant la possibilité à l'interprète de la jouer dans le sens composé (donc inverse) ou dans le sens rétrogradé (donc chronologique), altérant ainsi la signification de la pièce selon l'interprétation. Je n'ai pas encore rétrogradé la partition et l'électronique. Il sera donc question essentiellement de la composition dans le sens dans lequel je l'ai composée.

La composition adopte la structure suivante (dans le sens où je l'ai composée, c'est-à-dire dans le sens inverse de la trame narrative) :

1. Désir frénétique de retrouver le contact humain après l'avoir perdu
 - A. (m. 1 à m. 14) La clarinette veut absolument avoir quelqu'un à nouveau et est complètement folle avec ça
 - B. Pourquoi es-tu disparu, autre humain?
 - i. (m. 14 à m. 23) Colère
 - ii. (m. 23 à m. 30) Tristesse
 - iii. (m. 31 à m. 32) Le vide ressenti après la disparition
- DISPARITION (m. 33 à 34) -
2. Aperçu de ce qu'est une relation humaine
 - A. (m. 34 à m. 35) Moment intense et fusionnel
 - B. (m. 36) Développement de la relation entre les deux humains
 - C. Apparition de l'autre (de soi?)
 - i. (m. 37) Découverte, apprivoisement
 - ii. (m. 38 à m. 40) Apparition de l'autre, peur
3. (m. 40 à m. 42) La clarinette, seule dans un monde où elle est seule à exister

Je lisais un peu sur la solitude et un article⁵⁶ retint particulièrement mon attention. Il s'agit d'une étude en psychologie cherchant les impacts de la solitude sur différents affects. La prémisse de départ est particulièrement intéressante. Les émotions négatives ressenties dans la solitude proviendraient d'une évolution du système de douleur, celui qui provoque des sensations désagréables lorsque nous vivons de la douleur physique. Cette évolution proviendrait du fait que, comme la plupart du développement du cerveau se fait après la naissance de l'enfant chez l'humain, la meilleure façon de transmettre le matériel génétique est de protéger sa progéniture. Les humains qui, dans l'évolution, ne ressentaient pas de souffrance dans l'isolement social, étaient moins susceptibles de rester auprès de leurs enfants et ainsi assurer leur survie. Ainsi, l'aspect grégaire de l'humain, selon cet article, serait inscrit dans notre ADN.

Dans cette étude, des participants étaient testés, notamment sous hypnose, pour évaluer l'impact de la solitude sur leur personnalité et leurs affects. Les résultats montrent que plus une personne est seule plus

- L'affect dépressif est élevé;
- L'humeur est basse;
- L'anxiété et
- La colère sont élevées;
- L'optimisme est bas;
- La peur de l'évaluation négative par l'autre est élevée;
- Les compétences sociales sont basses;
- Le support social est bas et;
- La dysphorie est élevée.

Je me suis inspirée de cette lecture pour élaborer le contenu musical de l'œuvre.

2.3.2 Contenu musical

J'ai choisi de créer des sortes de phrases musicales sur chacun des éléments listés plus haut, me permettant d'orienter le discours musical aisément selon les événements sous-jacents issus de ma trame narrative. J'ai éliminé certains éléments car je les trouvais légèrement redondants et peu pertinents dans le cadre d'une création musicale. Le tout est en sons écrits :

⁵⁶ John T. Cacioppo, Louise C. Hawkley, John M. Ernst, Mary Burleson, Gary G. Berntson, Bitu Nouriani, David Spiegel, *Loneliness within a nomological net: An evolutionary perspective*, « Journal of Research in Personality », vol. 40, n° 6, 2006, pages 1054-1085,

Clarinette basse en Sib

slow —————> very slow

Depress affect

♩=60

mf

p

Mood

Cl. B

2

p

mf

♩=90

mf

Anxiety

Cl. B

ppp

6

6

6

Cl. B

f

Cl. B

Cl. B

3 7 *f*

Cl. B

Cl. B

Optimism

$\text{♩} = 90$ *rall.* $\text{♩} = 70$

3 3 3 3 3 3 3'

ff *mp* *rall.*

Cl. B

4

Cl. B

$\text{♩} = 50$ *sotto voce* *p*

Cl. B

5 *rall.* 4 X *As slow as possible*



Figure 9. – Phrases musicales

Certaines phrases ont deux portées, la portée du haut étant pour les *key clicks*, dont les hauteurs sont à jouer approximativement. Les notes en croix sont des *key clicks* traditionnels, celles en forme de cercle avec un point au milieu sont des *key clicks* qui produisent des bisbigliandi. La dernière portée de « optimism » indique de répéter le motif rythmique avec les hauteurs de note dans un ordre aléatoire. « Anger » est une sorte de glissando harmonique réalisé sur un son fendu avec de courts maintiens aux hauteurs harmoniques approximatives. Pour plus de détails, voir la légende de *R...v...rs...m-----ooooiiiiii*.

Ces phrases musicales sont en partie créées de toute pièce et issues d'improvisations de Julia. Elle me confiait avoir fait plusieurs improvisations avant même le début de notre projet avec en tête les thèmes que je lui partageais. Notamment, certaines de ses improvisations utilisaient des *key clicks* pour illustrer l'autre par une autre voix. « Mood » et « anxiety » proviennent de ces improvisations. Je trouvais que les improvisations de Julia correspondaient bien aux aspects que je voulais illustrer par ces phrases. « Anxiety » arbore une forme où les notes disparaissent et réapparaissent tout en conservant les *key clicks*, comme si un flot perpétuel de pensées qui part continue à s'immiscer, tel un fantôme, dans le subconscient. Pour illustrer la dépression, j'ai construit « depress affect » avec une succession d'intervalles se réduisant chaque fois d'un demi-ton, donnant l'impression d'un resserrement perpétuel. « Optimism » ouvre en effectuant le procédé inverse de « depress affect », c'est-à-dire par des intervalles qui grandissent. Cela mène à l'atteinte d'un arpegge de fa majeur dans une disposition très large, qui est réduite au 3^e système en quelque chose d'un peu plus solennelle. Les sonorités du glissando harmonique dans « anger » rappellent facilement un cri de rage.

Il va sans dire que j'ai parfois légèrement dérogé de ma structure par intérêt musical, ou parce que la bande contenait en elle suffisamment d'affect sans qu'il ne soit nécessaire de l'appuyer encore plus par les phrases musicales que j'ai construites. Cette dérogation est plus particulièrement notable à 1.A. À partir de la mesure 4, je cesse en effet d'utiliser la phrase « anxiety », et je crée un événement musical que j'ai retranscrit directement de la bande. Il s'ensuit donc un échange entre la clarinette et la bande qui relève l'intérêt musical de la pièce, et dont le contenu est assez clair pour être en phase avec la trame narrative.

The image shows a musical score for three parts: K. C. (Klarinetten), Cl. B (Clarinete basse), and Él. (Éclaircissement). The score is for measures 4 and 5. Above the K. C. staff, there is a tempo marking: a quarter note followed by "= ca. 150", then "follow elec. tempo", and "rall." with a dashed line. A box labeled "as before" contains a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The Cl. B staff has a 5-second annotation above the first measure and a *fff* dynamic marking below the first measure. The Él. staff has a 0'26" annotation below the first measure. A vertical dashed line is positioned between measures 4 and 5.

Figure 10. – Dérogation de la mesure 4

En construisant des phrases musicales, je mets à ma disposition une gamme d'émotions et/ou d'affects à partir desquels travailler. Plutôt que de traiter la trame narrative au premier degré en utilisant les affects les plus évidents, j'ai travaillé en m'inspirant de la vie réelle. Partant avec l'idée que les événements ne font que rarement jaillir des sentiments univoques, j'insère des fragments de phrases ou des phrases entières à des endroits dans la trame qui semblent, a priori, ne pas appartenir à ce moment de la narration.

Par exemple, à 1.B.i intitulé « colère », j'utilise les éléments de « optimism », comme si à travers la colère s'inscrivait une pointe d'espoir au sein de tous ces sentiments négatifs. La formule d'arpège de la phrase « optimism » se contracte de plus en plus jusqu'à la fin de la mesure 22,

comme pour illustrer la descente graduelle de l'optimisme pour ensuite laisser place à la formule de « anger » telle quelle.

Figure 11. – Mesure 22

Un autre exemple de dérogação est à la fin de la mesure 18 (toujours dans 1.B.i. « colère ») où j'insère « anxiety », suivi à la mesure 19 de « depress affect ». J'ai voulu dépeindre la colère comme étant traversée de moments d'anxiété et de tristesse. « Depress affect » est aussi altéré : plutôt que de ralentir, les notes sont jouées en triple croches, comme « anxiety » de la fin de la mesure 18. J'ai aussi divisé la succession de notes de « depress affect » en cycles de quatre notes, en partant chaque cycle sur la note suivante de la succession originale (ré#-sol#-la-ré#; sol#-la-ré#-mi; la-ré#-mi-si; etc.). Ainsi, la phrase de « depress affect » est modifiée de telle sorte qu'elle obtient la continuité rythmique de « anxiety » et adopte une formule cyclique de quatre notes. De cette façon, j'arrive à transformer la tristesse et l'anxiété en en faisant des émotions qui s'influencent, s'inter-transforment. À cela, ajoutons l'impact de la bande, qui est particulièrement crue à ce moment-là, inscrivant le tout dans un espace globalement teinté par la colère.

Figure 12. – Mesures 18 et 19

En insérant des fragments de « depress affect » dans 1.B.i., j'annonce l'arrivée de 1.B.ii. (« tristesse »), dans lequel « depress affect » est central. Je reproduis le procédé de fusion de deux affects/émotions dans cette section en insérant « depress affect » au milieu de « mood ». Par

exemple, à la mesure 26, j'ai écrit ré-ré-mib-do, puis au lieu d'aller directement à la, j'intercale une partie de « depress affect » (ré#-sol#la-ré#) avant de mettre le la terminal de la phrase « mood ». Je poursuis ce procédé en allongeant progressivement « depress affect », en changeant l'ordre des notes. Cela se termine à la mesure 30 où la phrase de « depress affect » est écrite en entier. Ainsi, c'est comme si je dépeignais une présence de plus en plus grande de la tristesse, jusqu'à ce qu'elle devienne le seul élément musical, en cohérence avec la dramaturgie.

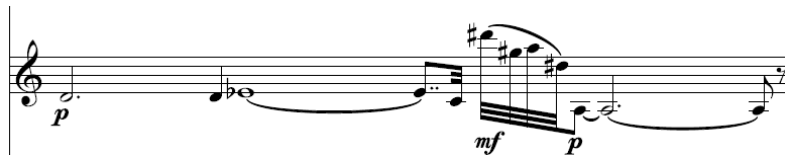


Figure 13. – Mesure 26

Dans 2.A. (« moment intense et fusionnel », à partir de la mesure 34 jusqu'à la mesure 37, je voulais vraiment représenter l'idée d'une fusion totale entre la bande et la clarinette. On se rappellera que dans cette partie de l'œuvre, il est question du développement très fusionnel de la relation entre le personnage principal et l'autre humain. J'ai ainsi choisi de miser vraiment sur la fusion qui n'est pas un affect faisant partie de mes phrases musicales. J'utilise néanmoins les notes du début de « optimism », dans l'ordre original et dans des ordres modifiés, comme pour illustrer le sentiment de grandeur et de joie qui habite ce moment.

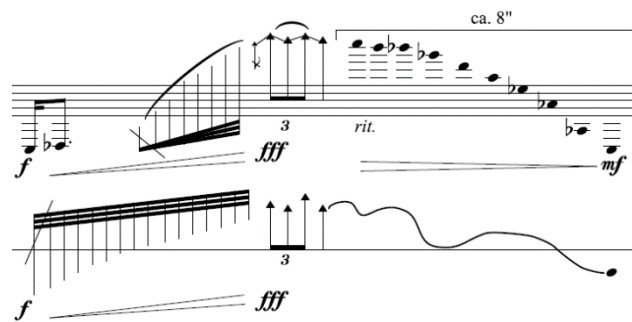


Figure 14. – Mesure 34

Toujours dans cette idée de multiplicité affective, aux mesures 38 et 39, je fais suivre « depress affect », « optimism » contracté et « anxiety ». Comme, dans cette partie de l'histoire, la protagoniste rencontre un autre être humain pour la première fois de sa vie, elle vit une peur extrême. Donc, ses états intérieurs sont dans toutes les directions et ses émotions ne sont pas concentrées dans une seule sphère, mais fusent dans tous les sens.

38 **A tempo**

K. C. $\text{♩} = 70$
loud key clicks on played notes
fff

Cl. B *fff* *mf* ca. 4"

Élec. *fff* 9'08"

11

39

K. C. $\text{♩} = 70$

Cl. B *subito fff*

Élec. 9'15"

Figure 15. – Mesures 38 et 39

Enfin, ma dernière dérogation arrive à la section 3. Comme dans cette section, il est question de la protagoniste seule dans l'univers, je voulais faire dialoguer la clarinette basse avec elle-même. Ainsi, une clarinette échantillonnée et modifiée numériquement joue une mélodie, laquelle est imitée par la clarinette basse, donnant l'impression qu'elle parle avec elle-même.

2.3.3 Électronique, performance et texte

L'électronique est constituée de trois éléments : des enregistrements de clarinette basse fournis par Julia, ma voix et un son de synthèse. Le rôle de la bande est équivoque. Je la concevais d'abord comme la voix de l'autre, celle de la femme muette. Mais au fil des essais et des expérimentations, j'ai choisi d'enrichir son sens pour le rendre pluriel. À la fois protagoniste, femme muette, voix intérieure, musique d'atmosphère, la bande arbore différents masques selon les contextes.

L'utilisation de ma propre voix est à la fois une façon d'exprimer l'autre et de représenter le discours intérieur. Le tout début de la pièce commence avec un enregistrement de moi qui crie, suffoque, pleure, sanglote, etc. Je voulais que la difficulté de la séparation dans la pièce ait l'intensité du manque causé par le sevrage de drogues.

J'ai fait l'enregistrement de manière plus ou moins spontanée, sans l'expectative d'un résultat précis. Mu.e par les enjeux de ma composition, j'ai cherché à trouver, dans mes propres expériences de vie et mes dispositions actuelles, des sensations, des émotions, des états qui pourraient exprimer les affects de cette section de la pièce. Ces états, plutôt que de les imiter ou les représenter, je les

ai sentis m’habiter et j’ai commencé à vivre une expérience émotionnelle réelle. Ces cris, pleurs et sanglots sont réels et témoignent d’un vécu authentique dont l’instant a été capté par l’enregistrement.

Cette incursion du réel et de mon intimité la plus secrète dans une œuvre musicale relève pour moi de l’art performance et dépasse le cadre habituel des compositions musicales où le compositeur est un acteur externe dans l’exécution. Mon expérience réelle d’émotions et d’états devient un matériau multifonctionnel, agissant comme élément musical, témoignage, théâtralité, émotion. La proximité de mes sons avec le micro transforme l’enregistrement en confidence, mais aussi en une sorte de voyeurisme forcé pour l’auditeuse. Dans cette idée de « pouvoir rire de la situation », telle que surgie lors de mes conversations avec Julia, je n’ai pas hésité à plonger pleinement dans mon expérience émotive, frisant la crise de panique, la frénésie ou la folie furieuse.

J’ai transformé numériquement cet enregistrement en y ajoutant des effets de distorsion, mais aussi en mettant un *autotune*. Ce procédé, presque cruel envers la vulnérabilité du moment que j’ai enregistré, provoque une étrangeté difficile à cerner, où la détresse psychologique de quelqu’un est « plastifiée », vernie en un continuum sonore rangé et discernable de quatre notes desquels ma voix brisée ne peut diverger. C’est comme si je riais de ma propre souffrance, la dépeignais sous une forme ridicule pour le public. L’idée de faire quelque chose de si fou que ça en soit risible s’est moins transformé en comique qu’en un rire jaune que j’adresse à moi-même.

Jusqu’à 1.B.i., ce sont essentiellement des sanglots, des cris et des pleurs qu’il y a dans l’enregistrement. À partir de 1.B.i. (« colère »), on entend ma voix en boucle faire un *fade id*. Puis on m’entend hurler « reviens vers moi ». La distorsion rend quelque peu indiscernable ces mots. J’ai enregistré ces mots en essayant de reproduire le rythme de « optimism ». J’utilise ces mots comme pour signifier le désir de la protagoniste dans l’histoire de retrouver la femme qui est partie, mais aussi comme matériau musical muni d’un rythme reconnaissable. À partir de la mesure 21, on a le mot « moi » qui s’étire, s’étend puis se distorsionne. Cette centralisation autour du mot « moi » illustre l’espèce d’égoïsme du personnage de l’histoire, dont l’expérience du monde entier est indissociable de sa personne.



Figure 16. – Notation de l’électronique à la mesure 21

À 1.B.ii., ce sont plutôt des sanglots et des halètements, cette section étant centrée autour de la tristesse. J'ai renversé l'enveloppe sonore de plusieurs parties de l'enregistrement, sachant que la pièce a été composée en suivant le sens inverse de la progression dramatique. Ce procédé provoque des altérations des sons que je produis et les rend plus flous, plus abstraits, tout en conservant l'affect qui leur est inhérent.

Il y a une autre partie avec de la voix, à *DISPARITION*. Il s'agit d'un texte que j'ai écrit et que j'ai récité à l'envers. Le texte, dans le sens droit, est comme suit :

Si je quitte, c'est bien parce qu'en ton sein il ne m'est possible d'être. Tu crus ton esprit ouvert, mais c'est derrière les barreaux d'une cellule que tu as caché tes vérités. Tes désirs en sont de séquestration, laquelle trouve les chemins perdus et m'encensent en crémations incantatoires.

Le texte se veut comme une fenêtre ouvrant sur un sens potentiel du départ de la femme. Mais, ne souhaitant pas rendre la dramaturgie de ma pièce trop surlignée, j'ai choisi de brouiller le texte tant par le sens dans lequel il est récité que par des effets audionumériques. Ainsi, des mots sont parfois complètement fondus dans la distorsion ou sont partiellement incompréhensibles. Aussi, en récitant le texte à l'envers, je suis la direction dans laquelle j'ai composé ma pièce; mais surtout, quand je ferai la version dans le sens droit et que je renverserai l'électronique, l'ordre des mots suivra le sens logique du texte, mais on ne les comprendra pas, les attaques du début des mots se retrouvant à la fin de l'élocution, et ainsi de suite.

Le reste de l'électronique est essentiellement constitué d'enregistrements de la clarinette. L'utilisation de ces enregistrements, au-delà de leurs qualités sonores, sont une façon pour moi d'exprimer la solitude dans ma pièce. Alors qu'en apparence nous avons affaire à deux entités distinctes – bande et clarinette – par endroits, nous n'avons qu'un dédoublement de la clarinette basse : l'instrument en temps réel et l'instrument pré-enregistré. La clarinette est seule et n'a qu'elle-même comme interlocutrice.

J'utilise en effet les phrases que j'ai construites pour enrichir le sens de ma pièce. Par exemple, l'arrivée d'une forme altérée de l'enregistrement de « anger » dans 1.B.ii., plus précisément à 3 :25, agit comme un présage de la colère qui va suivre (si on prend l'histoire dans le sens droit), non encore dans une forme complète, mais bien d'une façon floue et éthérée. À partir de 4 :57, j'ai aussi utilisé un enregistrement de « optimism » dont j'ai allongé l'enveloppe et auquel j'ai ajouté un effet. L'enveloppe a aussi été renversée. À cet endroit de la pièce, qui fait partie de 1.B.iii., section

centrée autour du vide ressenti après le départ de la femme, je trouvais intéressant de mettre la partie plus solennelle de « optimism », comme si, à travers la disparition, il y avait une teinte d'espoir.

Pour les autres sons utilisant la clarinette basse, j'ai surtout travaillé avec l'outil *sampler* d'Ableton Live et un clavier midi de 88 notes. J'ai sélectionné un extrait de l'enregistrement de « optimism » et l'ai utilisé comme échantillon pour l'ensemble du clavier. Le son grinçant qu'on entend à 7 :25 est essentiellement un cluster dans le suraigu. Sont ensuite superposés deux sons : une sorte de montée rapide et un son tourbillonnant dans l'aigu. La montée est un arpège que je fais sur mon clavier en maintenant une pédale *forte*. J'ai sélectionné une bande assez large de l'échantillon pour que, lorsque la pédale reste enfoncée, il continue à jouer. On entend donc plusieurs fois l'extrait, mais comme il est transposé et que la vitesse de lecture est différente, on ne reconnaît pas si bien sa répétition.

Le son tourbillonnant utilise le même procédé avec la pédale, mais cette fois avec un échantillon beaucoup plus court, d'une fraction de seconde, qui, une fois joué, se met immédiatement à rejouer mais dans le sens renversé, pendant un *release* de 4 secondes. Je joue des clusters de l'aigu jusqu'au grave, couvrant l'entièreté du clavier.

Il y a, à cet endroit (mesures 34 à 37) une synchronicité plus ou moins fixe entre l'instrument acoustique et la bande, en ce sens où la clarinette basse joue des motifs imitant ceux de la bande. Cette section de la pièce (2.A. « moment intense et fusionnel ») vise à représenter une grande fusion entre la protagoniste et la femme. En utilisant des sons de clarinette, je viens questionner ma propre perception du sens de l'œuvre : est-ce que la femme est une autre personne, ou est-elle la même personne que la protagoniste?

Finalement, à 9 :30, je joue des notes simples avec la pédale enfoncée avec un échantillon de « otpimism », qui en lui-même comporte un glissement d'un demi-ton suivi d'un retour à la note principale. En faisant de la sorte, la vitesse de lecture selon l'octave provoque des rythmes diversifiés. De plus, c'est l'endroit de la pièce où le timbre de la clarinette est le plus reconnaissable dans la bande. Ce choix s'inscrit en cohérence avec cette section de la pièce, devant illustrer la naissance d'une protagoniste dans un monde où elle est seule à exister. Ce moment donne l'image d'un dialogue avec elle-même, dans des sonorités suggérant un espace vaste imageant le monde dans lequel la protagoniste apparaît.

2.3.4 Étude pour l'écriture de *Naissances*

R...v...rs...m-----ooooiiiiii est mon premier projet de composition mixte avec bande et instrument. On peut toutefois constater que ma démarche compositionnelle persiste et est grandement analogue à *Grive solitaire*, les moyens audionumériques ne constituant qu'un élément de plus dans la construction des structures. L'importance que j'accorde à la signification des objets sonores et leur cohérence au sein d'une dramaturgie demeure une des pierres angulaires de mon approche compositionnelle. L'ajout de texte et d'éléments performatifs dans ma composition constitue d'autres éléments d'interartialité.

En plus d'une filiation qui parle d'elle-même entre *R...v...rs...m-----ooooiiiiii* et ma démarche artistique, cette composition tisse des liens plus conscients avec *Naissances*. Les explorations électroniques et musicales constituent du matériau riche qui procure à la clarinette une aura, une énergie que je trouve assimilable à la notion de personnage. En définissant les contours musicaux et symboliques de l'instrument, je donne une personnalité à l'instrument. La composition de l'opéra n'est pas donc pas uniquement motivée par des notions de texture et d'orchestration, mais aussi par l'affectivité de l'instrument, la façon dont il est transformé dans mon esprit par la musique avec laquelle je l'ai façonné. Travailler de la sorte m'aura permis de cerner de plus belle le rôle de chaque instrument dans la composition de *Naissances*, d'aller puiser dans mon propre répertoire pour questionner le lien personnel que j'entretiens avec eux, la personnalité qu'ils ont pour moi, les souvenirs et les émotions qu'ils m'éveillent.

2.4 *Phóbos*

Phóbos est une commande d'Émilie Fortin pour son ensemble Bakarhari. Il s'agit d'une pièce pour trompette solo, actrices, électronique et conception d'éclairage. Dans tout mon corpus d'œuvres, il s'agit de la pièce la plus performative et la plus théâtrale.

La composition s'est faite suite à des discussions avec Émilie sur ses propres enjeux, ses difficultés et ses fantasmes de scène. Elle me parlait de son développement personnel et elle m'expliquait comme il était difficile pour elle de se définir. Elle m'expliquait la pression qu'elle vivait à exceller, à être parfaite, à ne commettre aucune erreur. Se voyant à la fois extravertie et timide, calme et anxieuse, solitaire et sociable, elle m'expliquait comment elle cherchait sa place dans le monde et dans le milieu de la musique. Sa place, elle voulait l'avoir non pas uniquement comme trompettiste, mais comme musicienne qui apporte quelque chose à la trompette et au répertoire de cet instrument. *Phóbos* était une façon pour elle de travailler dans le sens de cette contribution.

Niveau fantasmes de scène, elle m'avoua aussi avoir toujours rêvé de crier pendant une performance. Émilie a fait du mime corporel avec Omnibus et a fait du théâtre plus jeune, et, à la croisée des chemins, elle dut choisir entre la musique et le théâtre. Notre collaboration s'inscrit donc aussi dans une volonté de répudier ce choix artificiel.

Porté.e par comment Émilie se définit de manière en apparence contradictoire, je me questionnai sur la nature de ces luttes internes. Pourquoi chercher à se définir, ou plutôt *pour qui*? Est-ce que ces définitions, une fois déterminées, nous transforment, nous figent, nous empêchent d'en bouger? À force de devoir choisir le noir ou le blanc, ne récusons-nous pas la possibilité d'être dans le mouvement, la fluidité, la transition constante? Il me semblait qu'Émilie pouvait être à la fois calme et anxieuse, sociable et solitaire. Cette pression qu'elle se mettait m'apparaissait comme mue par le conformisme et le désir de perfection qu'elle s'imposait.

Je proposai donc à Émilie de travailler sur une pièce qui, plutôt que de naviguer entre un pôle ou l'autre de l'identité, suggérerait une transcendance de ce pôle au profit d'une identité tierce et authentique.

2.4.1 Synopsis et dramaturgie

Une version détaillée du synopsis est incluse dans la partition. En voici un résumé.

La pièce met en scène un.e protagoniste incarné.e par un.e trompettiste. La.e protagoniste est attaché.e et a les yeux bandés, la trompette scotchée à sa bouche. Un second personnage, l'antagoniste, arrive, vêtu.e tel.le un bourreau et lui assène plusieurs coups de massue dans une explosion de lumières blanches et de sons cacophoniques. La.e protagoniste agonise en convulsions et finit par se défaire de ses liens dans un ultime cri. Après un certain moment dans le noir et le silence complets, iel se met à jouer des mélodies méditatives à la trompette, accompagné.e par une chorégraphie de lumières colorées. À la toute fin, on ne voit dans la lumière que la trompette et le visage de la.e protagoniste sur lequel apparaissent trois paires de mains qui se mettent à le caresser. Dans un dernier geste, les mains tirent le visage dans le noir et font disparaître la.e protagoniste.

Il y a plusieurs couches de sens dans cette pièce. En réfléchissant sur le conformisme, je me questionnai sur le besoin définir les choses qui nous entourent, de les placer dans des cases compréhensibles et tangibles. Peut-être, en connaissant bien notre environnement, sommes-nous plus en mesure de prédire comment les autres, les objets, le monde autour de nous agiront. Cette connaissance nous donnerait un sentiment de mainmise sur notre destin, nous permettant, ultimement, d'échapper à la mort. Être en contact avec des éléments qui nous sont impossibles à catégoriser nous ferait perdre cette sensation de contrôle. Dans cette optique, faire face à l'inconnu, c'est faire face au danger, c'est percevoir l'imminence de la mort.

Je vois la haine comme issue de la peur, comme un mécanisme d'autodéfense visant à réprimer le plus violemment possible ce qui nous échappe. En refusant d'accepter l'inconnu, en s'y attaquant avec virulence et en faisant tout ce qui est possible pour éliminer son existence, c'est comme si on éliminait la variable instable de notre environnement pour y retrouver un contrôle total. Il va sans dire que, de un, ce contrôle est illusoire et, de deux, que ce phénomène d'autodéfense est, à notre époque, plus souvent qu'autrement dirigé contre des éléments totalement inoffensifs.

Phóbos illustre bien ces enjeux en dépeignant une scène où la haine – à travers la violence – et la peur règnent en émotions maîtresses. Mais la pièce se veut aussi un appel au refus de ces carcans, des définitions trop étroites et du conformisme, à travers la deuxième partie où une certaine douceur émane à la fois des sons et de l'éclairage. Les éléments mis en jeu suggèrent une paix intérieure, une harmonie desquelles se dégage un sentiment d'authenticité.

La façon la plus flagrante pour moi de représenter la peur était à travers l'expérience de la torture. Ainsi, s'entremêlent les notions de haine et de peur : d'un côté, la protagoniste vivant une panique insoutenable; et de l'autre côté, l'antagoniste qui incarne la haine et la violence. Dans mon interprétation de l'origine de la haine naît d'abord la peur, la violence agissant comme méthode d'élimination de l'imprévisible. En procédant de la sorte, je perçois une filiation entre l'antagoniste et la protagoniste, comme s'ils étaient un même personnage ubiquiste, faisant face à sa propre peur, tentant de l'éliminer avec violence, provoquant en lui-même de la peur, et ainsi de suite.

Cette auto-alimentation du cycle peur-violence met en forme certaines dimensions des premières discussions qu'Émilie et moi avons eues : chez elle, la pression de la perfection est proportionnelle en intensité et en violence aux « erreurs » commises; autrement dit, ne pas atteindre la perfection provoque des comportements nocifs envers soi-même, nuisant au bien-être et favorisant l'apparition de nouvelles erreurs. À l'image de l'ouoboros, ce cycle de peur-violence est aussi attribuable à la nécessité qu'Émilie ressentait de se définir, de choisir le noir ou le blanc; en un mot, au conformisme.

Les coups de massue que reçoit la protagoniste ne pourraient-ils pas symboliser la pression du conformisme? Ici imaginé.e non pas comme une facette de la protagoniste, mais comme un personnage externe, l'antagoniste incarnerait la pression sociale, familiale et par les pairs, la transformation par le regard de l'autre; ou encore le jugement face à la différence, la discrimination. Les coups sont comme une mise en image d'une entrée forcée dans les cadres conscrits par la normalité, cette poussée dans le modèle standard dépeinte ici comme étant une agression brutale.

Bien que l'action scénique des coups de massue dans une explosion de lumière puisse paraître extrême, elle ne reflète pour moi qu'une infime partie de l'expérience – non seulement d'Émilie, mais aussi de la mienne et de celle d'un nombre malheureusement incalculable d'êtres humains – de la violence. Cette dimension toute humaine de l'expérience de la vie qu'est la violence prend, à mon sens, des proportions infiniment décuplées dans les yeux de ceux qui la vivent. D'utiliser des moyens scéniques aussi forts est pour moi une des seules façons de confronter véritablement le public à la brutalité et peut-être provoquer, par la mimésis, un sentiment d'empathie en ouvrant, ne serait-ce que légèrement, la porte sur vécu des personnes violentées. *Phóbos* est une œuvre qui tente de susciter la réflexion sur la souffrance, les sévices, les douleurs d'autrui, de soi et de celles

que l'on provoque, trop souvent malgré nous, inscrit.e.s dans un modèle social qui minimise l'impact de la violence.

Attaché.e et les yeux bandés, la.e protagoniste est maintenu.e dans un état d'aveuglement et d'impuissance, ne pouvant même proférer quelque parole que ce soit; seuls ses gémissements se font entendre, tous ses moyens lui ayant été refusés. Iel apparaît sous nos yeux d'emblée amputé.e, profané.e, dépouillé.e du droit à la vie et à l'autonomie. Les coups qu'iel subit sont une surenchère de cruauté, illustrant l'immensité du pouvoir des puissants sur les faibles : la.e protagoniste est déjà meutri.e, déjà privé.e de vue, de parole et de mobilité, et l'antagoniste agit d'une extrême violence sur l'un des seuls sens qui restent au personnage principal, celui du toucher, par la douleur.

Bien plus qu'un acte de torture, c'est peut-être une satisfaction perverse de ternir les derniers moyens qui subsistent au personnage principal, de prendre possession du dernier bastion de son expérience vivante pour le pulvériser en un enfer insoutenable. C'est rappeler au faible sa place en lui montrant que le puissant a le pouvoir d'empirer son calvaire. C'est réaffirmer la suprématie, l'absolue souveraineté du fort sur les moindres aspects de l'expérience vivante du vulnérable.

Partant du principe que cette œuvre est une matérialisation poétisée de la réalité, je vois, dans ces dynamiques de pouvoir, des liens très forts avec les disparités socio-économiques, les changements climatiques, l'injustice sociale, etc. Refusant l'inébranlabilité de ce constat, je mets en scène, via le cri du personnage principal, la sensation d'un affranchissement de la main du pouvoir, une révolution en quelque sorte, qui suggérerait la fin des dynamiques de pouvoir malsaines. Ce cri, c'est aussi Émilie qui ne peut plus subir les pressions familiales et sociales, qui refuse de s'exiger la perfection, qui choisit d'ignorer les convictions des foules. Face à l'insoutenabilité du cycle peur-violence, elle choisit de prendre la voie « tierce », celle qui mène à l'authenticité.

La seconde partie de la pièce prend des allures beaucoup plus sereines, avec des sons plutôt doux et des jeux de lumière. La.e protagoniste fait peu : iel déplace des lumières qui s'allument tranquillement de plusieurs couleurs, et joue une note à la fois, en traversant l'espace scénique. Les couleurs se mélangent, le rythme est lent, la musique, méditative. Après l'ultime affranchissement par le cri, c'est la paix et le repos qui priment. La beauté de la scène suggère une fin des conflits, un cosmos harmonieux, une légèreté simple et un grandiose contenu.

Construite comme l'extrême opposé de la première scène, cette partie de la pièce représente un état où la vulnérabilité et l'authenticité ont réussi à transcender le conformisme, la violence et l'injustice. La protagoniste se découvre, son monde se reconstruit lentement, au fil des différentes lumières qui s'allument et des variations de sa musique. Je vois aussi ce moment comme illustrant la reconstruction qui suit la délivrance du trauma, chaque lumière étant comme une étape du réapprentissage à la vie. Émilie est enfin telle qu'elle est dans son imperfection, dans son essence mouvante et non catégorisable, elle se découvre, se dévoile, d'un regard nu, nouveau, intouché par les mots et les jugements d'autrui.

À la toute fin de la pièce, des mains surgissent du néant et tirent la protagoniste dans le noir. Je pense ces mains comme étant celles de l'antagoniste, ramenant le personnage principal au tout début de la pièce, comme si le cycle recommençait. Cette image suggère que les affranchissements symbolisés par le cri sont à refaire perpétuellement. Émilie se libère de la pression d'autrui, de son obsession de la perfection; mais alors qu'elle se découvre et se reconstruit, de nouveaux schémas s'installent, s'incrustent, s'assoient en elle et la rigidifient. Ainsi, la lutte pour l'équilibre est dépeinte ici comme un combat, un cycle perpétuel où nous sommes forcés de se replonger dans le tumulte et redéployer maints efforts pour atteindre la paix et l'harmonie. Il en va de même pour l'abolissement des dynamiques de pouvoir : une fois un pouvoir renversé, un nouveau pouvoir prend place.

Phóbos, comme je le disais, contient plusieurs couches de sens. La pièce part du vécu d'Émilie pour renvoyer à trois types de violences : la violence envers soi-même, celle des autres sur soi et celle des dynamiques de pouvoir social. Il y a, pour moi, une inséparabilité entre les conflits internes et les conflits externes, comme si ce qui se passe à l'échelle d'une société est une transposition agrandie des enjeux à l'échelle d'un individu. Je vois la vie sociale comme une métaphore de la vie individuelle, les États, par exemple, constituant des entités sujettes à des contradictions, des fluctuations, des changements et des luttes analogues à ceux d'une seule personne, mais dans un degré beaucoup plus large. À la fois construite comme une œuvre cathartique pour Émilie en particulier, le dispositif de ma composition est tel qu'il permet l'identification à différents types de rapports à la violence et à son émancipation, permettant au public de vivre une expérience multiforme de *Phóbos*.

2.4.2 Postdramatique

Phóbos est, dans mes compositions, une des œuvres musico-théâtrales qui emprunte le plus aux codes du théâtre postdramatique. L'abstraction, l'absence de récit et de texte et la construction en tableaux contribuent à constituer une forme s'inscrivant dans le nouveau théâtre.

L'abstraction y est inhérente en ce que les événements sont organisés en assemblages de symboles. Tout est une métaphore : la massue, les personnages, les lumières, les costumes, la musique, etc. Ainsi, tous les éléments scéniques ne parlent pas d'eux-mêmes pour eux-mêmes. Dans le théâtre dramatique, tout se veut une imitation du réel : le décor ne représente rien d'autre qu'une copie d'un lieu existant, les actions sont telles qu'elles pourraient avoir lieu dans la vie quotidienne et ne signifient souvent rien d'autre que ce qu'elles sont. *Phóbos* met en scène des clés vers un monde de significations; la massue est une personnification de la violence; l'antagoniste est l'incarnation du pouvoir; la protagoniste est le miroir de soi... Les éléments concrets agissent comme un voile transparent séparant le monde réel du monde des idées.

Il me semble toutefois qu'en dépit d'une saisissabilité fuyante, ma composition agit aussi d'une manière résolument concrète. À l'inverse de certains drames et tragédies où les enjeux sont complexes et parfois difficiles à suivre, où se multiplie l'apparition de personnages dont on oublie rapidement le rôle au sein de l'œuvre, les situations dans ma composition sont univoques. Une personne est attachée et se fait frapper par une massue. Puis, elle marche dans l'espace alors que des lumières s'allument. Il n'y a rien à comprendre sur ce qu'il se passe, il ne s'agit que de ça, uniquement de ça, de cette déroutante simplicité.

Cette univocité me permet de véhiculer des affects extrêmement précis. Rares seront ceux qui verront, dans la première scène, l'expression d'une grande tendresse. C'est bel et bien la violence et la peur qui prennent toute la place, et je pense que cela est compris de manière à peu près uniforme par tout public. Je confronte ainsi les spectateurices, je les amène en ces états pour plusieurs inconfortables, et j'espère qu'en agissant de la sorte, je tends vers une forme profonde de communication.

Ce qui rend *Phóbos* aussi abstraite, c'est le pourquoi. On comprend ce qui se passe, mais on ne comprend pas immédiatement pourquoi. Des unités de temps, de lieu et d'action, essentielles au schéma narratif, il les manque presque toutes. On ne sait pas où nous sommes, ni dans la première, ni dans la deuxième partie de la pièce. Y a-t-il même un lieu? Ou bien sommes-nous uniquement

dans une salle de concert? Nous ne savons pas non plus quand cela a lieu ni combien de temps le tout dure. Entre le cri émancipatoire et la deuxième scène, s'écoule-t-il plusieurs années, ou bien est-ce uniquement le temps réel qui les sépare? Nous comprenons l'action, mais seulement en partie. Pourquoi la protagoniste est-elle là? Pourquoi attachée, bâillonnée, les yeux bandés? Pourquoi l'antagoniste vient-il lui donner des coups de massue? Quelle est sa motivation? Puis pourquoi quitter une fois avoir assené ces coups? En fait, tout échappe tellement à la logique du quotidien que le public n'a, à mon sens, que deux options : rester perplexe et imperméable aux sens de l'œuvre; ou bien partir en quête d'une nouvelle logique. C'est en cherchant le pourquoi de ma composition que le public peut accéder à l'autre côté du voile transparent qui sépare le concret des idées et entamer une réelle réflexion sur les enjeux que j'essaie de soulever.

2.4.3 Éclairage

L'éclairage dans *Phobos* constitue un élément central. Il s'agit de ma première composition utilisant ce moyen scénique. Les projecteurs de scène utilisés sont sans-fil et peuvent se connecter entre eux via Wi-Fi. Les couleurs disponibles sont rouge, vert, bleu, ambré et blanc, en plus de quelques effets comme le stroboscope ou un cycle de couleurs. Un convertisseur midi-DMX me permet ainsi de contrôler tous les paramètres des projecteurs via un séquenceur. Cette démarche technologique constitue une avancée majeure dans ma recherche-crédation, notamment pour la création de *Naissances*.

L'utilisation de l'éclairage permet de facilement et rapidement théâtraliser une œuvre musicale. Dans ma composition, elle sert beaucoup à dévoiler et à cacher des choses. D'abord dans le noir, la silhouette du personnage principal apparaît par petits clignotements lumineux. On ne s'aperçoit qu'elle est attachée, la trompette scotchée sur sa bouche, qu'après un certain temps, l'intensité lumineuse étant réglée de manière à dévoiler tranquillement ses contours. L'éclairage d'un projecteur, que j'ai appelé le projecteur n° 1, est mappé à l'intensité sonore de la trompette, de sorte que c'est l'interprète qui contrôle l'éclairage. Avec mon séquenceur, je peaufine en temps réel la sensibilité du mapping pour m'assurer que le dévoilement se fasse graduellement. L'éclairage devient donc une extension du personnage principal, il permet de visualiser le tressaillement de son angoisse et agit comme une troisième incarnation de ses états (les deux autres étant le corps et les sons – trompette et gémissements).

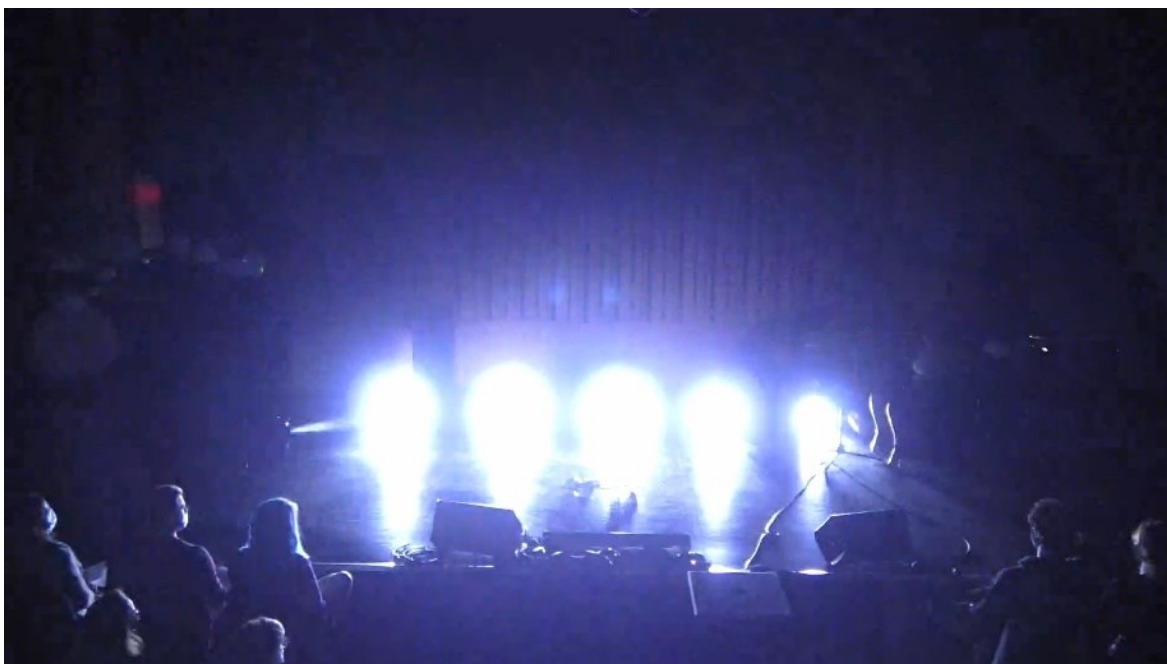


Figure 18. – Explosion de lumière pendant les coups de massue

Quand l'antagoniste arrive, iel effectue une traversée dans le faisceau du projecteur n° 1, de sorte qu'on n'aperçoit que sa silhouette. Quand le noir revient, iel se déplace et disparaît au prochain éclairage, ou réapparaît à des endroits improbables, comme derrière lae protagoniste. L'éclairage permet donc de faire émerger l'antagoniste par-ci par-là, plutôt que d'effectuer une traversée normale menant du point A au point B. Toujours dans cette optique du dévoilement graduel, il faut

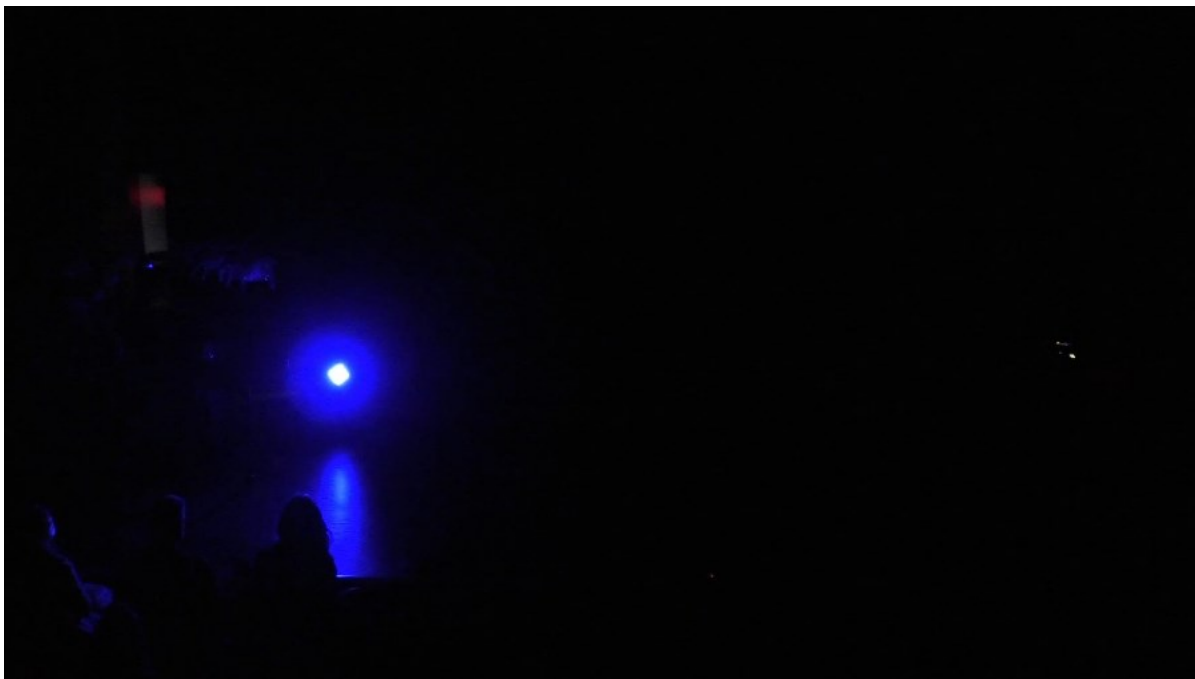


Figure 17. – Projecteur n°1 qui s'allume en bleu

plusieurs itérations d'éclairage pour bien comprendre qu'il tient une massue et s'approche de la protagoniste pour l'attaquer. Lorsque les coups de massue tombent sur le personnage principal, je déclenche un son explosif qui est mappé à l'intensité lumineuse des 5 autres projecteurs. Ainsi, chaque coup est accompagné d'un éclairage intense d'un blanc blafard faisant face au public, l'aveuglant de sa trop grande intensité lumineuse et contribuant à l'effet agressif de cet instant. Le choix du blanc, tant pour le projecteur n° 1 que pour les cinq autres, aseptise la scène, jouant avec deux nuances opposées que sont le noir et le blanc. Le fait que ces éclairages ne soient pas mappés à la trompette renforce l'idée d'éléments sur lesquels le personnage principal n'a pas d'emprise. Ces lumières sont une matérialisation de son impuissance sur le monde qui l'entoure, les coups qu'il reçoit constituant une plus grande force de contrôle durant cette scène.

Lors de la dernière partie de la pièce, la protagoniste se promène dans le noir et déplace les éclairages. D'abord, ce n'est que le projecteur n° 1 qui s'allume, bleu cette fois, toujours mappé à l'intensité sonore de la trompette. Le projecteur est tenu par la protagoniste, de telle sorte qu'on a l'impression d'une lumière bleue qui flotte dans le vide. La protagoniste déplace tous les projecteurs et tranquillement ils s'allument tous. Tous les projecteurs sont mappés au son de la trompette, mais tous ont un délai différent qui fait en sorte qu'ils s'allument un après l'autre, créant une sorte de danse lumineuse. Alors que dans la première scène la plupart des projecteurs sont liés aux coups de la massue, donnant l'impression que la protagoniste n'a pas d'emprise sur son environnement, dans la deuxième scène je tente de créer l'effet inverse. En faisant s'allumer tous

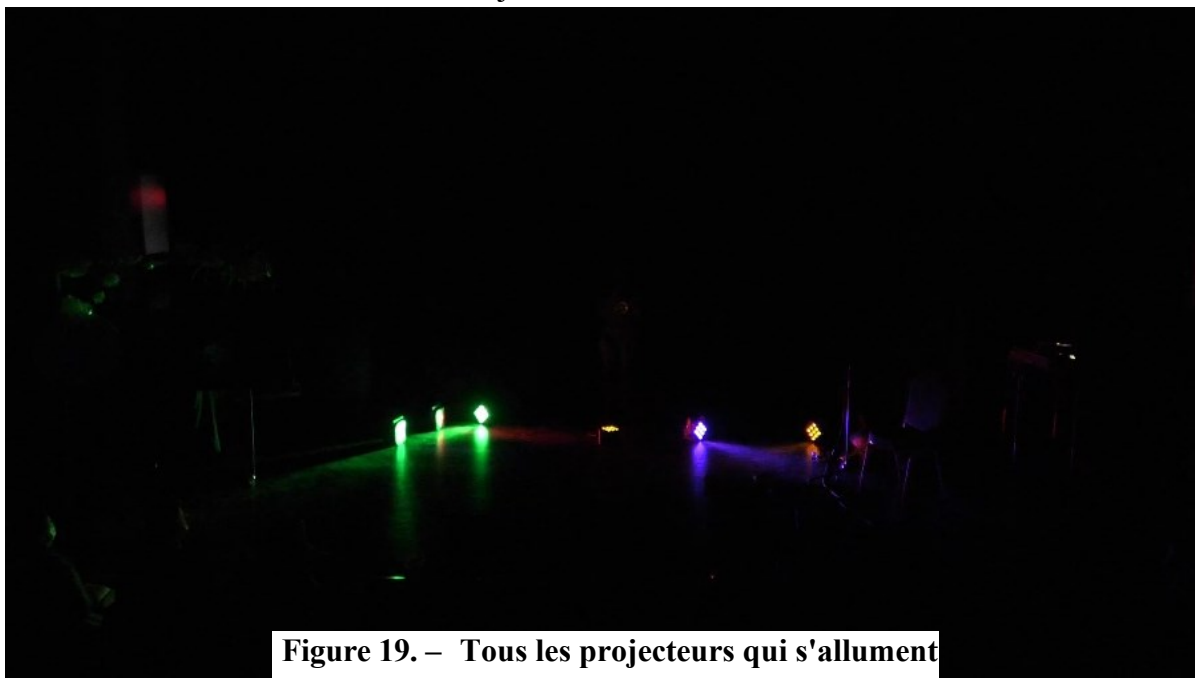


Figure 19. – Tous les projecteurs qui s'allument

les projecteurs progressivement, je tente de suggérer que lae protagoniste reprend lentement possession des moyens qu'iel a sur le monde, comme une sorte de réappropriation.

Leur redistribution dans l'espace propose un éclatement du placement de la première scène, plutôt linéaire. Leur emplacement est disparate, désorganisé, voire organique, en phase avec l'idée d'une redécouverte, par lae protagoniste, de sa propre authenticité. Enfin, la lumière crée des espaces éclairés et des espaces noirs, permettant aux mains d'apparaître sur le visage de lae protagoniste sans que l'on ne voie les actrices. Cela permet aussi de tirer le visage de lae protagoniste dans le noir et de donner l'impression qu'iel disparaît.

2.4.5 Contenu sonore

Phóbos comprend une bande pré-enregistrée et des sons de trompette traités en temps réel.

La bande sonore, qui n'est présente que lors de la première scène, est presque uniquement constituée d'un enregistrement d'un exercice technique à la trompette enregistrés par Émilie. En utilisant ces sons, suggérés par Émilie, nous souhaitons inscrire dès le départ la rigidité et la recherche de l'atteinte de la perfection en filigrane de la composition. D'utiliser ces sons lors de la première scène renforce l'idée de violence opérée par le conformisme.

J'ai sélectionné six secondes de cet enregistrement et en ai fait pratiquement le seul élément sonore d'à partir duquel j'ai travaillé. L'enregistrement est grandement modifié, de telle sorte que la source soit méconnaissable. Une transposition vers le grave par étirement de l'enveloppe sonore dénature le son de l'instrument. J'ai aussi utilisé l'effet *+pitchdelay* de SoundHack qui est un changeur de hauteur basé selon un délai multi-tap (multi-tap delay-based pitch shifter). J'ai aussi utilisé de la reverb et un délai. Ainsi, avec la même itération d'environ six secondes, j'arrive à créer un univers sonore très dense et extrêmement distorsionné.

Lors de la première scène, la trompette est traitée avec un délai granulaire et un peu de reverb. Les premiers sons que l'on entend sont des gémissements faits par Émilie à travers la trompette. Comme le micro est dans la trompette, il n'est pas rare que les gémissements saturent l'intensité sonore qui, jointe aux effets audionumériques, transforme les sons d'Émilie. Cela donne une sorte d'impression de numérisation de la panique vécue par lae protagoniste. À l'instar de *R...v...rs...mmmm-----ooooiiiiii*, j'avais envie de transformer la souffrance en quelque chose d'artificiel, de synthétique, comme pour la dénaturer d'une manière déroutante.

Les gémissements d'Émilie se mélangent tranquillement avec des sons de trompette, rendant indistinguables les sons entre eux. Au moment où elle reçoit des coups de marteau, la voix, la trompette et les sons électroniques se mélangent. La transformation ne s'opère ainsi plus uniquement par les effets numériques, mais aussi par la voix d'Émilie qui se mélange à des notes de trompette, créant une sorte de magma sonore informe et difficile à caractériser.

J'ai de plus échantillonné des sons de tonnerre que j'actionne simplement grâce à un contrôleur midi lors de l'impact des coups de massue. Enfin, lors de la deuxième scène, les effets sur la trompette sont de la reverb, un geleur spectral (spectral freezer) et un autotune. L'autotune permet simplement de faire entendre deux notes – la note réelle jouée par la trompette et la note « autotunée » diffusée dans les haut-parleurs – et est ici utilisé plutôt comme un harmoniseur. L'idée, dans cette deuxième scène, est simplement d'essayer de représenter l'espace et la solitude à travers des moyens sonores.

2.4.6 Notation

La notation de *Phóbos* s'éloigne des schémas traditionnels en mettant l'accent sur les événements dans le temps (timeline) et des illustrations des déplacements dans l'espace. Le choix de notation rend état des défis que relève la pièce. Il ne m'apparaissait pas pertinent de détailler aussi précisément qu'une partition traditionnelle les événements dans le temps, cela aurait été, à mon sens, contre-productif. L'œuvre nécessite un abandon qui est difficilement possible avec les structures habituelles, structures qui contribueraient peut-être à obscurcir les éléments importants et fondamentaux de l'œuvre que sont la présence scénique et l'investissement émotionnel.

Le travail avec Émilie, une fois la partition terminée, s'est effectué essentiellement sans la partition. Au vu de la muabilité de notre projet, il m'apparaît aujourd'hui de moins en moins pertinent de s'y fier. Ici à un point important de ma démarche, je me questionne aujourd'hui sur la pertinence de ce médium dans le cadre de ma pratique personnelle. Il semble y avoir une approche du théâtre, dans les méthodes de répétition, qui fonctionne mieux avec le type de projet que j'ai entrepris avec Émilie. Ainsi, la partition de *Phóbos* ne constitue-t-elle peut-être qu'un témoignage d'une collaboration, témoignage qui pourrait être repris par d'autres interprètes dans le futur. En ce sens, le certain flou qui règne, du moins aux yeux d'interprètes de musique classique, au sein de ma partition se veut volontaire. Chaque représentation est comme une itération de l'œuvre, comme si la partition agissait comme texte dramatique rendant possible la réinterprétation au sens théâtral du

terme. L'interprétation d'Émilie, bien qu'elle soit au cœur même de la genèse de l'œuvre, se doit de ne constituer qu'une version parmi tant d'autres et permettre à autrui de se réappropriier l'œuvre selon ses propres défis et difficultés.

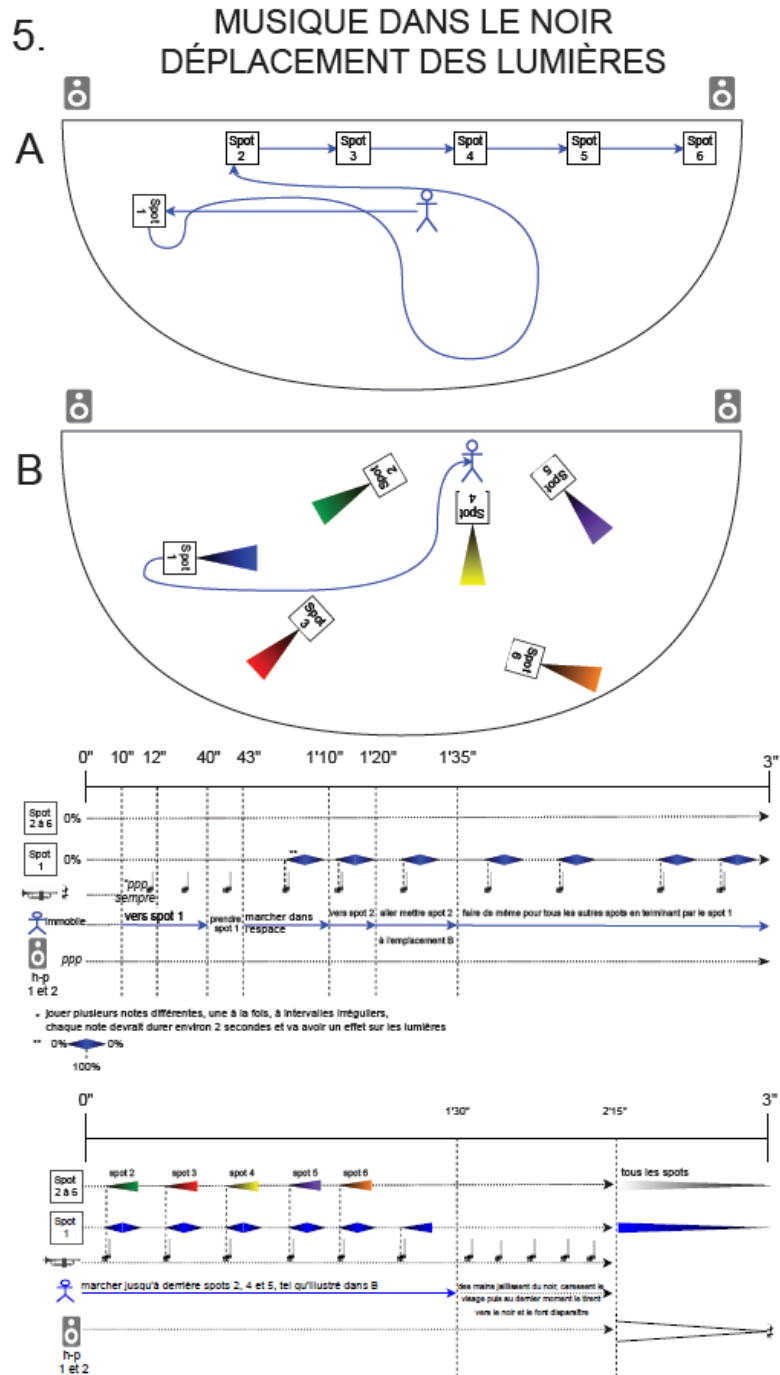


Figure 20. – Exemple de la notation

2.5 Igranédeur coveloppetée

Cette pièce a été composée dans le cadre des résidences de la Faculté de musique, lors desquelles j'ai été jumelé.e avec l'atelier de musique contemporaine. Mon groupe était constitué de My-Lan Vu, bassoniste, Anahí Giselle Carbajal Torre, pianiste, Anna Schneegans, violoniste et Lisa Raphaëlle Tulliez Gattegno, violoncelliste. Toutes les musiciennes n'avaient qu'une expérience minimale ou inexistante en musique contemporaine. La composition est un projet de musique mixte avec instruments traités en temps réel, bande électroacoustique, théâtre et conception d'éclairage. Il s'agit de la forme la plus près de *Naissances* en termes de déploiements techniques et d'utilisation d'éléments extra-musicaux.

Cette composition a été créée de toute pièce avec les interprètes, c'est-à-dire que je n'avais aucune idée de base pour initier le projet, mis à part que je souhaitais possiblement faire une œuvre qui n'utiliserait pas de partition dans le sens traditionnel du terme. J'ai voulu aller à la rencontre de chacune des musiciennes et utiliser cette rencontre comme point de départ pour l'œuvre. J'ai rencontré les interprètes individuellement à plusieurs reprises pour tenter de cerner ce qui les intéressait, quels étaient les enjeux centraux dans leurs vies, quel genre de musique elles aimaient...

C'est avec Anahí que nous avons commencé à effectuer un travail plus musical. Je ne savais toujours pas ce qu'allait être la pièce, mais je sentais que j'avais besoin de construire quelque chose sonoremment pour donner vie à de la musique. Étant peu habituée avec l'improvisation, elle avait besoin d'être guidée pour développer du matériau. D'abord, nous avons essayé des improvisations à partir de pièces qu'elle connaissait déjà. Puis, je lui ai demandé de faire une improvisation sur une histoire personnelle. Je lui ai donné un exemple en partant d'une de mes propres histoires que j'ai divisée en sections pour guider ma propre improvisation. C'est en partageant mon histoire et cette improvisation qu'Anahí s'est sentie interpellée et qu'elle a voulu elle aussi utiliser cette méthode pour guider ses essais musicaux.

C'est à la fin de cette séance que j'ai décidé que la pièce allait parler de l'individualité de chacune des musiciennes et que nous puiserions à même leurs vies pour générer du matériau sonore. La forme de la pièce allait être un jeu d'allers-retours entre une superposition simultanée de leurs vies et des solos où sont rendus plus ostensibles des éléments de leurs histoires personnelles. Chaque interprète m'a ainsi partagé un moment de sa vie, lequel nous avons découpé en plusieurs sections

pour générer de la musique, sections qui ont été ensuite placées de manière désordonnée dans la composition selon les parties de la forme.

2.5.1 Lisa

L'histoire de Lisa relate sa fin de session au semestre d'automne 2021. Au cœur de ce moment intense, elle a développé un rhume qui s'est transformé en sinusite. Après quelques jours, elle s'est aussi mise à développer une otite. Alors qu'elle était très malade, elle avait des examens, des devoirs à remettre et dormait en moyenne trois heures par nuit. Pour combler le tout, elle s'est fermé une fenêtre très fort sur la main et a ainsi développé une tendinite, ce qui a grandement impacté sa capacité à pratiquer. Elle me racontait comment, à son dernier examen d'instrument, vers la fin de la pièce, elle s'est mise à faire le compte à rebours dans sa tête jusqu'à atteindre la toute dernière note.

Nous avons donc séparé son histoire en trois sections desquelles nous avons essayé des éléments musicaux pour générer du matériau.

- Progression de normal à devenir malade
 - Cordes à vide, trucs lents qui se mettent tranquillement à devenir de plus en plus intenses, avec des glissandi, des sons semblables à des acouphènes pour représenter l'otite, des montées un peu folles qui arrivent sur une note aiguë
- Le moment le plus intense de la fin de session (climax)
 - Truc complètement fou, exit la technique et les modes de jeu, juste se déchaîner sur l'instrument
- Vacances
 - Montée vers accord à trois sons, se transforme en glissandi qui vont vers une note tenue avec molto vibrato, trilles, le tout se change en harmoniques qui disparaissent

2.5.2 Anahí

L'histoire d'Anahí était une relation toxique qui a duré très longtemps mais de laquelle elle a réussi à sortir. Nous ne sommes pas entré.e.s profondément dans les détails de la relation, mais elle me racontait comment, au début, elle voyait la vie en rose et n'était pas consciente de la toxicité de son partenaire. Elle avait l'impression d'être aveugle face à tout cela, jusqu'au point où elle sentait qu'elle s'était perdue elle-même. Finalement, une fois la relation terminée, elle s'est retrouvée et s'est sentie à nouveau elle-même. Voici donc la structure résultante :

- Voir la vie en rose
 - Harmonies jazz
 - Belles mélodies
 - Léger, brillant
- Aveugle
 - Découvrir le piano comme si elle était aveugle en le tâtant
 - Jouer comme une aveugle
 - Cogner sur le piano
- Être perdue
 - Partie conflictuelle au piano : prélude de Scriabin qui devient déjanté
 - Cri contenu
 - Jouer du mélodica dans l'espace en ayant l'air perdu
- Se retrouver
 - Flatter le piano
 - Jouer des trucs lents et doux

2.5.3 My-Lan

My-Lan m'a raconté tout son parcours de vie avec ses problèmes de santé mentale, de l'enfance à aujourd'hui. Elle a vécu beaucoup de solitude enfant, étant dans une famille qui ne valorise pas l'expression individuelle et les arts en général. Elle a vécu toute sa vie un grand choc culturel avec sa famille qui est d'origine vietnamienne. C'est ainsi qu'elle a commencé à développer des problèmes de santé mentale. Cela a mené, au secondaire, à une tentative de suicide. Elle a ensuite tenté de se reconstruire, mais elle est plutôt tombée en burn-out. Cela l'a affectée à un tel point qu'elle a complètement perdu la mémoire et qu'elle a commencé à se construire une nouvelle identité. En guérissant tranquillement de son burn-out, elle a retrouvé la mémoire et la personne qu'elle était, sans pour autant effacer la nouvelle personnalité qu'elle s'était construite. Comme son histoire est très vaste, nous n'avons conservé que quelques éléments. Nous avons donc séparé son histoire de vie de cette manière :

- Solitude
 - Des sons tenus qui partent de niente jusqu'à mf et disparaissent à niente, environ 9 secondes
- Tentative de suicide
 - Essayer d'imiter des bruits de branche cassée
- Burn-out
 - Difficile : aspirer dans le bocal retiré du basson par l'extrémité sans anche
 - Symptômes physiques comme nausées et étourdissements : glissando vers le bas qui mène à un cycle de notes qui disparaît à niente

- Tentative de reconstruction qui échoue
 - Comme solitude, mais cette fois-ci avec des effets audionumériques et un jeu avec des poèmes enregistrés (le tout est expliqué plus loin)

My-Lan a écrit 100 poèmes sur la mort quand elle était en burn-out et j'ai pensé que ça serait extrêmement intéressant d'aller puiser là-dedans. Elle a donc enregistré plusieurs poèmes qu'elle a sélectionnés et j'ai travaillé à partir de ceux-ci pour faire une bande électroacoustique.

2.5.4 Anna

Anna possède un chalet familial dans les Alpes suisses et comme il s'agit d'un lieu important dans son propre parcours de vie, elle voulait utiliser cela comme source d'inspiration pour la pièce. Elle s'y rend à tous les ans avec toute sa famille et c'est à chaque fois un événement important. Pour s'y rendre, il faut faire quatre heures de voyage en voiture et traverser toute la Suisse. Une fois arrivé, il faut ensuite procéder à une ascension de 30 minutes avec tous les bagages. Sa famille et elle vont ensuite faire plusieurs randonnées, certaines d'entre elles pouvant durer une journée entière. Le retour le soir au chalet est accompagné d'une fatigue agréable, de repas copieux et d'une vue imprenable sur les étoiles. Voici la forme de sa partie :

- Voyage vers le chalet : glissandi vraiment lents, notes rapides, tremolo
- Arrivée au chalet :
 - Arrivée devant le chalet : épisode mélodique
 - Ouvrir la porte : sons grinçants
 - Dans le chalet tout est en bois : craquements avec l'archet, poco grain, col legno battuto aigu
- Randonnée : arco grain pour représenter l'effort, rythme répétitif, tremolo sul pont/sul tasto, motif enfantin d'une dizaine de notes
- Arrivée au sommet : envolées de notes, grands intervalles, note tenue en crescendo qui va jusqu'à molto vibrato, mélodies qui vont vers le haut
- Retour au chalet : lourdeur : glissando mélodieux dans le grave, harmoniques pour symboliser les étoiles

2.5.6 Composition de la forme globale

J'ai donc réorganisé chaque élément des parties de chaque musicienne pour mener à une courbe cohérente et intéressante formellement. L'utilisation d'éclairage vient souligner les moments importants et mettre l'accent sur une interprète s'il s'agit d'un solo. Malgré qu'il n'y ait pas de

partition dans le sens traditionnel du terme, nous avons quand même travaillé à partir d'une leadsheet qui explicite ce que chaque interprète – moi y compris – doit faire et quels sont les cues.

LEADSHEET

Gabo : 0 et arranger potentiomètres

INTRO : Enr. My-Lan (Gabo : 1) dans le noir. **CUE** lumières et micros fade-in (Gabo 2)

- Trucs éparés, une personne à la fois puis de plus en plus dense.
- Fade avec partie 1 après 1 minute ad libitum
- **CUE** : Lumières : Gabo **OFF, AD LIB.** puis Gabo 3

PARTIE 1 :

- Anahí : prélude qui devient crazy
- My-Lan : retrouver la mémoire
- Lisa : devient malade
- Anna : voyage
- Lumière jeu ad lib.

CUE : LUMIÈRE FADE OUT (Gabo 4) → TUTTI FADE OUT

Figure 21. – Extrait de la leadsheet. En caractère gras, mes

manipulations dans Ableton Live et avec mon contrôleur

Par exemple, à un moment donné, Anahí se met à jouer du mélodica dans l'espace, en ayant l'air perdu. Cela provient de la section « être perdue ». Puis, elle fait comme si elle était aveugle, tappe sur le piano, joue du piano avec ses paumes. Il s'agit ici de la section « être aveugle ». Enfin, elle finit par jouer des mélodies douces avec de lumières douces et de la reverb. C'est la partie « se retrouver soi-même » qui est placée ici. On peut donc voir que, au sein même des parties d'une interprète, l'enchaînement ne suit pas la logique chronologique de l'histoire des musiciennes. Je trouvais simplement que ces trois sections, dans cet ordre-là, fonctionnaient mieux artistiquement que si on les avait placées chronologiquement.

La forme de la composition consiste en des allers-retours entre des moments collectifs et des moments solos. Chaque solo marque un des points culminants de l'histoire de chaque musicienne. Pour certaines, il est conçu en-dehors des parties que j'ai travaillées avec les interprètes.

Le solo de Lisa est le climax où elle joue des trucs très déjantés sur le violoncelle, à un point où je lui ai prêté mon violoncelle bas de gamme pour qu'elle puisse avoir la liberté de faire des choses qu'elle n'oserait pas avec le sien. Son solo se termine par un compte à rebours qu'elle hurle, comme elle l'avait vécu dans sa tête lors de sa fin de session.



Figure 22. – Solo de My-Lan

S'ensuit le solo de My-Lan, dans lequel elle joue « tentative de reconstruction qui échoue ». Durant ce solo, le son du basson est mis en relation avec de l'éclairage et une bande, de sorte que l'intensité sonore de son jeu soit inversement proportionnelle à celle de sa lumière et de la bande. La bande est constituée de bribes des poèmes que My-Lan m'a enregistrés. L'enregistrement symbolise pour moi le burn-out de My-Lan et je voulais donner l'idée que chaque note du basson fait disparaître les mots qui parlent de la mort, suggérant une guérison du burn-out. Mais chaque fois qu'elle arrête de jouer, le son du poème revient de plus belle de manière incessante, rendant cette sensation d'affranchissement caduque. La lumière s'éteint lorsque My-Lan joue, comme une blessure dont la douleur se dissiperait sous l'effet temporaire de quelque onguent.

Le solo d'Anahí la montre debout à côté du piano récitant un texte, les jambes tremblantes. Anahí m'avait dit que lors de sa relation, elle sentait qu'elle n'était pas capable de se tenir sur ses deux jambes par moments. J'ai trouvé cette image très forte et j'ai voulu qu'elle la reproduise. Le texte qu'elle dit, bien qu'il soit abstrait, représente pour moi les choses que son ex-partenaire lui disait, sa manipulation. Avec les jambes tremblantes, Anahí finit par succomber sous le poids de ces

paroles et tombe sur le sol. Lorsqu'elle se relève, elle monte sur le banc et dit « yo soy », comme si elle nous montrait qu'elle était maintenant passée par-dessus ce traumatisme, qu'elle était devenue plus forte que la manipulation de celui avec qui elle a partagé une partie de sa vie et qu'elle se défaisait de l'emprise de cette personne.

Finalement, le solo d'Anna se veut comme une métaphore d'un désir de préserver le lieu du chalet pour les futures générations. Le tout commence par un solo mélodieux et chaleureux au violon. Puis, j'avais eu comme idée de la faire rassembler des objets comme pour recréer le lieu du chalet. Rapidement, je pensai à lui faire bouger les lumières dans cet esprit, comme cela s'enchaînait bien avec la fin.

La fin, qu'on ne voit malheureusement pas dans la vidéo, montre les musiciennes qui avancent, vont complètement à l'avant-scène avec leurs visages éclairés par les lumières. Les lumières se mettent tranquillement à clignoter et les interprètes se mettent à faire un geste qu'elles ont choisi elles-mêmes, en fonction de leurs histoires personnelles. Les lumières clignent de plus en plus rapidement, jusqu'au stroboscope, alors que les filles distordent leur geste qui se transforme en positions crochues et difformes. Puis black.

2.5.7 Musique électroacoustique

Le traitement en temps réel et la bande occupent une part importante de la pièce. L'œuvre commence avec un enregistrement des poèmes de My-Lan traité avec des effets numériques et dont l'enveloppe sonore a été inversée et allongée. Cette pièce introductive donne le ton de l'univers sonore de la pièce. Les musiciennes commencent à jouer, d'abord simplement amplifiées, puis traitées numériquement avec un effet de gel spectral et un délai granulaire. L'effet spectral permet de donner une alternative à la reverb, tandis que le délai granulaire démultiplie le jeu des musiciennes, comme si elles étaient soudainement une centaine.

La prochaine itération d'effets électroniques est à un moment où Anahí joue de douces mélodies avec des lumières mauves et bleues. À cet endroit, j'ai utilisé un effet nommé « diffuse », qui est un mélange entre un délai et de la reverb. Cette partie de la pièce vient de la section d'Anahí que nous avons appelée « se retrouver soi-même ». Lors de cette partie, je voulais exprimer une grande douceur, une atmosphère plaisante, agréable à regarder et à entendre. J'avais donné comme

indication à Anahí qu'il fallait qu'elle joue comme si elle retrouvait quelqu'un qu'elle croyait avoir perdu pour toujours. Cet effet sur le piano rendait bien à mon sens le caractère de ce moment.

Un autre effet électronique survient au moment du solo de Lisa. J'avais besoin de trouver une façon de prolonger l'intensité croissante de son solo instrumental au-delà de ce qu'il lui était possible de faire humainement. J'ai utilisé un effet appelé « bubbler » qui est un délai granulaire dans lequel les grains sont tirés d'une ligne de délai avec un temps de départ, un temps de retard et une valeur de décalage de hauteur aléatoires. J'ai joué essentiellement avec le wet/dry et le temps de décalage pour créer une distorsion grandissante du son de Lisa.

Cela enchaîne rapidement avec la deuxième composition sur bande des poèmes de My-Lan. Cette composition commence avec seulement des itérations des sons d'air de My-Lan qui proviennent en fait des fins de ses mots, dans les enregistrements, qui se terminent presque tous par un soupir. Je trouvais cela évocateur des efforts qu'elle met pour lutter contre le burn-out et la fatigue qui sont en filigrane de sa vie. La suite est constituée de bribes de mots issus des poèmes, lesquels sont traités avec divers effets et manipulations. L'intensité du volume de My-Lan est connectée de manière inversement proportionnelle à l'intensité du son de la bande et la luminosité de son éclairage. De la sorte, lorsqu'elle joue du basson, la bande semble s'éteindre, de même que sa lumière. Le son de My-Lan est traité avec l'effet de gel spectral dont il a déjà été mentionné. Son volume est aussi connecté à la lumière d'Anahí, qui, lorsque sa lumière s'allume, dit des mots quasi inaudibles à cause des autres instruments et de l'électronique, comme pour introduire graduellement son solo, et faire écho aux mots des poèmes.

Le solo de My-Lan laisse ensuite place à celui d'Anahí, durant lequel elle dit un texte. La bande est relativement simple : j'ai demandé à Anahí d'enregistrer des grappes de sons dans l'aigu du piano. J'ai ensuite appliqué un délai granulaire sur cet enregistrement et, vers la fin, des changements de hauteurs aléatoires. Je trouvais que cette bande rendait bien l'idée d'un esprit tordu, manipulateur, qui était le cas, dans son histoire, du partenaire toxique. En même temps, comme les sons proviennent de l'instrument d'Anahí, je cherchais aussi à suggérer une sorte d'auto-manipulation, d'auto-toxicité. À la fin de son solo, quand elle dit « yo soy », on entend des voix qui chuchotent « yo soy » en écho. J'ai en fait enregistré chacune des interprètes dire « yo soy » et ai composé cette petite séquence à partir de cela. Je trouvais qu'il y avait une grande force

dans ce geste collectif qui d'une part montre une affirmation individuelle pour chaque interprète à travers ces deux mots évocateurs, mais aussi soutien Anahí dans son discours.

Enfin, il y a le solo d'Anna, lequel est enregistré puis joué à l'aide d'un boucleur. Lorsque les autres musiciennes se mettent à jouer, j'enregistre par-dessus le solo d'Anna. Quand elles quittent toutes leurs sièges, on a l'impression qu'elles continuent toutes de jouer, alors que c'est simplement ce qu'elles viennent de jouer, mais en boucle. Lorsqu'elles arrivent à l'avant de la scène, je change la vitesse de lecture jusqu'au plus rapide, ce qui a pour effet de tout transposer dans le suraigu, puis j'effectue les mêmes manipulations sur le même effet que le solo de Lisa, c'est-à-dire le délai granulaire « bubbler ». Je cherchais à créer un moment collectif fort et marquant lors de cette dernière scène.

2.5.8 Théâtre et performativité

Il y a plusieurs éléments théâtraux et performatifs dans *Igranédeur coveloppetée*. D'abord, j'ai utilisé la technique du collage en faisant fi de la chronologie originale de l'histoire des musiciennes. Cela n'est pas sans rappeler *Woyzeck*, de Georg Büchner, considérée par plus d'un.e comme pièce initiatrice du modernisme en écriture dramatique. Cette pièce a en effet été retrouvée dans un état non assemblé, les scènes étant agencées dans un ordre a priori incongru. Chaque fois que cette pièce est montée, le metteur.e en scène choisit un ordre selon ce qui fonctionne le mieux pour elle.

La façon que j'ai eue de créer est aussi fortement inspirée des techniques d'écriture de plateau, et plus spécifiquement des méthodes que j'ai étudiées auprès de l'Odin Teatret au Danemark. Là-bas, les interprètes développent de leur propre gré de courtes pièces pendant des semaines, voire des mois, les montrent au metteur en scène, lequel choisit une action, un événement qui se retrouvera dans une création de plus grande envergure. Ces méthodes sont à l'opposé de la tradition musicale, supposant la composition comme étant préalable à l'interprétation. J'avais besoin de faire une œuvre qui puisse remettre en question cette façon de faire et qui me permettrait de me sentir plus en contact avec la matière créatrice.

Plusieurs autres éléments théâtraux sont présents dans l'œuvre, notamment plusieurs parties d'Anahí déjà mentionnées, du texte, les cris de Lisa et la fin où toutes les musiciennes performant un geste qui se distorsionne.

Cette œuvre est performative à plusieurs égards, d'abord par le fait que cette pièce s'inspire de la vie des interprètes. Mais plus encore, c'est l'utilisation de ce matériau comme canalisateur d'un enjeu de développement personnel. Anahí et My-Lan sont notamment venues me voir après la présentation de la pièce pour me faire part de ce que cette expérience avait changé en elles. Plus qu'une simple interprétation, elles ont senti que cette collaboration a permis des transformations marquantes pour elle. En mettant en scène des moments, déchirants pour certaines, de leur vie personnelle, je pense que les interprètes peuvent s'aider à traverser des épreuves, à grandir. Je retiens de cette expérience l'importance d'une collaboration sincère, ouverte et significative non pas seulement pour la compositrice, mais aussi (et surtout?) pour les interprètes.

2.5.9 L'absence de partition : un choix judicieux?

La grande faiblesse de ma composition, à mon avis, est la qualité de la composition instrumentale. Même si nous avons travaillé en étroite collaboration pour donner naissance à du matériau pertinent et intéressant, je sens les limites de la pièce. Il m'est encore difficile d'identifier la cause exacte de cela. Il est vrai qu'une partition permet de cibler plus précisément les objectifs compositionnels. En déterminant quelques rythmes et choix de hauteurs, par exemple, même dans des formes de notation libres ou d'aléatoire contrôlé, je pense que j'aurais pu donner plus de direction à la pièce. Il est possible aussi que, par manque de temps et par trop grande ambition (la pièce dure 16 minutes et contient de l'électronique, de la musique instrumentale, du théâtre et une conception d'éclairage, et nous n'avons que trois mois pour tout faire) je n'aie pas assez concentré mes efforts sur la qualité des sons instrumentaux. Je n'arrive cependant pas à me résoudre à imposer la nécessité de la partition à mes projets futurs. Je pense qu'il s'agit d'un médium que nous avons encore trop peur, en musique, de remettre en question et nous éloigne parfois de la matière musicale en tant que telle. Le texte musical est peut-être à la musique ce que le texte dramatique est au théâtre et que tant que nous n'aurons pas eu ce changement de paradigme qu'il y a eu au théâtre – la fin de la suprématie du texte sur l'ensemble de l'œuvre – il nous restera un grand pas à franchir pour atteindre la pleine liberté dans notre art. Il n'est évidemment pas question de bannir pour toujours la partition, mais bien d'en faire un choix selon les besoins de la création et non pas condition sine qua non de la production d'une œuvre musicale.

2.6 Naissances

Naissances constitue le point culminant de mon travail lors de la maîtrise. Cet opéra se veut comme un sommaire des explorations de ma recherche-crédation, alliant théâtre performatif, dramaturgie, conception d'éclairage, musique mixte, conception scénographique et poésie. Comme il s'agit d'une œuvre d'environ 45 minutes, il ne m'a pas été possible de pleinement terminer la composition de cette pièce. Mais surtout, le projet nécessite la participation active des tous les interprètes à cause d'une part de la musique mixte diffusée en octophonique (qui est difficile à conceptualiser sans la présence des instruments), et d'autre part des moyens extra-musicaux qui ne peuvent être circonscrits dans la partition traditionnelle ou sont difficiles à imaginer (comme la mise en scène, par exemple). J'ai choisi de reprendre la création de l'œuvre quand j'aurai une occasion de la présenter et que j'aurai des fonds pour payer décemment les interprètes. L'opéra a heureusement été sélectionné par Codes d'accès et sera présenté en mai 2023.

Les premières étapes de travail ont eu lieu dans le cadre du séminaire Composer et interpréter la musique mixte. Le choix de l'instrumentation s'est donc fait en fonction du jumelage musicien.ne.s-compositeurice de ce cours, mais aussi et surtout en fonction des interprètes avec lequel.le.s je désirais le plus travailler. Ainsi, les premiers balbutiements de la composition ne résultent pas tant d'un désir d'un résultat sonore précis que d'un besoin de collaborer avec des artistes avec lesquels je sens une affinité particulière. L'œuvre est d'une durée d'environ 45 minutes et je me charge de toute la création, c'est-à-dire de l'écriture du livret, de la composition de la musique mixte, de la conception d'éclairage, de la conception de l'espace et de la mise en scène.

Naissances est une composition faisant partie d'une trilogie. L'idée de ce projet est venue à la suite de l'écriture de *Didier*, réalisée en 2018 lors d'une résidence avec l'atelier de musique contemporaine durant mon baccalauréat. *Didier* relate l'histoire d'une protagoniste qui questionne ses attaches au monde matériel et qui demande au peuple, incarné ici par l'ensemble instrumental, si elle devrait rester attachée au monde physique ou s'en séparer. Elle va d'un.e musicien.ne à l'autre, la questionnant sur la décision à prendre. Les interactions se font de plus en plus agressives, jusqu'au point où la protagoniste choisit de quitter le monde matériel et de se défaire de ses attaches. Lorsqu'elle prend cette décision, son essence s'amenuise et elle disparaît tranquillement, comme en se dissolvant dans l'air. *Naissances* est la suite préalable de *Didier*, les

heurts advenant dans l'un justifiant les questionnements dans l'autre. En effet, la trahison que ressent le personnage principal lorsque sa compagne la quitte dans *Naissances* la pousse à questionner ses attaches au monde dans *Didier*. J'envisage une suite à *Didier*, dans laquelle on assisterait au passage en enfer de la protagoniste.

Le découpage des scènes de *Naissances* se fait de la manière suivante :

- Scène 1 : naissance de la protagoniste et découverte du monde;
- Scène 2 : voyage à la recherche de l'autre;
- Scène 3 : rencontre de la femme et développement de leur relation;
- Scène 4 : départ de la femme et voyage de vengeance.

2.6.1 Théâtre

Plusieurs éléments dans *Naissances* font appel aux approches contemporaines de l'art dramatique et de l'espace scénique. Tout en s'inspirant des esthétiques postdramatiques, la trame narrative de l'œuvre s'inscrit plutôt dans la tradition théâtrale. Ce sont les autres éléments présents sur scène qui déforment le sens premier de l'histoire pour la rendre plus malléable et abstraite.

2.6.1.1 Espace

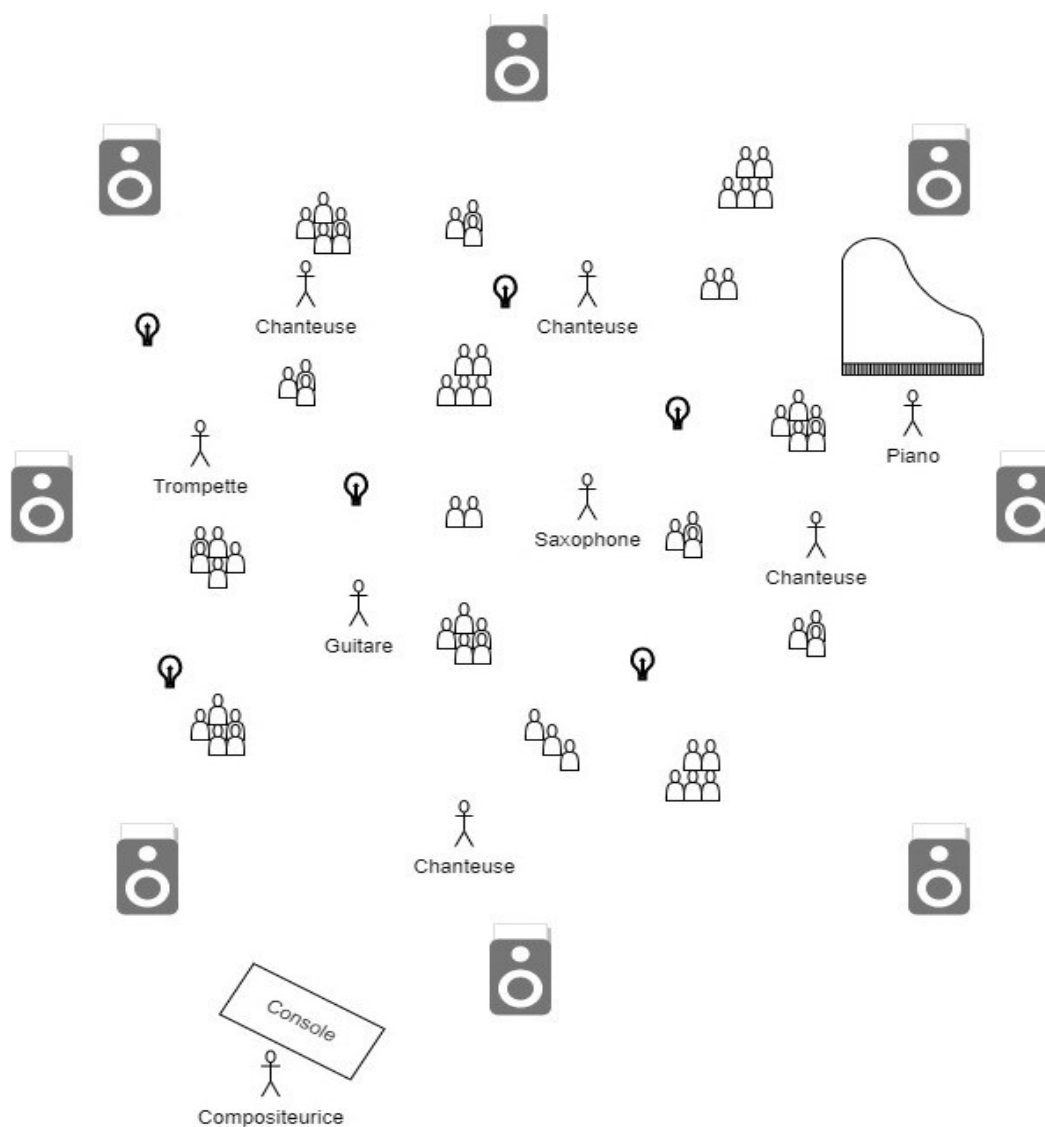


Figure 23. – Disposition de l'espace

L'espace scénique a été pensé pour dissoudre les frontières entre public et espace de jeu. Le public est réparti en grappes de ci, de là, et les interprètes jouent autour de lui. Cette fracture de la scène constitue l'un des enjeux les plus importants de *Naissances*, l'œuvre se voulant comme une expérience immersive et totale. Dans la même ligne de pensée que Grotowski, je considère que la rencontre entre un public et des artistes constitue la pierre angulaire des arts vivants. Je refuse néanmoins de prendre pour acquises les dispositions habituelles comme étant suffisantes pour la mise en exergue de cette relation. La disposition des spectateurices m'apparaît comme une dimension devant résulter d'un choix artistique le plus possible élagué d'a priori. Dans ma

démarche, je cherche la rencontre avec l'autre à travers des instants forts, vulnérables et authentiques, et cet aller vers autrui me semble d'autant plus souligné par une disposition qui rend égales toutes les parties prenantes du spectacle.

En brouillant les frontières spatiales, je souhaite aussi être en phase avec les thèmes de *Naissances*. J'ai envie que le public soit considéré comme faisant partie du monde de l'histoire, qu'il prenne naissance en même temps que la protagoniste. En effet, avant le début du spectacle, le public en est-il vraiment un? Dans l'attente du début du concert, l'audience m'apparaît plutôt encore ancrée dans le monde du quotidien, du réel. Lorsque l'œuvre commence, c'est alors qu'elle se transforme en public, changeant son comportement en se taisant, en concentrant son attention sur l'action scénique, etc. Cette transformation de l'audience en public coïncide ici avec la naissance de la protagoniste de *Naissances*, qui marque le tout premier instant de l'œuvre. La simultanéité de la « naissance » du public et du personnage principal renforce l'idée d'un monde qui prendrait forme en même temps que la protagoniste de l'opéra.

Le public peut aussi être vu comme étant tantôt un élément de décor, agissant, dans la tête des interprètes, comme des animaux, des éléments de décor, des végétaux, etc. Les spectateurices apparaissent plutôt invisibles aux yeux de la protagoniste, mis à part à la toute fin de la pièce où elle traverse des villes immenses surpeuplées. Dans cette dernière partie, les spectateurices sont alors des humains véritables, des citoyens dont le personnage principal a pleine conscience en référant aux membres du public comme étant ces humains qui peuplent les cités. Les autres interprètes ont toujours pleine conscience de la présence du public. Cette conscience est équivoque : les voient-ils réellement comme des spectateurices, ou comme des personnages faisant aussi partie de l'œuvre?

Ces notions se rencontrent dans des adresses directes aux membres de l'auditoire, tant de la part de la protagoniste que des autres interprètes. Tout au long de l'opéra, les musicien.ne.s et les chanteuses se promènent près des spectateurices, les regardent dans les yeux, les saluent, parfois leur chuchotent des questions clés du spectacle dans l'oreille, leur font part de leurs craintes, dévoilent peut-être un indice sur le déroulement de l'œuvre ou récitent des courts textes en prose. La protagoniste, quant à elle, ne leur adresse la parole qu'à la toute fin de l'œuvre. À la recherche de son ancienne compagne, elle questionne les humains de la cité sur s'ils l'ont vue, sur où elle est. Quelques mélodies déchirantes sont offertes à certains membres du public, alors que la

protagoniste s'approche de certain.e.s d'entre iels et les implore, à genoux, de lui rendre sa compagne. Ces effets ont pour but de créer une expérience hautement individuelle chez chaque membre du public, une expérience qui se veut forte émotionnellement et déstabilise les habitudes de la représentation scénique. Au fil de la représentation, *Naissances* crée une zone de grande intimité entre artistes et public, favorisant une expérience non plus qu'artistique, mais aussi, je le souhaite, profondément humaine.

Cette individualité de l'expérience s'exprime de plus dans la position des spectateurices dans l'espace. Le public est amené à être constamment en alerte sur son siège, tournant d'un côté ou de l'autre pour réussir à suivre l'action qui est disséminée de part et d'autre de l'espace. Son attention est rapidement tirée à l'exact opposé de son regard, la spatialisation du son et la disposition éclatée des interprètes dans l'espace tirant l'intérêt dans des directions contradictoires.

2.6.1.2 Personnages

2.6.1.2.1 Chanteuses

Les personnages n'ont pas de dimension claire dans *Naissances*. La protagoniste est interprétée par les quatre chanteuses (soprano colorature, soprano lyrique, mezzo-soprano et contralto). Suivant leur tessiture, elles s'échangent le rôle au fil des quatre scènes, de la voix la plus aiguë à celle la plus grave, comme pour illustrer l'assombrissement graduel de l'histoire. Lors de la scène 1, l'on assiste à la naissance de la protagoniste à travers les quatre chanteuses qui, empilées l'une par-dessus l'autre, s'extirpent graduellement d'une sorte de cocon invisible et se lèvent debout. Elles chantent ensuite « Bienvenue, bienvenue [...] à moi! » toutes en chœur, suggérant qu'elles sont toutes la même personne. Or, à la moitié de la scène 1, elles s'éparpillent dans l'espace et l'attention est plutôt portée vers la soprano colorature, illustrant que ce sera elle qui incarnera la protagoniste.

À plusieurs reprises toutefois, le chœur chante avec la protagoniste « à moi », comme si elles aussi redevenaient l'espace d'un instant le personnage principal. À d'autres moments, elles commentent l'action, un peu à l'image d'un chœur grec. Qui sont-elles lors de ces interventions? Sont-elles plusieurs facettes de la protagoniste? Peut-être sont-elles les versions futures d'elle-même, observant comme a posteriori leurs actions passées. Ou encore, peut-être le chœur représente-t-il des êtres externes, sortes d'entités omniscientes.

À chaque scène, lorsque le rôle de la protagoniste revient à une autre chanteuse, le costume du personnage principal est retiré à une chanteuse et mis par elles toutes à la suivante dans un format cérémonial et onirique, rappelant des images de la première scène. Ce rituel de la passation du costume d'une chanteuse à l'autre floute davantage le rôle de chacune d'entre elles, les faisant comme détentrices collectives du personnage principal et l'octroyant à l'une ou l'autre selon la scène. Cette réincarnation du personnage dans des corps différents sert à illustrer de multiples naissances, comme magnifiées par le format ritualistique des gestes, chants, lumières et déplacements des chanteuses et des musicien.ne.s. Le titre de l'œuvre, *Naissances*, provient exactement de ce que l'on assiste au naquissement, à chaque scène, d'une version transformée du personnage principal, d'une nouvelle étape dans son expérience de la vie.

La femme qui apparaît à la scène 3 est interprétée par la soprano colorature, donc par celle qui interprète la protagoniste dans la scène 1. Est-ce vraiment un nouveau personnage, ou bien est-ce l'une des versions de la protagoniste qui apparaît? Dans cette idée où le personnage principal ne fait qu'un avec le monde qui l'entoure, on peut penser l'univers comme étant une matérialisation de son monde intérieur, et les événements qu'elle y vit comme étant la concrétisation de ses changements d'état, de son évolution psychologique, de son développement comme être humain. En ce sens, celle qui devient sa compagne n'est peut-être que son reflet et sa rencontre représente peut-être l'acceptation de sa solitude. Ainsi, le flou qui entoure le rôle précis de chacune des chanteuses est volontaire et vise à désessentialiser les personnages pour permettre une vision kaléidoscopique du sens de l'œuvre.

2.6.1.2.2 *Instruments*

Les musicien.ne.s font partie intégrante des dramatis personae. Iels agissent et influent sur l'œuvre en tant que personnages. J'ai écrit des pièces solos pour la plupart des instruments de l'opéra depuis 2018. Le lien entre les compositions s'est tissé au fil du temps et plus particulièrement quand j'ai commencé à conceptualiser *Naissances*. J'ai décidé d'utiliser le matériau des pièces pour solistes comme constituant des études en vue de la composition de l'opéra. Cependant, par étude, je n'entends pas que le matériau musical exploré, mais de manière plus prioritaire les thématiques soulevées par les œuvres. C'est comme si les instruments pour lesquels j'ai écrit s'étaient teintés des sujets des compositions et transformaient la perception que j'en ai. En ce sens, je considère que

ces pièces préalables ont permis l'exploration de personnages incarnés par un instrument. Le jeu des interprètes de *Naissances* est ainsi orienté.

Ayant choisi de travailler avec Thomas Gauthier-Lang pour cette pièce, mais n'ayant pas composé de pièce intéressante pour saxophone, j'ai utilisé le matériau de *R...v...rs...m-----ooooiiiiii* pour les parties du saxophone. Ainsi, cet instrument incarne la solitude, thème central de la pièce pour clarinette. La trompette est inspirée de *Phóbos* et incarne donc la peur et la violence. La guitare s'inspire d'une composition pour guitare solo de 2018 intitulée *À moi, à toi, à nous* et représente les relations humaines. Le piano n'est pas inspiré d'une composition en particulier, mais comme il s'agit de mon instrument principal, il agit un peu pour moi comme une sorte d'alter égo. L'utilisant pour exprimer ma vision du monde à travers moi, son rôle est un peu celui du monde de l'histoire de *Naissances*.

Je me permets fréquemment de déroger du rôle circonscrit des instruments pour des besoins d'orchestration ou de timbre, ne serait-ce que pour marquer certains moments d'un tutti plus sonore ou pour faciliter le passage d'une section à une autre, par exemple. Il n'en reste pas moins que pour moi, ils possèdent cette force que je leur attribue et qu'en ce sens, le choix des instruments lors de la composition est très fortement guidé par cette démarche. Dans cette optique, chaque scène a son instrument de prédilection. La première scène, de la naissance du monde, a le piano comme instrument principal. Fortement marquée par la solitude, la deuxième scène, celle du voyage, a le



Figure 24. – Exemple d'intervention scénique par les interprètes

saxophone comme instrument principal. La scène 3, où la protagoniste rencontre la femme et développe une relation avec elle, met de l'avant la guitare. La scène 4, qui en est une de désir de vengeance, est marquée par la trompette.

Outre les rôles sonores que je donne aux instruments, les instrumentistes sont appelé.e.s à intervenir de manière extra-musicale. Il s'agit donc, pour iels, d'une interprétation de théâtre musical. D'abord, avec la protagoniste, iels apparaissent comme lui étant invisibles, représentant ici plutôt des allégories. Cependant, à la scène 4, lorsque le personnage principal traverse des villes, elle s'adresse à iels comme s'iels étaient apparue.s, au même titre que le public. Les instrumentistes se trouvent ainsi dans une zone tampon entre le monde des spectateurices et celui de l'œuvre, à la fois ancré.e.s dans le réel de l'ici maintenant et à la fois des personnages inventés, fictifs, dans une situation de représentation. Pour le public, les musicien.ne.s constituent le liant entre lui et l'œuvre. En effet, les interprètes entrent en contact étroit, voire intime, avec certain.e.s membre de l'audience, parfois par des solos dédiés à l'un.e d'entre iels, d'autres fois par des mots – indices, questionnements, craintes, poésie – chuchotés dans les oreilles de quelqu'un. En étant dans cette espèce de zone grise, iels ont un rôle équivoque, à la fois celui de personnages allégoriques, de membres de la cité, de simples humains au sein d'une œuvre scénique, et encore plus selon les interprétations.

2.6.1.3 Éclairage

Le matériel d'éclairage pour *Naissances* est le même que pour *Phóbos* et *Igranédeur covelloppetée*, c'est-à-dire des projecteurs sans-fil RGBAW. La conception d'éclairage sert à transformer les espaces. Comme la scène est éclatée sans distinction entre public et espace de jeu, l'éclairage permet d'évoquer des sensations spatiales, de concert avec la spatialisation du son et le positionnement des interprètes. Par exemple, lors de la première scène, la plupart des projecteurs est disposée autour des chanteuses, comme si elles étaient dans une sorte de cocon duquel elles écloraient. Dans la scène 2, ils sont très éloignés les uns des autres, grandement dispersés dans l'espace, pour donner la sensation d'un monde vaste. À chaque fin de scène, lorsque le costume est passé à la chanteuse suivante, le déplacement des projecteurs fait partie des actions cérémonielles à effectuer. Ce déplacement est fait par les interprètes et fait office de changement de décor.

Un projecteur est fréquemment connecté à l'intensité sonore de la protagoniste. Si les projecteurs représentent certains espaces du monde de la pièce, le fait que la voix de la protagoniste soit mise

en interactivité avec une intensité lumineuse corrobore l'idée de fusion entre elle et l'univers. À cet effet, des lumières rouges stroboscopiques viendront souligner la colère du personnage principal face à la trahison de sa compagne, donnant l'impression alors que le monde entier gronde sous le poids de sa rage.

Comme seuls les projecteurs LED éclaireront la scène, ils permettent aussi de créer des effets typiques tels que le découpage des silhouettes, l'accent sur tel ou tel trait du visage, etc. Les endroits qu'aucun éclairage n'atteint sont propices à l'apparition fugace d'interprètes qui, sans que les spectateurices ne réussissent à identifier visuellement la source, jouent de la musique ou interpellent directement des membres de l'audience. Ainsi, la conception d'éclairage participe au foisonnement sensoriel et à la mise en éveil perpétuelle de l'attention du public.

2.6.1.4 Texte

Le livret de l'opéra, en annexe du présent mémoire, utilise un langage très poétique et imagé qui peut rendre complexe la compréhension littérale de l'œuvre. *Naissances* se veut comme un opéra volontairement flou et abstrait, pour permettre à la pièce de résonner de manière unique et particulière à chaque individu. Il y a une filiation entre la volatilité de l'art musical et celui des paroles de l'opéra. Par exemple, à la page 19 de la partition, la protagoniste chante « Les marées sont les mers qui se déversent de mes yeux ». À la page qui suit, on assiste à un réel déferlement

The image shows a musical score for page 19, featuring four staves: Saxophone Alto (Sax. alto), Trumpet (Trp.), Piano (P.), and Guitar (Gtr.). The score includes various dynamic markings such as *mp*, *sff*, *sub. fff*, and *PPP*, as well as tempo markings like *accel.* and *a tempo*. The piano part has a section labeled *PPP dans la résonance*. The guitar part includes markings for *tr.* (trills) and *sub. fff*. The score is numbered 4 at the top left and 12 at the beginning of the saxophone staff.

Figure 25. – Exemple de la relation texte musique à la page 19

de notes, imitant peut-être le mouvement de vagues déchaînées. Le texte dans cet extrait raconte, de façon imagée, que les marées, dans ce monde, surviennent lorsque la protagoniste pleure et que

des larmes coulent de ses yeux. C'est à la fois une image poétique et une répétition de l'inséparabilité entre elle et le reste de l'univers. La musique s'emploie ensuite à reproduire cette image en tentant d'imiter les fluctuations de la mer. On voit que, bien que le texte décrive un état des faits de la diégèse, il agit beaucoup plus comme image poétique que comme description factuelle. Le texte se veut donc une image, et la musique l'image de cette image.

Certains éléments centraux de l'histoire sont voulus comme étant plus univoques, notamment lors de la première naissance, où les quatre protagonistes chantent « Bienvenue, bienvenue, bienvenue [...] à moi! ». La répétition du mot « bienvenue » rend claire l'arrivée des interprètes dans l'univers. Les effets de répétition, en plus de s'inscrire naturellement dans la création musicale, permettent en effet d'insister sur des éléments clés et de guider la compréhension de l'œuvre.

L'avantage d'être à la fois créatrice du livret et de la musique me permet non seulement de modifier la musique ou le texte en fonction des besoins de l'un ou l'autre de ces éléments, mais je peux notamment construire des idées musico-textuelles. Par exemple, lorsque la protagoniste rencontre la femme, dès l'écriture du livret, j'ai pensé qu'elle chanterait « qui es-tu, que fais-tu là, d'où viens-tu, quel est ton nom », le tout dans un ordre complètement mélangé et d'apparence aléatoire, et d'attribuer à chaque mot une note. Le tout se répèterait dans une sorte de boucle dont les contours divergent d'une fois à l'autre, avec une rythmique désorganisée qui récuserait l'arrivée de termes importants sur les temps forts, par exemple. Nul besoin de texte élaboré ici pour expliquer la situation; le décontenancement de la protagoniste, sa surprise et sa peur de cette première rencontre sont parfaitement contenues dans les fluctuations titubantes de cette espace de boucle musico-textuelle.

2.6.1.5 Quelques éléments de mise en scène

De prime abord, *Naissances* apparaît comme un projet d'une grande beauté avec des enjeux touchants et sensibles. Bien qu'il soit tout à fait le cas, certains éléments de mise en scène permettent une espèce de décalage avec cette impression première au profit d'une certaine étrangeté. Par exemple, au début de la pièce, lors de la première naissance, toutes les chanteuses sont empilées l'une par-dessus l'autre. Celle qui est le plus en-dessous est celle qui doit sortir en premier et elle doit donc s'extirper du tas. Une fois qu'elles sont toutes sorties de cette espèce de cocon, elles se lèvent debout et chacune a une expression différente sur le visage : l'une exprimant l'émerveillement, la suivante la tristesse, celle d'après la joie et la dernière la colère. Cet effet se

veut comme un présage de la scène que chaque chanteuse incarnera, à travers leurs expressions faciales.

Des manipulations du corps de interprètes dans le même esprit auront lieu tout au long de l'opéra. Des moments de grandes envolées lyriques seront contrastés par des grimaces, des contorsions du corps, des tremblements et autres procédés du même type.

La mise en scène sert aussi à illustrer des éléments qui ne sont pas explicités dans le texte. Par exemple, le développement de la relation entre la protagoniste et la femme se fera surtout grâce au jeu scénique et aux déplacements dans l'espace. L'idée était d'éviter l'espèce de caractère didactique d'un texte qui ferait dire aux personnages ce qu'ils sont en train de vivre plutôt que de montrer l'action en elle-même. Lors de cette scène, il y aura du chant mais point de paroles. Cette partie charnière de l'opéra dure environ cinq minutes, mais dans ces cinq minutes ce sont des années et des années d'une relation qui se bâtit qui sont illustrées. Toujours dans l'idée de conserver une certaine abstraction, nous ne voyons pas en cinq minutes tous les événements qui nourrissent la construction de cette relation. Plutôt, nous avons simplement chacune des interprètes qui se rapproche lentement l'une de l'autre jusqu'à une ultime étreinte. Cette traversée représente les années passées ensemble et l'enlacement le paroxysme de leur intimité. Dans cette optique, la mise en scène contribue à constituer non plus seulement des objets ou de sons symboliques, mais aussi des moments, des gestes et des actions qui renvoient à une signification plus profonde.

2.6.2 Conception sonore

La conception sonore de *Naissances* met à profit les qualités timbrales du jeu instrumental acoustique et traité en temps réel, la voix humaine et une bande électroacoustique. Différents éléments compositionnels sont utilisés afin d'être en phase symboliquement avec le contenu narratif de l'œuvre.

2.6.2.1 Contenu mélodico harmonique

Naissances puise à même des éléments mélodico-harmoniques de *Didier*, dont elle est la suite préalable. Dans *Didier*, un seul groupe de hauteurs et ses transpositions sont utilisées, à savoir les notes mi-fa-la-si. Voyant *Naissances* comme la construction de l'univers de la suite de la trilogie, j'ai choisi de représenter cette construction par l'apparition graduelle de chacune des notes de *Didier*. Ainsi, chaque scène de l'opéra est centrée autour d'une des quatre notes. J'ai rajouté un

ré#, note considérée ici comme un point de bascule. Sur chacune des notes, j'ai construit des accords. Ces accords vont se complexifiant, passant de l'accord de mi majeur 7 à un accord inclassifiable. Chaque scène est ainsi centrée autour d'une note polaire, laquelle est extrapolée en

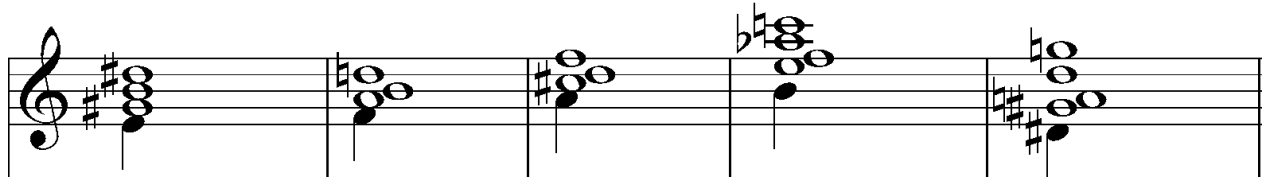


Figure 26. – Progression harmonique

un complexe de sons. La dernière scène fera appel aux deux derniers accords, soit ceux basés sur si et ré#, utilisant ainsi un moyen classique de l'accélération du rythme harmonique en vue de la cadence finale.

Pour la première scène, j'ai dérogé légèrement de mon plan harmonique. Pour toutes les parties où toutes les chanteuses chantent, j'ai utilisé l'accord mi-fa-la-si de *Didier*, mais ai changé le renversement et ai transposé le tout sur mi. En renversant mi-fa-la-si en si-mi-fa-la puis en le transposant sur mi, on obtient mi-la-sib-ré. J'ai choisi d'agir de la sorte pour deux raisons. La première est que, lorsque toutes les chanteuses sont ensemble, elles représentent à la fois le passé, le présent et le futur de chacune d'entre elles. Donc en utilisant les notes de *Didier* dès le départ, j'effectue une sorte de bon dans le temps en présageant l'apparence finale de l'univers de la trilogie. La seconde est que, afin de rester en cohérence et de conserver mi comme note polaire pour la première scène, tout en évitant d'utiliser exactement la première transposition des notes de *Didier*, j'ai effectué le renversement et la transposition sur mi. De cette manière, j'obtiens un rendu sonore qui réfère directement à *Didier* tout en n'y étant pas tout à fait encore et qui garde la scène 1 autour de mi.

Pour la deuxième scène, qui n'est pas encore terminée, j'ai effectué d'autres opérations. La scène est centrée autour de la solitude et j'ai décidé de m'inspirer de mes premières recherches sonores sur la grive solitaire pour composer quelque chose qui serait encore plus près du chant de l'oiseau.

Ainsi, j'ai trouvé des vidéos sur Youtube et ai grandement ralenti la lecture pour pouvoir retranscrire note à note et à l'oreille diverses versions du chant de l'oiseau. Cette méthode s'est avérée plus payante que celle que j'ai utilisée pour *Grive solitaire*, mais la vitesse du chant rend l'exécution presque impossible par un instrument. J'ai donc dû ralentir le tempo au quart. J'ai ainsi retranscrit cinq versions du chant de la grive.

The image shows five staves of musical notation, labeled A through E, representing different variations of a crow's song. Each staff is in treble clef and contains a sequence of notes and rests. Staff A starts with a tempo marking of ♩=80 and a dynamic of *f*. Staff B starts with a tempo marking of ♩=120 and a dynamic of *fff*. Staff C starts with a tempo marking of ♩=80 and features a five-fingered scale run. Staff D starts with a tempo marking of ♩=80. Staff E starts with a tempo marking of ♩=120. Various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sub. ppp* are used throughout the score.

Figure 27. – Transcription du chant de la grive

Mais encore une fois, pour rester en cohérence avec la démarche harmonique de l'œuvre, j'ai choisi de transposer chacune des itérations du chant sur chacune des notes de l'accord central de la scène 2. Comme il y a cinq itérations et quatre notes dans l'accord, j'ai effectué deux transpositions sur fa, étant ici considérée comme la note polaire de la pièce. En faisant abstraction des rythmes, j'obtiens ainsi 5 modes ou gammes à partir desquels travailler.



Figure 28. – Transposition de la transcription

2.6.2.2 Hétérophonie

La texture est très fréquemment hétérophonique, bien qu'elle ne réponde pas toujours exactement à sa définition. L'hétérophonie est généralement entendue comme la simultanéité d'une ligne mélodique et de ses variations⁵⁷. Dans ma technique d'écriture, il s'agit plutôt d'une simultanéité de variations autour d'un même groupe de notes, sans pour autant que l'on puisse exactement parler de mélodie. Par exemple, à la page 19, tout est centré autour des notes mi-sol#-ré#. Chaque instrument a des gestes qui lui sont propres sans que l'on puisse toutefois identifier une mélodie principale qui serait un fil conducteur. On pourrait ainsi parler d'hétérophonie de l'harmonie ou d'hétérophonie du mode.

L'électronique participe à cette texture, notamment à partir de la page 7 où tous les instruments jouent les notes mi-la-sib-ré selon des gestes différents. À cet endroit, tous les instruments sont

⁵⁷ Cooke, Peter. "Heterophony." Grove Music Online, Oxford University Press, accédé le 20 avril 2022.

modifiés avec un délai granulaire, dédoublant et superposant ce que les instruments font, emplissant l'espace sonore jusqu'à la saturation.

The image shows a musical score for a scene titled 'Jeu autour des notes mi-la-sib-ré'. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the parts are: Saxophone alto, Trompette en Sib, Piano, Guitare, and three vocal parts (Soprano, Mezzo-soprano, and Contralto). The saxophone and trumpet parts feature complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'senza sord.' and 'etc. ad lib.'. The piano part has a dense, granular texture. The guitar part is marked 'strum' and 'en mélangeant les accords librement'. The vocal parts are in a homophonic setting, with lyrics 'bien - ve - nue' repeated across the staves. The score includes various performance instructions and dynamic markings throughout.

Figure 29. – Jeu autour des notes mi-la-sib-ré

Ce choix vise à créer des textures denses, pleines, et des mouvements perceptibles mais difficiles à distinguer les uns des autres. Il y a une démarche analogue à celle de Xenakis ou même de Ligeti, bien que le langage, la technique et le résultat en soient très éloignés. Je cherche à créer un sentiment d'union et de plénitude entre les éléments sonores afin de représenter l'unité, la fusion entre la protagoniste et le reste de l'univers de la pièce.

2.6.2.3 Reproductions et imitations de la nature

La nature est au centre des préoccupations musicales de *Naissances*. La référence au monde dans lequel la protagoniste naît se fait à travers la création d'espaces et d'objets sonores inspirés de la nature. Du *field recording* effectué en nature s'immisce dans la composition électroacoustique afin de rendre sonorement les paysages que la protagoniste traverse. La façon dont les enregistrements sont traités suit la courbe dramatique de l'œuvre, les éléments de la nature agissant comme un reflet de ce que vit la protagoniste. Par exemple, vers la fin de la pièce, quand elle commence à être remplie de rage face à la disparition de sa compagne, un chœur tonitruant de corbeaux se fait

entendre, agissant comme une grimace sonore tordue et illustrant la colère de la protagoniste. Le fait de lier des sons naturels aux fluctuations émotionnelles du personnage principal soutient l'idée d'une inséparabilité entre elle et le monde.

Les instruments et les voix travaillent aussi à créer une image de la nature. Les voix accompagnent fréquemment l'action de bruits d'air pour imiter le vent, de consonne pour imiter le bruit de branches cassées, etc. La musique instrumentale se fait moins littérale, adoptant plutôt la forme globale ou le caractère de tel ou tel élément.

Les oiseaux sont une grande inspiration dans cet opéra. J'ai notamment repris la retranscription de la grive solitaire que j'ai utilisée dans la composition éponyme et ai transcrit d'autres chants du même oiseau. La bande fera aussi entendre le chant original de la grive solitaire. Mon travail précédent sur cet oiseau me fait lier son chant aux thématiques de la solitude et c'est en ce sens que j'ai décidé d'en faire le principal matériau dans la scène où ce sentiment qui prime.

2.6.2.4 Spatialisation

Par spatialisation, j'entends à la fois la diffusion octophonique et la disposition des interprètes dans l'espace. La spatialisation du son a plusieurs objectifs. D'abord, en investissant l'espace sonore sur 360 degrés, je cherche à créer un sentiment d'unité, de fusion entre tous les éléments audibles pour donner l'impression au public d'être dans un autre univers. En effet, le monde de l'opéra se déploie non pas dans une seule direction – frontale dans les dispositions habituelles – mais bien dans toutes les directions, à l'image de la réalité. La différence entre les sons de la composition et ceux du quotidien contribue ainsi à donner la sensation d'être entré dans une réalité parallèle.

Les interprètes se déplacent constamment dans l'espace et semblent parfois jaillir de nulle part. Les chuchotements subreptices dans les oreilles de membres de l'audience contribuent à cet effet. Je cherche à déstabiliser la spectateurice, à susciter sa surprise, à déjouer ses attentes. Aux adresses directes faites par des interprètes s'ajouteront des adresses du même genre mais diffusées dans des haut-parleurs spécifiques, à une intensité sonore audible que par des gens très près de la source. Le public aura l'impression que c'est un.e interprète et la cherchera du regard, en vain. De plus, cette audibilité possible que pour certaines personnes favorise une expérience grandement individuelle de l'expérience musico-théâtrale.

Contrairement à la pratique habituelle, les interprètes ne seront jamais à proximité du haut-parleur qui les diffuse, sauf dans certains cas où des mouvements circulaires feront voyager leur son à travers les huit haut-parleurs. Il y aura toujours au moins deux itérations simultanées du son d'un.e musicien.ne, soit celui de l'instrument et celui du ou des haut-parleurs. Le public aura l'impression qu'un.e interprète se trouve à proximité de lui alors qu'il est à l'exact opposé de la salle. Étant donné que les instruments incarnent des forces invisibles, je veux donner la sensation d'une omniprésence de leur jeu, comme si leur musique apparaissait par magie.

Il va sans dire que cette conception de l'espace sonore est impossible à penser en-dehors de la mise en scène et inversement, ce qui m'apparaît comme un avantage dans le type de création auquel je m'adonne.

2.6.3 Opéra contemporain?

Naissances est un projet ambitieux qui repose sur le fait que je doive porter beaucoup de chapeaux, soit ceux de metteur.e en scène, compositeurice, librettiste, concepteurice sonore, concepteurice d'éclairage et j'en passe. À la fois une responsabilité colossale, c'est aussi un regard global et entier sur l'œuvre que je m'octroie, ouvrant la porte à des effets difficilement réalisables sans un accord commun et simultané de tous les éléments de la création.

La collaboration très importante entre des éléments théâtraux/scéniques et sonores m'amène à questionner la définition de mon projet et donc la définition de l'opéra. L'opéra m'apparaît a priori comme un genre d'abord musical auquel la mise en scène donne forme, mais qui pourrait pratiquement s'en passer, en témoignent l'écoute d'enregistrements purement audio d'opéras et les prestations sous forme « version concert ». Il va sans dire que l'expérience scénique d'un opéra reste la forme la plus excitante pour un public féru de cet art, mais il existe néanmoins une séparation nette entre la musique et sa matérialisation sur scène.

Mon projet, en récusant cette séparation, rend, à mon sens, impossible l'expérience de l'œuvre sans sa mise en espace. Je ne travaille cependant pas la notation en vue d'une reproduction quasi exacte de mon œuvre, en partie à cause de mon rapport encore ambivalent quant à la reprise de mes œuvres. Ainsi, peut-être voudra-t-on s'adonner à un enregistrement de ma pièce destiné à l'écoute seulement, ou peut-être reprendra-t-on l'œuvre avec une conception complètement différente de l'espace, par exemple avec un rapport frontal? Mais est-ce qu'alors ce sera la même pièce? Dira-t-

on que, puisqu'il manque un élément essentiel à l'œuvre, soit sa mise en espace telle que conçue en premier lieu, elle échoue à sa renaissance et donne lieu à une nouvelle création? Ou au contraire, devrions-nous nous permettre de trahir ma pensée originale au profit de la créativité de celui qui initie la reprise?

Conclusion

L'analyse de ce corpus d'œuvres a permis de rendre compte de mes expérimentations musicales et scéniques. Diverses stratégies créatrices ont été utilisées durant ma maîtrise et leur singularité fait des pièces analysées de potentiels modèles de création musico-théâtrale.

Partant des idées d'Artaud et de Grotowsky, considérées ici comme faisant partie des événements déclencheurs de la modernité au théâtre, on aura pu voir à partir de quelle définition du théâtre mes œuvres prennent vie. Vu par Artaud comme une manière de renouer avec des aspects de la vie éclipsés par le quotidien, le théâtre (musical et l'art en général) est un moyen pour moi de créer des conditions favorables à la rencontre de l'autre. Cette rencontre, telle que Grotowsky l'a pensée, est l'atome des arts vivants et doit guider l'ensemble de la création. L'ostentation de la présence simultanée d'artistes et de public est une des stratégies mises en place dans mon travail que je dois aux recherches de Grotowsky. La non-nécessité du texte dramatique est aussi au cœur de ma démarche, cherchant, à l'image d'Artaud, de créer un langage qui mise sur la matérialité de la scène plutôt que sur le langage articulé.

Partant d'une vision plutôt inter/transdisciplinaire, et faisant grandement appel à la transmodalité, on a vu que des éléments purement sonores pourront tantôt être considérés comme issus de moyens théâtraux, et inversement. La dramaturgie nous apparaît comme l'une des principales stratégies de création, surdéterminant l'ensemble des choix artistiques. Cette surdétermination est considérée ici comme une technique extra-musicale, transformant des événements sonores en vecteurs de sens plutôt qu'en simple matière audible.

Le théâtre postdramatique est aussi au centre des préoccupations de ce mémoire. Les œuvres musico-théâtrales que j'ai créées récusent les méthodes théâtrales traditionnelles. Les éléments habituellement déterminants de la tradition théâtrale que sont les unités de temps, de lieu et d'action, la présence de personnages et la mimésis, sont profondément remis en question dans plusieurs de mes œuvres. Une certaine abstraction résulte de la présence amenuisée, voire de l'absence des conditions nécessaires à la création d'un cosmos fictif.

Cette abstraction est paradoxalement concomitante à l'insertion du réel au sein de mes œuvres, tant par des adresses au public que par l'inclusions d'éléments de ma vie personnelle et de celle des

interprètes. D'une pièce à l'autre, l'implication émotionnelle et spirituelle des musicien.nes dans des formes performatives vise à créer des contextes de création qui permettent l'affranchissement, l'évolution, l'épanouissement. L'aspect performatif de mes œuvres déploie la création musicale au-delà des rôles habituels et de la hiérarchie inhérents à la composition musicale en faisant des vies des interprètes la pierre angulaire de la démarche compositionnelle.

L'esthétique générale de la plupart de mes œuvres rend difficile, voire par endroits impossible une association directe entre le rendu scénique et les interprétations que j'en fais. D'une part, je postule que le vécu du public rend de facto caduque la présomption d'une interprétation universelle d'une œuvre d'art. D'autre part, je considère que mon travail consiste beaucoup plus à suggérer des états, des formes et des sensations que de témoigner d'une prise de possession figée sur les sujets que j'explore. Je trouve plus intéressant de susciter la réflexion et une recherche de sens qui mènent à une vision à chaque fois individuelle des œuvres que je présente que de créer des expériences unidimensionnelles. Néanmoins, j'ai la conviction que les thématiques que j'explore dans mon travail et la manière avec laquelle je les traite dans un rendu scénique-sonore donnent une force à la matière créatrice. Si je ne peux toujours choisir avec précision comment le public analysera symboliquement mes créations, je pense que ma façon de créer instille une forme d'expressivité qui, aussi floue soit-elle, est perceptible. Ce sujet mériterait que l'on s'y penche de manière plus approfondie lors de futures recherches et rédactions.

En retraçant mon parcours artistique au sein de ma maîtrise à travers cinq pièces, on a pu voir comment mes explorations auront nourri la composition de *Naissances*. Vue ici comme point culminant de près de trois années de recherche-crédation, l'œuvre opératique puise à même le langage élaboré dans d'autres pièces. Les créations préalables servent d'études pour aller dénicher certaines stratégies créatrices qui sauraient mener à bien mon idéal artistique, présentement incarné par *Naissances*.

Les cinq œuvres présentées constituent le point de départ vers de nouvelles avenues poignantes à l'aube de ma carrière artistique. Mes études universitaires m'ayant dirigé.e plus particulièrement sur la création musicale, ma démarche s'est orientée vers la perfection de mes compétences compositionnelles à travers des créations aux allures musico-théâtrales. La présence constante d'éléments théâtraux dans mes œuvres trahit ma réticence à placer la musique sur un piédestal, cherchant à travailler une forme qui ne soit pas mono-disciplinaire.

Mes plus récents projets adoptent des formes qui sont encore plus difficiles à cerner, mêlant par moments art performance, documentaire audio, art radiophonique, théâtre audio, musique expérimentale, vidéo, installation, etc. En saisissant le vaste éventail des possibilités comme moyens créatifs, je me dirige de plus en plus vers une démarche qui ne soit plus que musico-théâtrale, ni même interdisciplinaire. La transdisciplinarité, voire l'a-disciplinarité s'inscrivent en filigrane de mes nouveaux besoins, partant à la recherche non pas d'une forme à partir de laquelle exprimer mes envies artistiques, mais bien d'envies artistiques qui donneraient naissance à une forme. En adoptant cette vision qui me désinscrit d'une filiation disciplinaire particulière, j'espère pouvoir créer des expériences qui, tout en réunissant une mixité de publics, permettrait le jaillissement d'une manière plus ouverte et intuitive d'entreprendre toute initiative artistique.

Références bibliographiques

- Addington, Robert, *New Music Theatre in Europe : Transformations between 1955-1975*, Routledge, Londres, 2019.
- Adorno, Theodor W., *Philosophie de la musique nouvelle*, Gallimard, Paris, 1958.
- Andrewes, Thom, « What is Music Theatre? », Academia, https://www.academia.edu/33702237/What_is_Music_Theatre, accédé le 30 septembre 2021.
- Appia, Adolphe, *La musique et la mise en scène*, Theaterkultur-Verlag, Bern, 1963.
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.
- Azaoui, Brahim, « Multimodalité, transmodalité et intermodalité : considérations épistémologiques et didactiques. » *Revue de recherches en littérature médiatique multimodale*, volume 10, 2019.
- Cascetta, Annamaria, *European Performative Theatre : The Issues, Problems and Techniques of Crucial Masterpieces*, Londres et New York, Routledge, 2020.
- Cooke, Peter. "Heterophony." Grove Music Online, Oxford University Press, accédé le 20 avril 2022.
- Cotton, Nicholas, « Du performatif à la performance : "la performativité dans tous ses états" », *Sens public*, 2016.
- Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1987.
- Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.
- Danan, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013.
- Danan, Joseph, « Écriture dramatique et performance », *Le Seuil*, vol. 1, n° 92, pages 181-191, 2013.
- Derome, Nathalie. « Itinéraire et interdisciplinarité : la passion du coq-à-l'âne. » *Jeu*, n° 114, p. 145–148, 2005.
- Grotowski, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Éditions de l'âge d'homme, Lausanne, 1971.
- Heile, Björn « Toward a Theory of Experimental Music Theatre : "Showing-Doing", "Non-Matrixed Performance", and "Metaxis" », *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*, 2013.

- Heile, Björn, « Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera », *Music & Letters*, vol. 87, no. 1, 2006, pp. 72–81.
- Heile, Björn, *The Music of Mauricio Kagel*, Routledge, Londres, 2006.
- Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- Larousse en ligne, *Drame*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/drame/26748>, consulté le 6 novembre 2021.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.
- Lesage, Marie-Christine, « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu », *L'annuaire théâtral*, n° 60, p. 13-25, 2016.
- Moriceau, Jean-Luc et Isabela Paes, « Vers une recherche pauvre », *Revue française de gestion*, vol. 8, n° 285, 2019, p. 161-168.
- Pelechová, Jitka. « L'auteur, le texte et la dramaturgie », *Études théâtrales*, vol. 58, no. 3, 2013, pp. 131-166.
- Petitmengin, Claire, *L'énaction comme expérience vécue*, « Intellectica », vol 43, n°1, pp.85-92, 2006.
- Salzman, Eric, et Thomas Desi. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, « Introduction : What is Music Theater? », Oxford University Press, Oxford Scholarship Online, 2010.
- St-Jean Aubre, Anne-Marie, « Entre théâtralité et performativité », *Jeu, revue de théâtre*, n° 155, p. 64-67, 2015.
- Xénakis, Iannis, *Kéleütha : Écrits*, L'Arche, Paris, 1994.

Annexes

Partitions

1. *Grive solitaire*, pour orchestre symphonique
2. *R...v...rs...m-----ooooiiiiii*, pour clarinette basse et bande
3. *Phóbos*, pour trompette, actrice, électronique et conception d'éclairage
4. *Igranédeur coveloppetée*, leadsheet, pour basson, piano, violon, violoncelle, électronique et conception d'éclairage
5. *Naissances*, pour saxophone, trompette, guitare, piano, soprano colorature, soprano lyrique, mezzo-soprano, contralto, électronique et conception d'éclairage

Documents audiovisuels

1. *Grive solitaire*, captation vidéo
2. *R...v...rs...m-----ooooiiiiii*, audio
3. *Phóbos*, captation vidéo
4. *Igranédeur coveloppetée*, captation vidéo
5. *Naissances*, captations vidéo (extraits et improvisations)
 - Scène 1, extrait
 - Scène 3, extrait
 - Scène 4, extrait

Grive solitaire

Pour orchestre symphonique et
théâtre musical

Durée ca. 6:30

Gabo Champagne

Notes générales

Instrumentation:

Piccolo
Flûte
Hautbois 1, 2
Clarinettes 1, 2
Bassons 1, 2
Cors 1, 2, 3, 4
Trompettes 1, 2
Trombones 1, 2
Trombone basse
Tuba
Deux timbales - 32" et 28"
2 percussionnistes
Piano
Harpe
Violons 1
Violons 2
Altos
Violoncelles
Contrebasse

Percussions:

Gong (le plus grand disponible)
Vibraphone
Glockenspiel (doit pouvoir être joué avec un archet)
Cymbales: une cymbale suspendue par percussionniste, des cymbales "crash" pour percussionniste 2- seulement lorsqu'il y a ce symbole! - et une cymbale à metre à l'envers sur la timbale pour des effets expliqués plus loin.
Crécelle
Tambour de basque
Bol tibétain (le plus grave disponible)
Flexatone
5 woodblocks
Cloches tubulaires
Crotales (un seul dique: sol 5 en notes écrites)
Triangle
Grelots
Cymbales à doigts
Tam-tam (le plus large disponible)
Grosse caisse
Le choix des baguettes et mailloches et à la discrétion des interprètes.
Les deux percussionnistes et le timbalier.ère doivent aussi chacun avoir un archet.

La partition est en sons réels.

Comme il s'agit d'une pièce de théâtre musical, les interprètes doivent faire preuve d'un degré de présence scénique supplémentaire, plus particulièrement quand ils.elles sont appelé.e.s à agir de manière extra-musicale.


Les respirations sont libres lors des notes tenues pour les vents, à condition que deux interprètes du même pupitre évitent de respirer au même moment.


Lorsque les nuances et les soulèvements de crescendo/decrescendo n'apparaissent pas à un endroit rythmiquement précis, simplement les exécuter à l'endroit approximatif où ils sont écrits.


La lecture des textes n'a pas besoin de préparation particulière. Il n'est pas nécessaire de travailler l'intonation ou l'élocution. Les interprètes sont encouragés à varier et à faire moduler l'interprétation des textes d'une représentation à une autre. Il est cependant préférable d'éviter des formules rythmiques trop complexes. De plus, pour les instruments du même pupitre qui doivent tous dire le même texte, le. la musicien.ne doit faire preuve d'écoute pour s'assurer de ne pas être à l'unisson avec ses collègues et ainsi réussir à créer une texture riche avec, par exemple, toute une section de violons qui disent les mêmes mots.


Légende


 Crescendo depuis niente; decrescendo jusqu'à niente.


 Les boîtes contiennent soit du matériel dit d'aléatoire contrôlé, c'est-à-dire des éléments musicaux rendus disponibles à l'interprète. Il peut s'agir d'une banque de sons, de rythmes, etc., desquels le/la musicien/ne fait des choix pour construire des événements musicaux. Les boîtes servent aussi à bien identifier les didascalies et à contenir le texte de la pièce.


 Les boîtes viennent souvent avec des échelles. Ces échelles d'abord qu'il faut répéter les éléments contenus dans la boîte, ou les poursuivre. Ces éléments prennent fin à l'endroit où l'échelle prend fin.

 Accelerando et rallantando sur un groupe de notes sans impact sur le tempo global. Sa durée est celle du total des groupes de notes qui la composent.

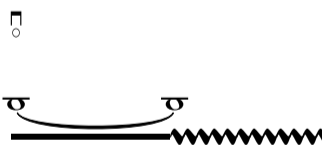
 Pour le piano et la harpe: cluster. Son emplacement dans la portée indique approximativement son registre et sa longueur son ambitus.

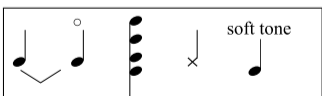
 Faire la consonne [s] en faisant bouger rapidement la mâchoire, comme un frisson ou grelotter.

 Pour l'alto: mettre beaucoup de pression sur l'archet et le faire bouger verticalement sur les cordes plutôt que horizontalement. Cette technique doit être exécutée très lentement pour être pleinement efficace. Pour la harpe: il s'agit de faire se heurter deux cordes en les pinçant très fort, résultant en une espèce de "buzz".

 Notes en croix: à gauche une noire, à droite une blanche. Pour les vents: produire un son d'air. Les nuances indiquées pour cette technique et sont pour indiquer d'aller au plus fort possible avec cette technique, tout en sachant que le volume sonore sera très faible. Pour les cordes, du bruit blanc sur le pont. Pour le piano, jouer dans les cordes. Pour tous, indique le rythme d'une action extra-musicale.

 Pour les percussions: étouffer le son.

 Cette technique est à réaliser par le timbalier. Il s'agit de mettre une cymbale à l'envers sur la peau de la timbale, de la frotter avec un archet tout en excitant une harmonique, et faire varier le son de la résonance en actionnant la pédale de la timbale. Le trait droit indique la durée du coup d'archet et la ligne ondulée indique la durée des variations avec la pédale.

 Pour la clarinette et la flûte: partie d'aléatoire contrôlé. La première noire est pour exprimer un bend, la deuxième une harmonique, la troisième un multiphonique et la quatrième le soft ton (un son possédant une hauteur mais étant à la frontière de bruit d'air). L'interprète est tout à fait libre de choisir les hauteurs, les rythmes, les articulations, etc.

 Vibrato mesuré selon les durées de notes indiquées. Peut être exécuté avec une certaine flexibilité pour plus d'aisance.

S.p., m.s.p.: Pour les cordes: sul pont, molto sul pont.

Grive solitaire

Gabo

♩ = 50

Piccolo *f*

Flûte *p*

Hautbois *p*

Clarinette en Sib *p*

Clarinette en Sib *p*

Basson *p*

Cor en Fa I *p*

Cor en Fa III *p*

Cor en Fa II *p*

Cor en Fa IV *p*

Trompette en Ut I, II *p*

Trombone I *p*

Trombone II *p*

Trombone basse *p*

Tuba *p*

Timbales

Percussion *mf* Gong

Percussion

Harpe *mf*

Piano

♩ = 50

Violons 1 *p* con sord.

Violons 2 *p*

Altos *p*

Violoncelles *p*

Contrebasse *p*

Picc. *f* *f*
 Fl. *p* *<f> p* *f*
 Hrb. I, II *p* *<f> p* *f*
 Cl. I *p* *p<f>p* *p*
 Cl. II *p* *p<f>p* *p*
 Bsn. I, II *p* *<f> p* *f*
 Cr. I *p<f>p* *f*
 Cr. III *p* *<f> p* *f*
 Cr. II *p<f>p* *f*
 Cr. IV *p* *<f> p* *f*
 Trp. Ut I, II *p* *<f> p* *f*
 Trb. I *p<f>p* *f*
 Trb. II *p<f>p* *f*
 Trb. B. *p* *<f> p* *f*
 Tb. *p* *<f> p* *f*
 Timb. *dire: tu n'es pas le seul nuance mf*
 Gong *dire: le pas tu le monde seul, nuance mf*
 Perc. *Glockenspiel* *f* *sff* *f* *dire: le monde n'es pas le seul monde, nuance mf*
Vibraphone *moteur médium* *f* *sff* *f* *dire: tu monde pas seul tu le monde seul n'es monde, nuance mf*
 Hp. *f* *sff* *f* *dire: tu es seul, tu n'es pas le monde, tu n'es le seul monde nuance mf*
 P. *f* *sff* *f* *dire: seul n'es tu seul n'es pas le seul nuance mf*
 V. 1 *p* *f* *senza sord* *dire: tu le seul seul le pas pas le seul, nuance mf*
 V. 2 *p* *<f> p* *f* *dire: seul le monde monde seul monde le tu nuance mf*
 A. *p<f>p* *f* *dire: tu seul monde tu seul tu seul monde seul pas tu pas monde nuance mf*
 Vc. *p* *<f> p* *f* *dire: seul le monde tu n'es, pas monde tu n'es seul, seul n'es pas le monde, nuance mf*
 C. B. *p* *<f> p* *f*

Picc. *f* *p* [s] *p* *gliss.*

Fl. *f* *p* [s] *p*

Htb. I, II *f* *p* [s] *p*

Cl. I *p* *mf* *p* [s] *p*

Cl. II *p* *mf* *p* [s] *p*

Bsn. I, II *f* *p* [s] *p*

Cr. I *f* *p*

Cr. III *f* *p*

Cr. II *f* *p*

Cr. IV *f* *p*

Trp. Ut I, II *f* *p* son fendu

Trb. I *f* *p* son fendu

Trb. II *f* *p* son fendu

Trb. B. *f* *p* son fendu

Tb. *f* *p* son fendu

Timb. *f* *p* *ppp*

Glock. *f* *p* *pp*

Vib. *f* *p* *ppp*

Cymbales

Hp. *f* *mf* *perdendosi* *pppp*

P. *f* *pp*

V. 1 *f* *p*

V. 2 *f* *p*

A. *f* *p*

Vc. *f* *p*

C. B. *f* *p*

dire: tu n'es pas le seul nuance *p*

dire: tu n'es pas le seul en faisant un gliss aléatoire de l'aigu au grave nuance *pp*

dire: le pas tu le monde seul, nuance *p*

dire: le monde n'es pas le seul monde, nuance *p*

dire: le monde n'es pas le seul monde, en faisant un gliss aléatoire de l'aigu au grave nuance *pp*

dire: tu monde pas seul tu le monde seul n'es monde, nuance *p*

dire: tu monde pas seul tu le monde seul n'es monde, en faisant un gliss aléatoire de l'aigu au grave nuance *pp*

dire: tu es seul, tu n'es pas le monde, tu n'es le seul monde nuance *p*

dire: tu es seul, tu n'es pas le monde, tu n'es le seul monde en faisant un gliss aléatoire de l'aigu au grave nuance *pp*

dire: seul n'es tu seul n'es pas pas le seul nuance *p*

dire: tu le seul seul le pas pas le seul, nuance *p*

dire: tu le seul seul le pas pas le seul, en faisant un gliss aléatoire de l'aigu au grave nuance *pp*

dire: seul le monde monde monde seul monde le tu nuance *p*

dire: seul le monde monde monde seul monde le tu, en faisant un gliss aléatoire de l'aigu au grave nuance *pp*

dire: tu seul monde tu seul tu seul tu seul monde seul pas tu pas monde nuance *p*

dire: tu seul monde tu seul tu seul tu seul monde seul pas tu pas monde en faisant un gliss aléatoire de l'aigu au grave nuance *pp*

dire: seul le monde tu n'es, pas monde tu n'es seul, seul n'es pas le monde, nuance *p*

dire: seul le monde tu n'es, pas monde tu n'es seul, seul n'es pas le monde, en faisant un gliss aléatoire de l'aigu au grave nuance *pp*

Picc.

Fl.

Hrb. I, II

Cl. I

Cl. II

Bsn. I, II

Cr. I

Cr. III

Cr. II

Cr. IV

Trp. Ut I, II

Trb. I

Trb. II

Trb. B.

Tb.

Timb.

Gong

Tamb.

Hp.

P.

V. I

V. 2

A.

Vc.

C. B.

frappé

Flexatone

Bol tibétain frappé

Wood-blocks

Tambour de basque

bisbigliando

bis.

à p. un peu grain

mf

mf

46 rit. ♩=50 7

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Hrb. I, II *pp*

Cl. I *fff*

Cl. II *fff* *ppp*

Bsn. I, II *pp*

Cr. I *pp*

Cr. III *pp*

Cr. II *pp*

Cr. IV *pp*

Trp. Ut I, II *mf* *pp*

Trb. I *pp*

Trb. II *pp*

Trb. B. *pp*

Tb. *mf*

Timb.

Gong *pp*

Tamb. *p* *f* *ppp*

Vibraphone *f* *ppp*

Cymbales *ppp*

Hp. *f*

P.

V. 1 *ppp* *gliss.*

V. 2 *pp* *vib. lent* *pp* *vib ord* *pp*

A. *f* *pp* *vib. lent* *pp* *non vib* *f* *pp* *vib ord* *pp*

Vc. *pp*

C. B.

* *rit. m.s.p.* ♩=50

52

Picc. *pp* *f*

Fl. *pp* *f*

Hrb. I, II *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Bsn. I, II *f*

Cr. I *f*

Cr. III *f*

Cr. II *f*

Cr. IV *f*

Trp. Ut I, II *f*

Trb. I *f*

Trb. II *f* *gliss.*

Trb. B. *f*

Tb. *pp* *f*

Timb.

Gong

Cymb. *f* Cloches tubulaires

Hp.

P. *mf* *f*

V. 1 *pp* *f* *gliss.*

V. 2 *f*

A. *f*

Vc. *f*

C. B. *pp* *f* *gliss.*

Musical score for a symphony orchestra, starting at measure 56. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Horns (Htb. I, II), Clarinets (Cl. I, II), Bassoons (Bsn. I, II), Cor Anglais (Cr. I, II, III, IV), Trumpets (Trp. Ut I, II), Trombones (Trb. I, II, B., T.), Timpani (Timb.), Gong, Cymbals (Cymbales), Triangle, Gongs (Grelots), Harp (Hp.), Piano (P.), Violins (V. 1, 2), Viola (A.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (C. B.).

The score features various dynamics such as *fff*, *ppp*, *f*, and *p*. It includes performance instructions like "whistle tone", "enlever anche", "air", "gliss.", and "bruit blanc". There are also tempo markings: $\text{♩} = 70$ rit., $\text{♩} = 50$, and $\text{♩} = 120$.

The score is divided into measures 56 through 9. The first section (measures 56-75) is marked with $\text{♩} = 70$ rit. and $\text{♩} = 50$. The second section (measures 76-85) is marked with $\text{♩} = 120$. The final section (measures 86-9) is marked with rit.

Specific performance instructions for the strings and piano are provided in text boxes:

- Violins (V. 1, 2):** "dire: si tôt faire seul sur fond de soi esseulé chuchotté, donc *ppp*, et en appuyant plus longuement les consonnes [s] [l] [r]"
- Viola (A.):** "dire: serait-ce si tôt seul faire faire sur fond de soi chavirer l'esseulé en semences, chuchotté, donc *ppp*, et en appuyant plus longuement les consonnes [s] [l] [r]"
- Violoncello (Vc.):** "dire: seul faire chavirer en semences soi sur fond chuchotté, donc *ppp*, et en appuyant plus longuement les consonnes [s] [l] [r]"
- Contrabass (C. B.):** "dire: foire esseulé siôt seul chavirer chuchotté, donc *ppp*, et en appuyant plus longuement les consonnes [s] [l] [r]"

The score also includes instructions for percussion instruments:

- Timpani (Timb.):** "cymbale sur timbale"
- Gong:** "Crotales", "Cloches tubulaires", "Cymbales"
- Cloch. T. (Triangle):** "Triangle", "Grelots"
- Piano (P.):** "Vibraphone sans moteur"

A tempo

rit.

Picc. *fff* *p* *f* *pp* *f* *ff* *fff*

Fl. *fff* *f* *p* *f* *ff* *fff*

Hrb. I, II *f* *f* *f* *f* *remette l'anche* *ord.* *mp*

Cl. I *f* *f* *f* *f*

Cl. II *f* *f* *f* *f*

Bsn. I, II *f* *f* *remette l'anche* *ord.*

Cr. I

Cr. III

Cr. II *f*

Cr. IV *f*

Trp. Ut I, II *f*

Trb. I *f* *f*

Trb. II

Trb. B. *f* *f*

Tb. *f* *p*

Timb.

Cymb. *f* *f* *mf* *f*

Grel. *lent* *rapide* *lent* *f* *f* *Grelots*

Cymbales à doigts

Glockenspiel *Tam-tam* *Glockenspiel*

Hp. *p* *mf* *8^{ve}*

P. *mf* *8^{ve}*

A tempo

rit.

V. 1 *f* *p*

V. 2 *f*

A. *f* *p*

Vc. *f* *f*

C. B. *f* *f*

A $\text{♩} = 90$

Picc. *pp cresc.*

Fl. *pp cresc.* *sim*

Hrb. I, II *pp* *mp* *p* *mf* *mp* *f* *mf* *ff*

Cl. I *p* *pp* *mp* *pp* *mp* *p* *mf* *mp* *f*

Cl. II *p* *pp* *mp* *pp* *mp* *p* *mf*

Bsn. I, II *p* *pp* *mp* *p* *mf* *mp* *f* *mf*

Cr. I *pp* *mp* *p* *mf*

Cr. III *p* *mf*

Cr. II *pp* *mp* *p* *mf*

Cr. IV *mp* *f*

Trp. Ut. II *p* *pp* *mp* *p* *mf*

Trb. I *p* *mf* *mf* *gliss.*

Trb. II *pp* *mp*

Trb. B. *pp* *mp* *p* *mf*

Tb. *pp* *mp* *p* *mf* *mp* *f* *mf*

Timb. *mf*

Glock. *f* *f* *Cymbales* *Cloches tubulaires* *f*

Grel. *lent* *rapide* *lent* *p* *mf* *p* *f* *Triangle* *Grosse caisse* *p* *f* *mf*

Hp. *f* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

P. *f* *gliss.*

A $\text{♩} = 90$

V. 1 *pp* *mp* *p* *mf* *mf* *non div.*

V. 2 *pp* *mp* *p* *mf* *mp* *f* *mf* *ff*

A. *pp* *mp* *p* *mf* *mp* *f* *sim.* *gliss.*

Vc. *pp* *mp* *pp* *p* *mf* *mp* *f*

C. B. *p* *pp* *mp* *p* *mf* *f*

79

Picc. *molto vib* *fff*

Fl. *molto vib* *fff*

Htb. I, II *fff*

Cl. I *fff*

Cl. II *mf* *ff* *fff*

Bsn. I, II *ff* *sempre fff*

Cr. I *mf* *fff*

Cr. III *fff*

Cr. II *fff*

Cr. IV *fff*

Trp. Ut I, II *fff*

Trb. I *ff* *fff*

Trb. II *fff*

Trb. B. *fff*

Tb. *ff*

Timb.

Cloch. T *ff* *fff*

Gr. C. *ff* *fff*

Hp. *fff* *gliss.*

P.

V. I *ff* *fff*

V. 2 *ff* *fff*

A. *gliss.* *fff*

Vc. *fff*

C. B. *fff*

94 Très libre, même tempo mais sans battue

molto rit.

Picc.

Perc. ca. 20"

Htb. I, II ca. 20"

Perc.

Cl. II

Bsn. I, II

Cr. I

Cr. III

Cr. II

Cr. IV

Trp. Ut I, II

Trb. I

Trb. II

Trb. B.

Tb.

Timb.

T.-t.

Cymb.

Hp.

P. *ppp* *mf* *ppp* *mp sub ppp* *mf* *ppp* *3 f f ppp* *perdendosi*

Red. *

Très libre, même tempo mais sans battue

molto rit.

V. 1

V. 2

A.

Vc.

C. B.

R...v...rs...m — oooooiiii

Pour clarinette basse et bande

~10'

For Julia Lougheed

General notes

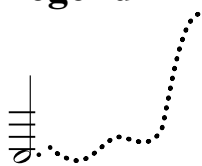
Both the score and the part are transposed.

Breaths are possible everywhere, freely.

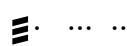
The tempo of the piece is almost always flexible. The electroacoustic in boxes are moments where there is no mandatory rhythmic alignment between the instrument and the track. When the electroacoustic is not in boxes, the rhythm and tempo should be aligned..

Accidentals are good for a whole system.

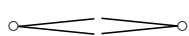
Legend



Harmonic glissando on low C. The dotted line indicates approximate harmonic partial to reach.



Flatterzunge. The dots designate an intermittance of the effect.



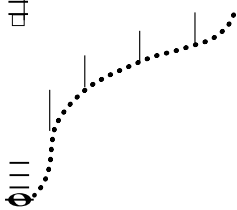
Crescendo/diminuendo from/to *niente*.



Triangle noteheads indicate to breathe in audibly.



Square noteheads indicate a split tone.



Harmonic gliss on low C stopping at a different partial for every quarter note.



A key click that also does a bisbigliando, i.e. alters played pitch.



Z-shaped stems indicate a growl.



Spectral multiphonics, the lowest note indicates the fingering.



The X noteheads indicate regular key clicks. The pitches of the key clicks should approximately correspond to the position of the notes in the staff.



The arrow-shaped noteheads indicate to play the highest possible note and/or in the highest possible register.

for Julia Lougheed <3

R...v...rs...m — oooooiiiiiii

Gabo

♩=135
or ♩.=90

Key clicks

loud key clicks corresponding to the played notes

fff

Clarinette basse en Sib

6"

fff

4" 2"

Électroacoustique

0'0"

fff shouting

K. C.

Cl. B

Él.

0'10"

2

K. C.

Cl. B

Él.

0'13"

3

K. C.

Cl. B

Él.

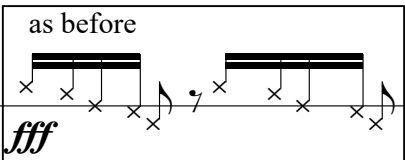
0'17"


3"

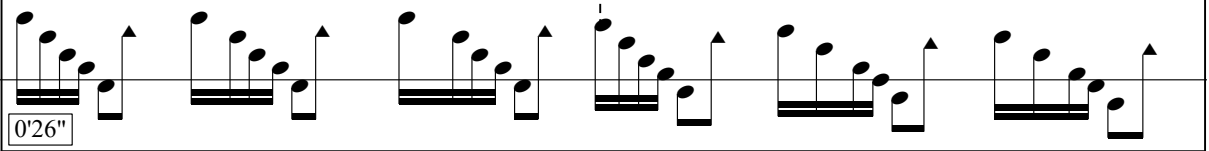
♩ = ca. 150
follow elec. tempo

rall.


4

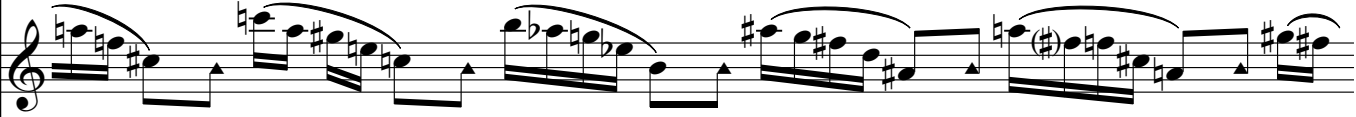
K. C. 

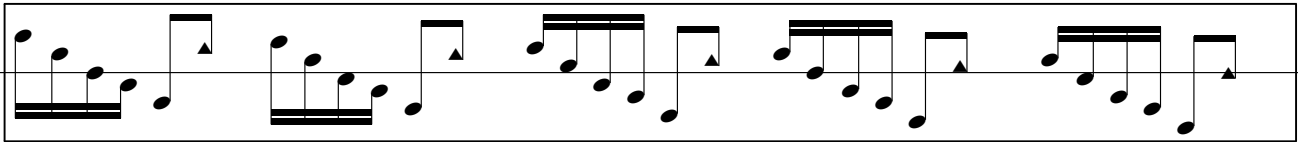
Cl. B 

Él. 


5


K. C. 

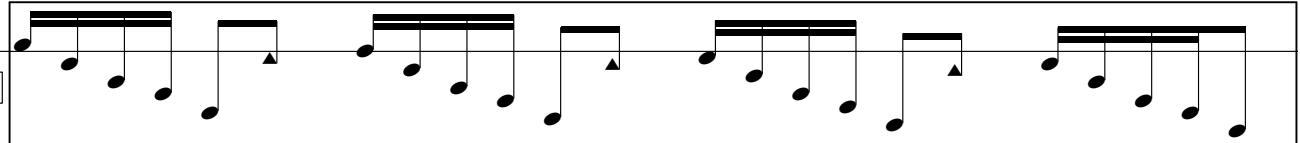
Cl. B 

Él. 

6

K. C. 

Cl. B 

Él. 

♩ = 60

7 $\text{♩} = 135$

K. C.

Cl. B.

Él.

0'43" *mf* uh_____ arg! u_____

8

K. C.

Cl. B.

Él.

0'50" *f* m gn gz z ah z - g slurring sounds

random, afap *mp*

9

K. C.

Cl. B.

Él.

0'55" Ah 1'00" *p* 3 slurring sounds, struggling

10

K. C.

Cl. B.

Élec.

1'03" *f* air

11

K. C.

Cl. B

Élec.

12

K. C.

Cl. B

Élec.

13

K. C.

Cl. B

Élec.

14

K. C.

Cl. B

Élec.

♩=70

with soloistic liberty

Cl. B

Élec.

strangling sounds o

1'40" 1'43" 1'47"

fff

à moi re-viens à

Cl. B

Élec.

1'49" moi re-viens vers moi

Cl. B

Élec.

2'00"

K. C.


Cl. B

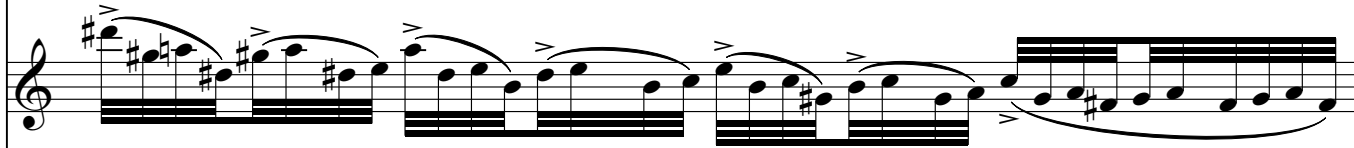
Élec.

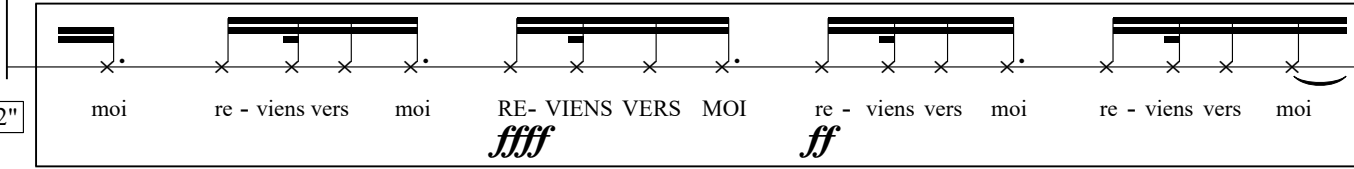
2'11" re - viens vers moi re - viens vers

ff

19


K. C. 


Cl. B 

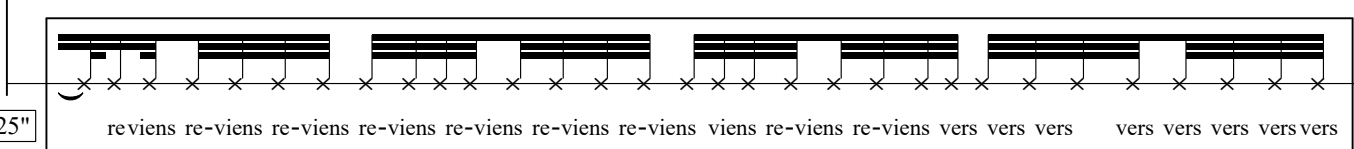
Élec. 

2'22" moi re - viens vers moi **ffff** RE- VIENS VERS MOI **ff** re - viens vers moi re - viens vers moi

20


K. C. 


Cl. B 

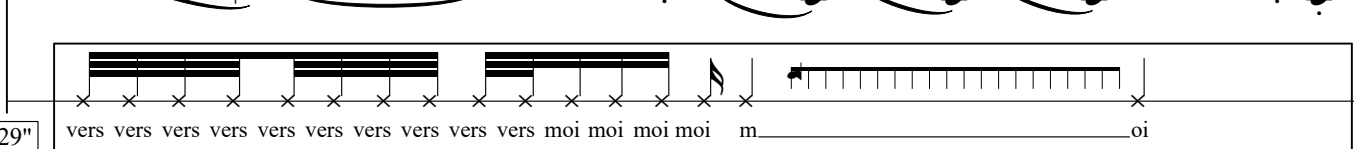
Élec. 

2'25" reviens re-viens re-viens re-viens re-viens re-viens re-viens viens re-viens re-viens vers vers vers vers vers vers vers vers

21

K. C. 

Cl. B 

Élec. 

2'29" vers vers vers vers vers vers vers vers vers moi moi moi moi m oi

22

Cl. B 

Élec. 

2'35"

23

K. C.

Cl. B.

Élec.

24

K. C.

Cl. B.

Élec.

25

K. C.

Cl. B.

Élec.

midi sytnh

26

K. C.

Cl. B.

Élec.

27

K. C.

Cl. B

Élec.

mf ppp

mf f mf mf f

4'02"

Detailed description: This system covers measures 27 and 28. The K. C. part has a series of chords. The Cl. B part features a melodic line with dynamics *mf*, *f*, *mf*, *mf*, and *f*. A *ppp* dynamic is indicated for the Cl. B part in measure 27. The Élec. part shows a dynamic curve starting at *mf*, peaking at *f* in measure 27, and then tapering off. A time signature of 4'02" is shown.

28

K. C.

Cl. B

Élec.

mf

mf mf f mf f mf

tr

4'20"

Detailed description: This system covers measures 28 and 29. The K. C. part has a series of chords, with a tremolo (tr) in measure 29. The Cl. B part features a melodic line with dynamics *mf*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, and *mf*. The Élec. part shows a dynamic curve that remains relatively flat. A time signature of 4'20" is shown.

29

K. C.

Cl. B

Élec.

*accents played *ff*

p

tr

4'35"

Detailed description: This system covers measures 29 and 30. The K. C. part has a series of chords, with a tremolo (tr) in measure 29. The Cl. B part features a melodic line with accents and dynamics *p* and *ff*. The Élec. part shows a dynamic curve that remains relatively flat. A time signature of 4'35" is shown.

30

K. C.

Cl. B

Élec.

p

molto rall.

4'44"

Detailed description: This system covers measures 30 and 31. The K. C. part has a series of chords. The Cl. B part features a melodic line with dynamics *p* and *molto rall.*. The Élec. part shows a dynamic curve that remains relatively flat. A time signature of 4'44" is shown.

31 $\text{♩} = 50$

K. C.

Cl. B.

Élec.

5'23'' digital clarinet

sempre **ppp**

ppp

p

32

K. C.

Cl. B.

Élec.

5'35''

mp

ppp

digit. clarinet f/o

synth f/o

33

Cl. B.

Élec.

6'05''

text

34 $\text{♩} = 60$

Cl. B.

Élec.

7'12''

7'25'' high screeching sound

13''

13''

13''

4''

ca. 8''

f

fff

mf

f

fff

rit.

3

3

ca. 5"

35 Cl. B

Élec. 7'41"

fff *mf* *fff* *mf*

very fast → very slow

36 Cl. B

Élec. 7'58"

fff *mf* *fff* *mf* *fff*

37 Cl. B

Élec. 8'13"

rit.

38 K. C.

Cl. B

Élec. 9'08"

fff *mf*

ca. 4"

♩ = 70

loud key clicks on played notes

39

K. C.

Cl. B

Élec.

ca. 2"

random, afap, a bit crazy

40

K. C.

Cl. B

Élec.
9'30" Clarinet in electronics
mf
end of screeching sounds
f/i electro clarinet

41

Cl. B

Elec. Cl.
rall.

42

Cl. B

Elec. Cl.
d

Phòbos

Pièce de théâtre musical pour trompette, bande,
acteurice et conception d'éclairage

Durée ~ 10'40''

Dédiée à Émilie Fortin

Fiche technique

Général

Effectif : un.e trompettiste, trois actrices.

Lae compositeurice est responsable du traitement audio et de l'éclairage lors du concert. Ul doit être placé.e hors scène et doit avoir une vue sur l'entièreté de la scène.

Accessoires et costumes

Trompettiste :

- Sous-vêtements blancs ou couleur peau
- Corde ou menottes liant les mains pouvant se défaire très facilement
- Un bandeau de couleur noire ou blanche couvrant les yeux
- Un trépied ou un lutrin permettant de maintenir la trompette à la hauteur de la bouche de la trompettiste
- Ruban adhésif de type *masking tape* pour « scotcher » la trompette à la bouche de la trompettiste

Antagoniste :

- Cagoule noire, pantalons noirs ajustés, chandail à manches longues noir ajusté, chaussures noires, gants noirs
- Massue

Matériel audio et éclairage

À fournir par le producteur :

- Un système de son stéréophonique
- Un microphone sans fil avec pince pour la trompette
- Câbles XLR et Jack pour brancher à l'interface audio de la compositeurice et les sorties
- Rallonges et barres d'alimentation (au besoin)
- Une surface de travail min. 50cm X 1m40cm
- 6 spots LED portables sans-fil connectés par Wi-fi
- Une interface DMXIS pour convertir le signal DMX en Midi

Fourni par la compositeurice :

- Un ordinateur avec les programmes nécessaires à la réalisation sonore du projet (Ableton 9 ou version ultérieure)
- Une interface audio minimum deux entrées et deux sorties
- Un contrôleur midi avec 8 potentiomètres

Synopsis/déroulement des actions

Dans le noir, on entend du son électronique et des bruits semblant provenir d'un humain. Une lumière s'allume doucement et le son s'intensifie. L'on y découvre lae protagoniste, assis.e par terre, les mains attachées dans le dos, les yeux bandés et la trompette « scotchée » directement sur sa bouche. L'instrument tient sur une sorte de trépied et les sons humains qu'on entendait sont ceux de lae protagoniste qui sortent de la trompette. Lae protagoniste semble angoissé.e, ne pas savoir où ul est.

Après un long moment dans l'attente et dans l'angoisse de plus en plus présente de lae protagoniste, des lumières blanches s'allument vers le public. On entend des bruits métalliques. Puis, on voit surgir l'antagoniste, doucement. Ul est recouvert.e de noir, on ne voit ni son corps, ni sa tête, ni son visage. Ul tient une massue dont il laisse la tête traîner par terre. Ul avance doucement, menaçant.e vers lae protagoniste. On ne voit que sa silhouette. Lae protagoniste devient de plus en plus paniqué.e et fait des bruits de plus en plus angoissants.

Alors que l'antagoniste arrive tout près de lae protagoniste, ul lève sa massue haut dans les airs. La lumière s'éteint. Elle se rallume vivement au moment où l'antagoniste donne un coup de massue directement sur lae protagoniste, et devient saturée au moment de l'impact. La trompette retentit de pleine force et le son électronique semble être une explosion féroce. Le tout se répète plusieurs fois, presque à outrance.

Au dernier coup, lae protagoniste semble pris.e de convulsions, d'une panique et d'une hargne sans nom. L'antagoniste lae pousse au sol de son pied, la trompette se détache de sa bouche. L'antagoniste quitte la scène. Lae protagoniste se débat et se contorsionne au sol, lâche de cris déchirants. Dans un ultime hurlement, ul arrive à se mettre sur ses genoux et à arracher violemment ses liens. Ul enlève ce qui lui bande les yeux et regarde surpris.e, doucement, ce qui l'entoure. La lumière s'éteint.

On entend dans le noir de légers sons de trompette qui sont doux, chaleureux. Après quelques instants, chaque fois qu'on entend une note plus appuyée, une lumière bleue s'allume puis s'éteint, chaque fois à un endroit différent. Le tout est atmosphérique et lent. Après un certain moment, ce sont d'autres lumières qui s'allument à divers endroits dans l'espace scénique. Ces lumières restent allumées. Lae trompette joue une mélodie méditative qui semble moduler de manière très fluide les couleurs des lumières. Ul se dirige vers le centre-arrière de la scène et va derrière les lumières, face au public. On ne voit plus que son visage dans la lumière. Du vide derrière ul sortent des multiples mains qui se mettent à caresser son visage. Après quelques instants, les mains tirent vivement le visage et font disparaître lae protagoniste dans le noir.

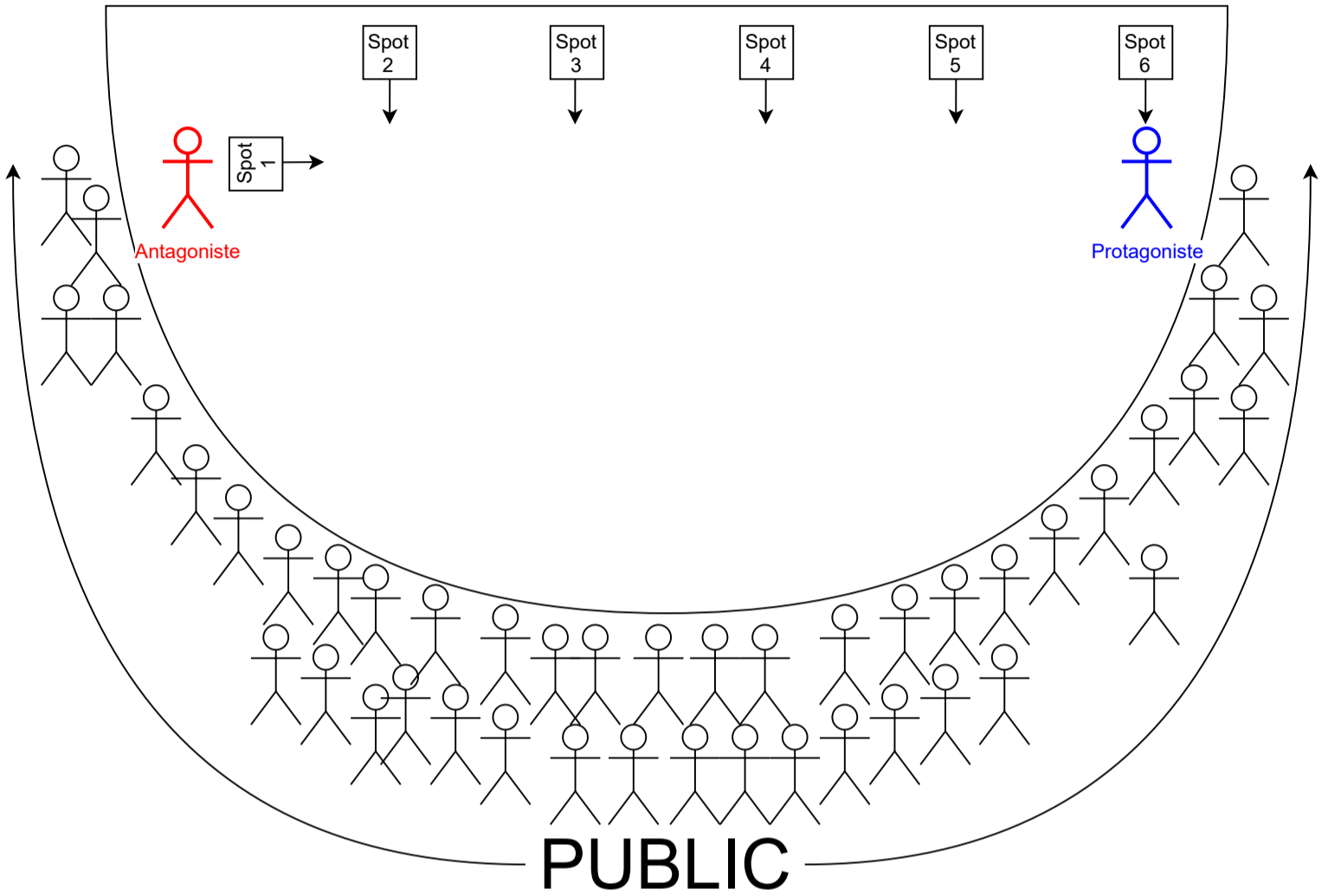
ESPACE SCÉNIQUE



Haut-parleur
1



Haut-parleur
2



1.

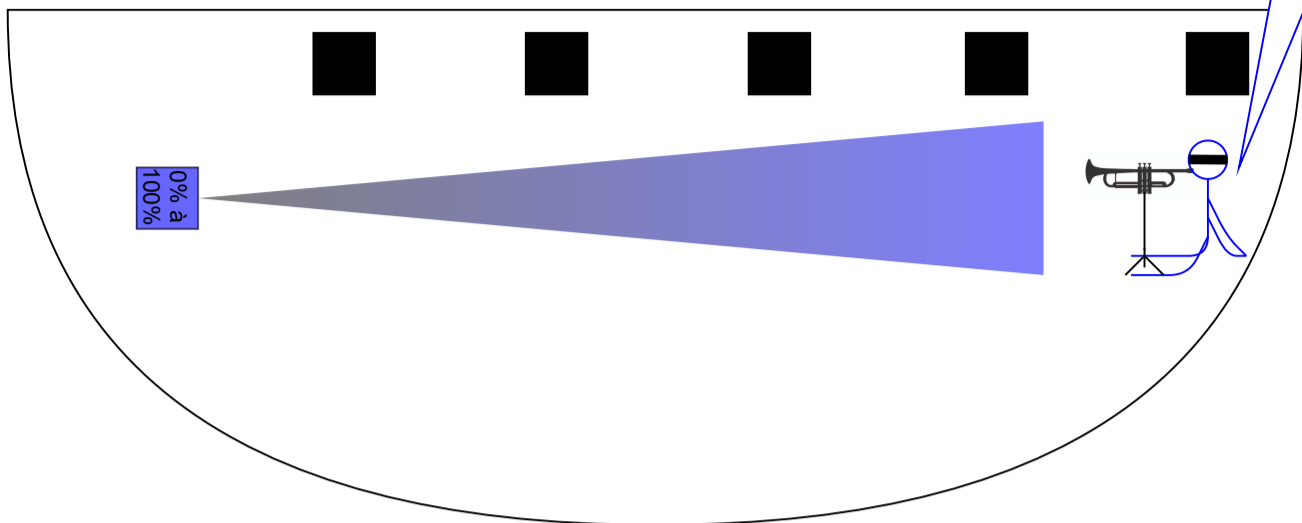
LUMIÈRE S'ALLUME

ppp \leftarrow *mf*



ppp \leftarrow *mf*

Réveil, crainte, inconnu.
Respirations, halètements,
sanglots, bruits
inquiétants avec la
trompette.



0" 45" 1'

Spot 1

0% 100%



ppp *mf*



ppp *mf*

hp 1 et 2

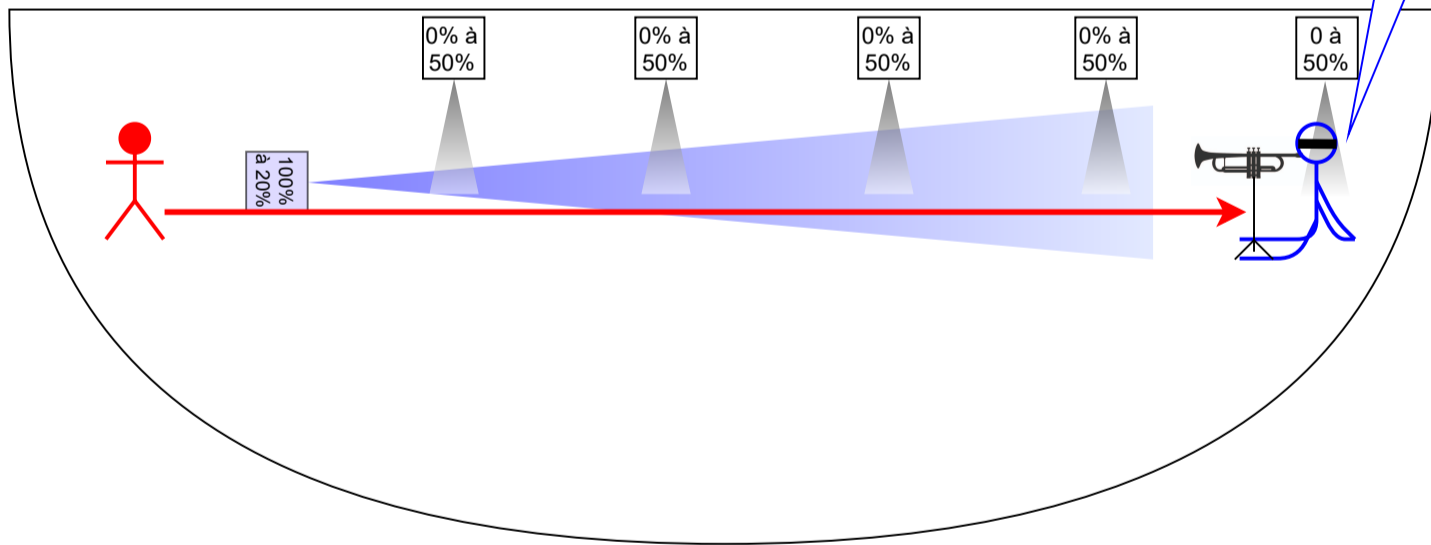
2.

ARRIVÉE DE L'ANTAGONISTE

mf \leftarrow *f*



Comme avant, avec plus
d'intensité à mesure que
l'antagoniste s'approche.



0" 30" 45" 1'30"

Spot 1

100% 20%

Spot 2 à 6

0% 50%



mf *f*



immobile avance dans le noir protagoniste



Sempre *mf*

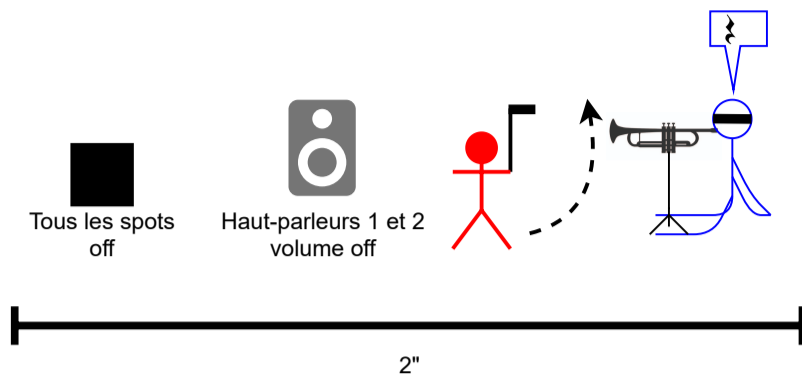
hp 1 et 2

COUPS DE MARTEAU FLASH DE LUMIÈRE EXPLOSIONS MUSICALES

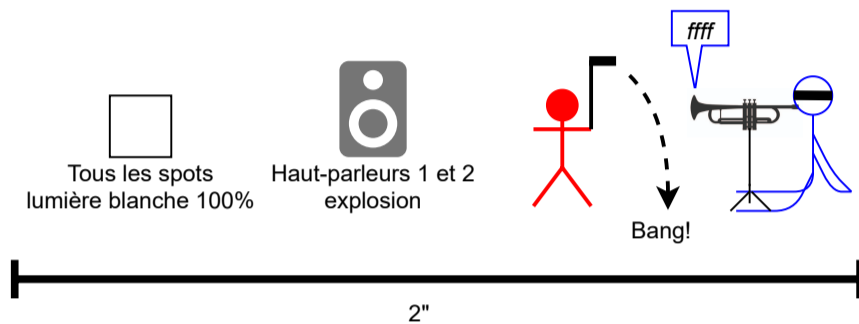
3.

Répéter 10 fois en augmentant l'intensité

3.1

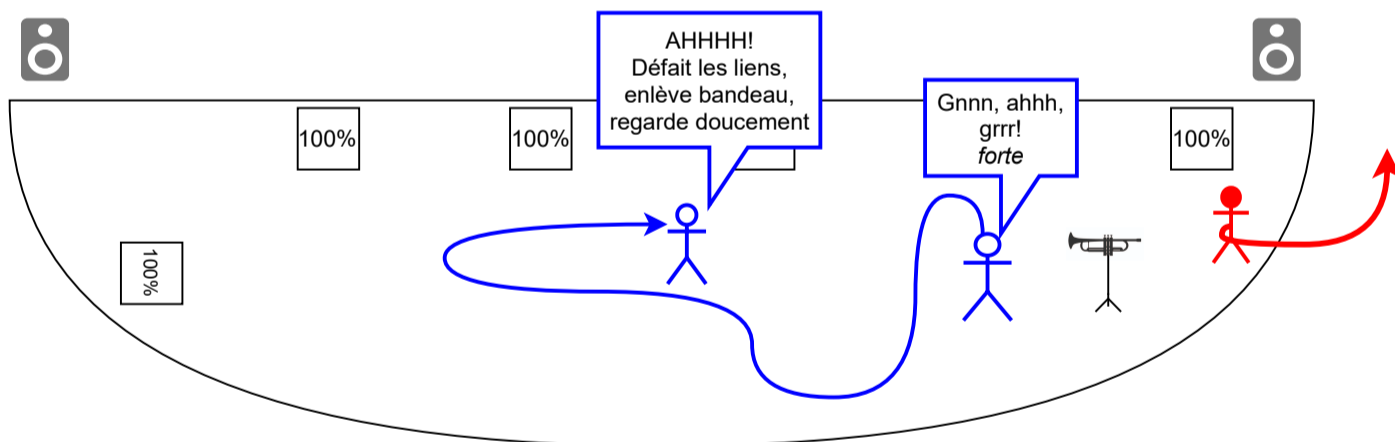


3.2

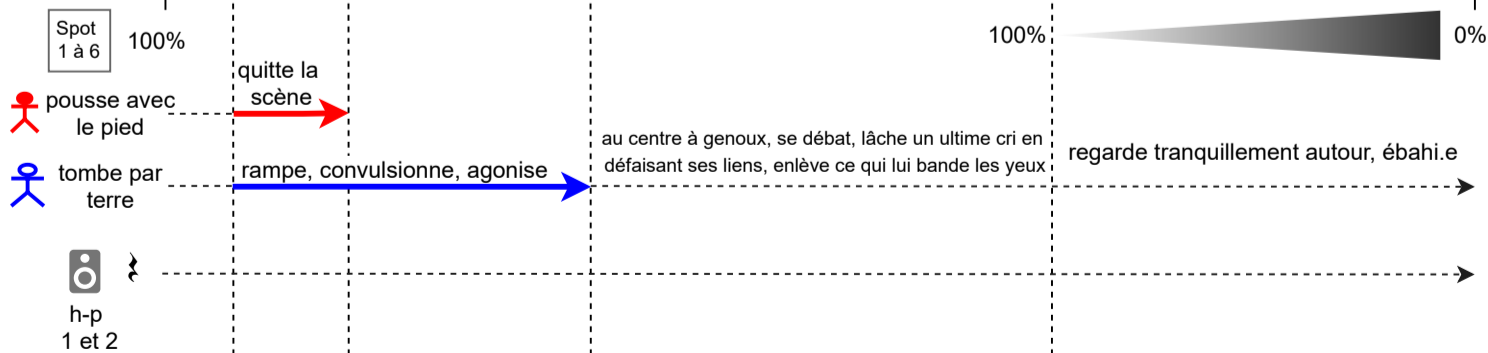


4.

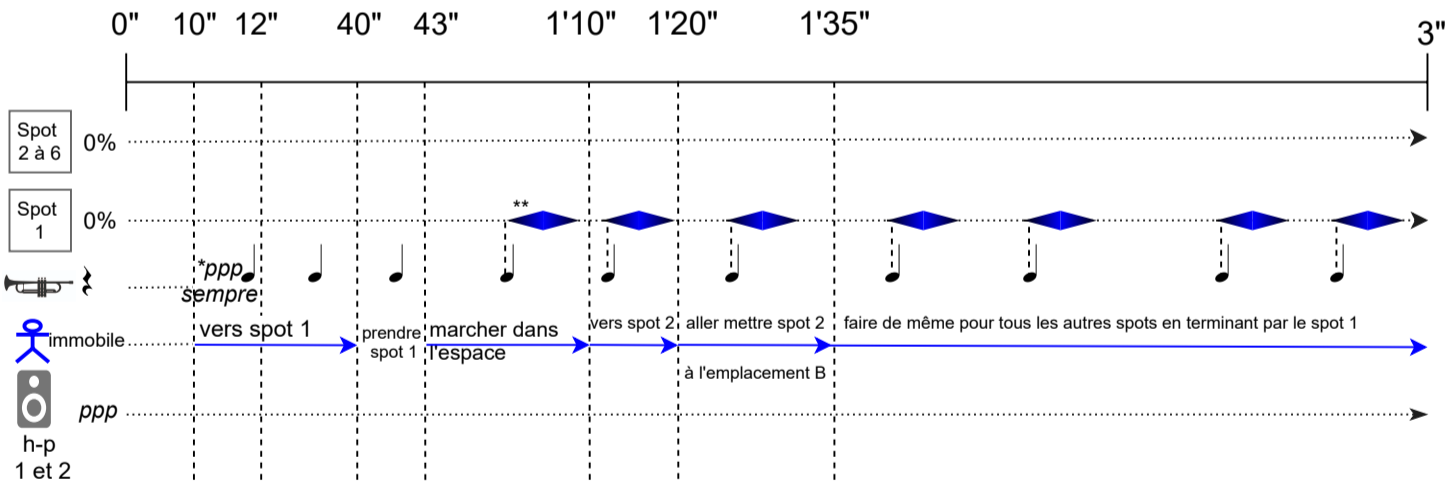
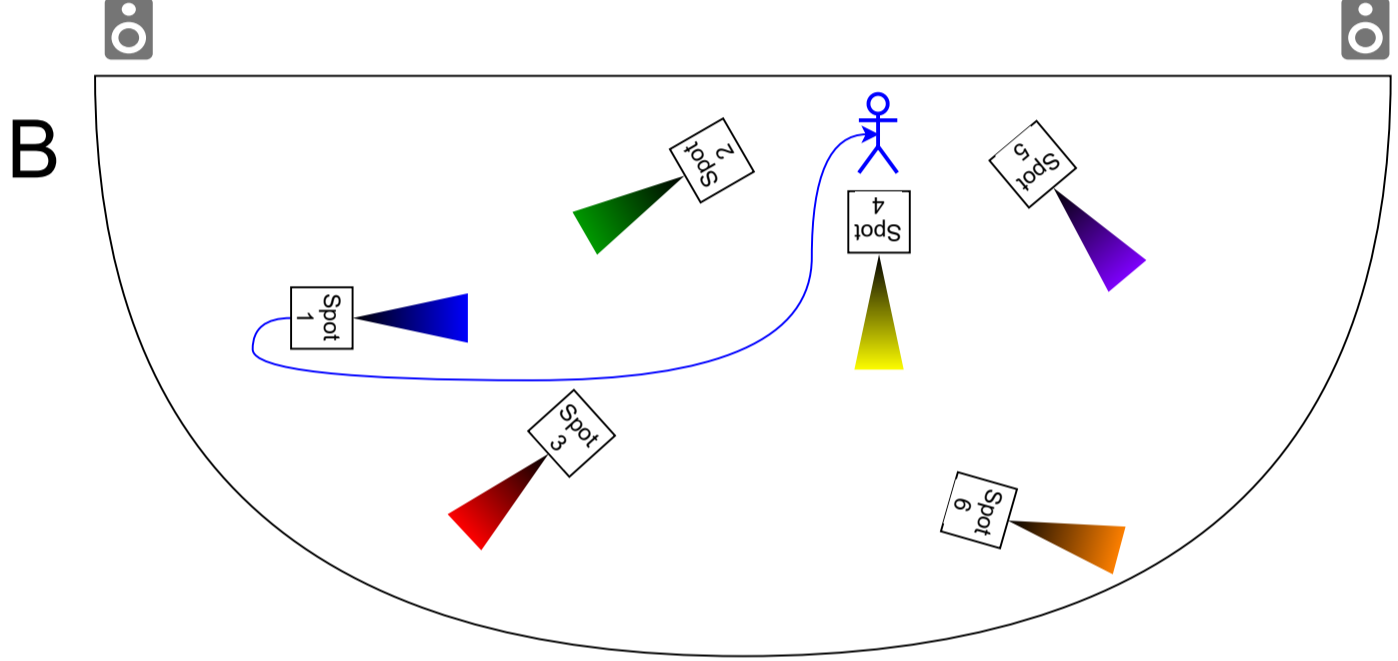
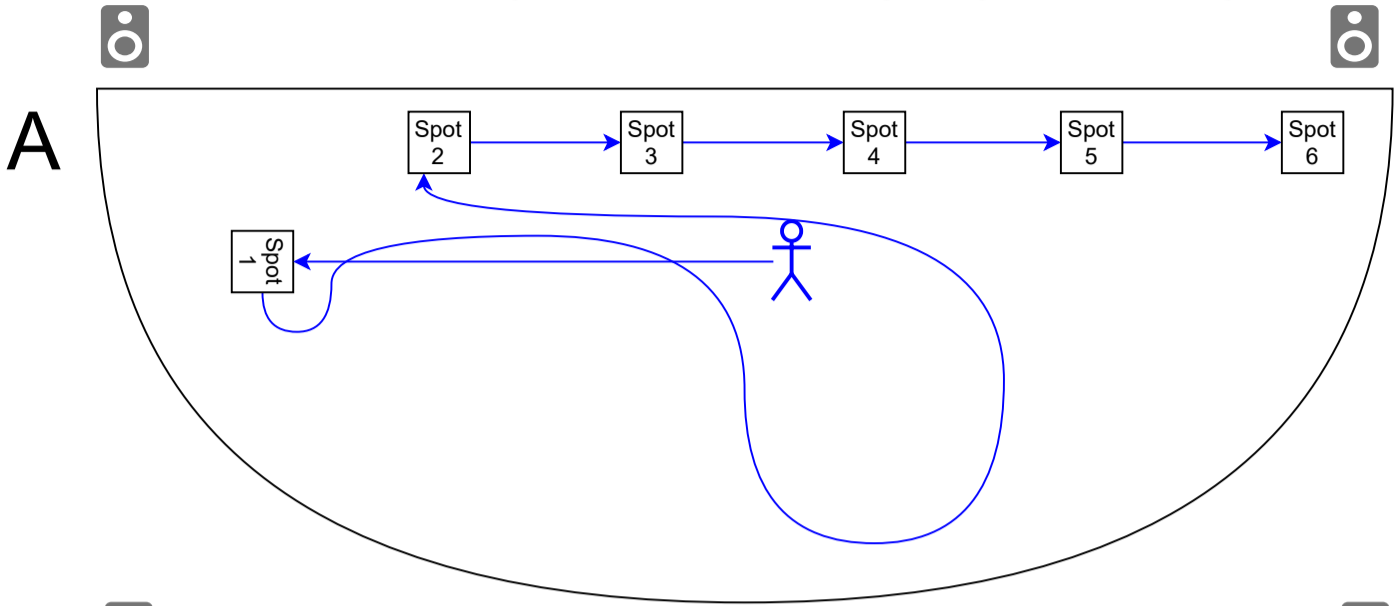
CONVULSIONS



0" 2" 7" 40" 1' 1'30"

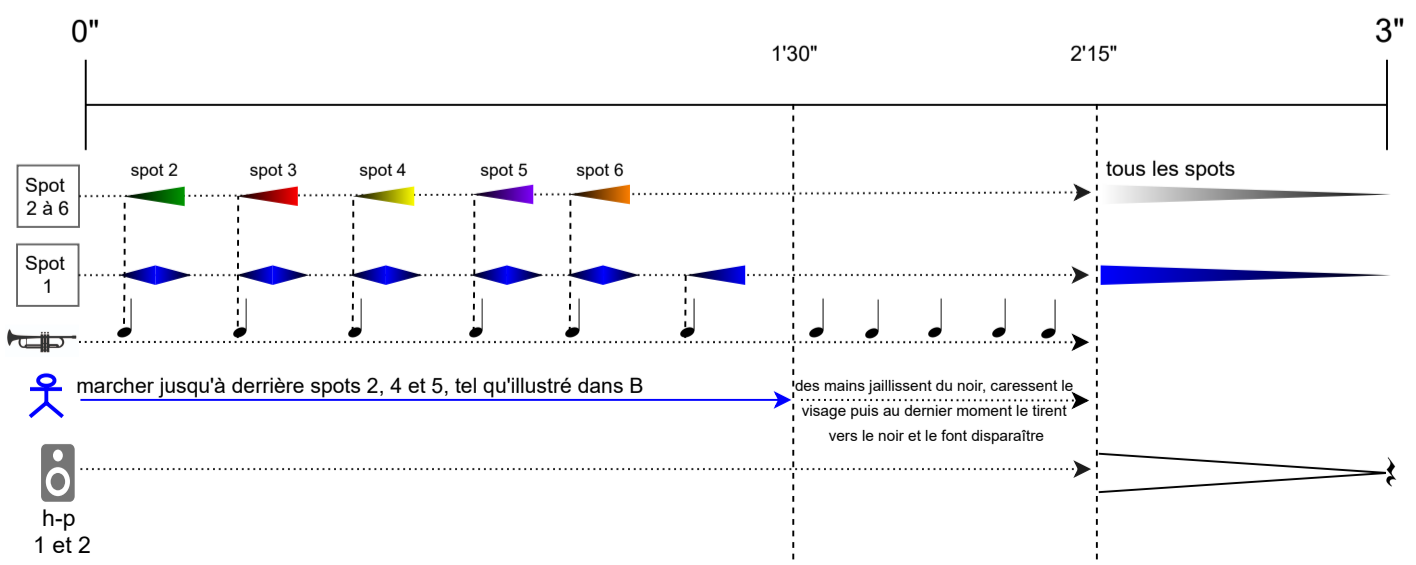


5. MUSIQUE DANS LE NOIR DÉPLACEMENT DES LUMIÈRES



* jouer plusieurs notes différentes, une à la fois, à intervalles irréguliers, chaque note devrait durer environ 2 secondes et va avoir un effet sur les lumières

** 0% 0%
100%



LEADSHEET

Gabo : 0 et arranger potentiomètres

INTRO : Enr. My-Lan (Gabo : 1) dans le noir. **CUE** lumières et micros fade-in (Gabo 2)

- Trucs épars, une personne à la fois puis de plus en plus dense.
- Fade avec partie 1 après 1 minute ad libitum
- **CUE** : Lumières : Gabo **OFF, AD LIB.** puis Gabo 3

PARTIE 1 :

- Anahì : prélude qui devient crazy
- My-Lan : retrouver la mémoire
- Lisa : devient malade
- Anna : voyage
- Lumière jeu ad lib.

CUE : LUMIÈRE FADE OUT (Gabo 4) → TUTTI FADE OUT

PARTIE 2 :

- Anahì fait une note de mélodica dans le noir. Lumière blanche s'allume (Gabo 5), Anahì marche avec mélodica.

CUE : 3^E OU 4^E NOTE D'ANAHÌ DANS LA LUMIÈRE

- Anahì : continue à marcher perdue, se rendre très lentement vers le piano. Une fois au piano, aveugle
- My-Lan : branche cassée
- Lisa : vacances
- Anna : rendue en haut

CUE : ANAHÌ COUP SUR LE PIANO

PARTIE 3 (EN FADE IN) :

- Anahì : aveugle, va au clavier jouer aveugle
- My-Lan : solitude
- Lisa : malade
- Anna : découverte du chalet

CUE : ANAHÌ SE MET À JOUER DES MÉLODIES. TUTTI FADE OUT SAUF ANAHÌ

- Gabo 6 : Xfade vers bleu/mauve, diffuse on

CUE : SON DANS L'ÉLECTRONIQUE (Gabo **MUTE 1 (2S)**)

PARTIE 4 :

ATTAQUE SUBITO FFFF

- Gabo : 7 (Anahì off, lumières blanches)
- Anahì : attendre 3 secondes l'attaque des autres, puis Scriabin déjà crazy
- My-Lan : mélange bocal et branche cassée
- Lisa : moments crazy de maladie
- Anna : monter la montagne

CUE : Lumières fade à jaune sur Lisa et Lisa f/i (Gabo 8)

Tutti fade out sauf Lisa

SOLO LISA

CUE : Électro Lisa embarque, va au max (Gabo **WD BUBBLER LISA 0-100**) et 5-4-3-2-1. BLACK ET POÈMES ÉLECTRO (Gabo 9).

Gabo **Q** (My-Lan f/i, lumière My-Lan allume), régler **EF Bande**, régler **EF lumières**.

CUE My-Lan deux notes seule après soupirs puis partie 5

PARTIE 5 :

- Gabo **W** (lumière Anahì allume)
- Anahì : texte + accord de vie en rose seulement quand My-Lan joue
- My-Lan : tentative de reconstruction qui échoue
- Lisa : vacances (grands gestes avec basson, disparaît en harmoniques quand basson ne joue plus)
- Anna : retour au chalet (gliss harmonieux se termine par harmonique)
- Lumière My-Lan s'allume avec son son

CUE : FIN DE POÈME ÉLECTRO

Gabo **E** (lumière et son My-Lan s'éteint + EF off)

SOLO ANAHÌ

- Gabo **R** (Anahì lumière reste et déclenche enr. piano)
- Tutti sons filés +/- longs
- Anahì dit texte jambes qui tremblent. Quand finit, tombe par terre = **CUE**.
- TUTTI : dim al niente. Anahì monte sur le banc : yo soy.
- Gabo : **T** (yo soy)

SOLO ANNA

- Gabo **Y** (Anna f/i, B f/i, lumière Anna allume)
- Anna joue son solo (Gabo, **ENR. LOOPER**)
- **CUE** : lumière rouge allume (Gabo **U** et **PLAY LOOPER**)

FIN/CODA 1

- Gabo **I** (tutti f/i et vers B) puis quand tutti joue **ENR. LOOPER**
- TUTTI joue quelque chose dans les sections (lent vers rapide)
- Anna joue encore 5 sec. puis déplace lumières

FIN/CODA 2

- **CUE** : toutes les lumières sont placées
- TUTTI fade out
- Gabo **O** (toutes les lumières s'allument) et **PLAY LOOPER. JOUER AVEC LOOPER FEEDBACK**

FIN/CODA 3

- TUTTI va à lumières faire geste final
- **CUE** : stroboscope part (Gabo **P**), TUTTI contorsionner

FIN/CODA 4

- Gabo **SPEED LOOPER 0-100, WD BUBBLER FIN 0-100, TIME BUBBLER FIN 0-100**
- Gabo **A**

Naissances

senza misura 1'20"

Saxophone alto

Trompette en si bémol

Piano

Guitare

Soprano

Soprano

Mezzo-soprano

Contralto

Électronique

Éclairage

The score is for a piece titled "Naissances" with a duration of 1'20". It is marked "senza misura" (without measure). The vocal parts (Soprano, Mezzo-soprano, Contralto) have a melodic line that begins in the first staff and then shifts to a second staff starting at approximately the 1:00 mark. The instrumental parts (Saxophone alto, Trompette en si bémol, Piano, Guitare, Électronique, Éclairage) are indicated by horizontal lines with various markings. The vocal parts include dynamic markings (*mf*, *sim.*) and articulation marks (brackets with *mf* and *sim.* above, and *[j]/[ʃ]* and *[i]↔[u]* below). The instrumental parts have markings such as *mf* and *sim.* above, and *[j]/[ʃ]* and *[i]↔[u]* below. The score is divided into two staves for the vocal parts, with a dashed line indicating the transition between them.

The score is for a 40-second piece. The Saxophone Alto part features a melodic line with dynamics *mf* and *mf*, and markings for *air* and *sim.*. The Trumpet part includes a *pppp* dynamic and a *harmon mute* instruction. The Piano part has a *pppp* dynamic and a *Ped.* marking. The Trombone part also features *pppp* dynamics. The vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Music Stand) have a *[m]* marking and a instruction to *graduellement rejoindre soprano 1 à l'unisson*. The Conductor part has a *[m]* marking. The score is divided into sections of 6" and 2" duration.

40"

The score consists of the following parts and annotations:

- Sax. alto:** Features a long horizontal line at the top with a double bar. Below it, two phrases are marked "air + hauteur" and "air" with an 'x' below the second. A long arrow points from the end of the "air" phrase to the right.
- Trp.:** Includes a phrase of 4" followed by a phrase of 10-12" marked *pppp*, and another 4" phrase marked *sim.*
- Pno.:** Shows a series of notes with a vertical dashed line and a curved line with a triple bar (trill) over it.
- Gtr.:** Features a phrase marked *pppp* with a trill, followed by several phrases with curved lines and accents.
- S. (Soprano):** Contains a phrase marked with 'x' and a dashed line leading to the vowel [a].
- S. (Soprano):** Contains a phrase marked with 'x' and a dashed line leading to the vowel [o].
- M.-S. (Mezzo-Soprano):** Contains a phrase marked with 'x' and a dashed line leading to the vowel [i].
- Cont. A. (Contenuto Alto):** Contains a phrase marked with 'x' and a dashed line leading to the vowel [ε].
- Élec. (Électrique):** An empty staff.
- Éclair. (Éclairage):** An empty staff.

3

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

bis.

gliss sur les cordes

come sopra

tambora

scrape

même note, une naturelle
une en harmonique


même note chaque fois sur
une corde di érente

[a]-[œ]


[o]-[u]

[i]-[y]

[ε]-[e]

bis.  teeth on reed

bis. 

bis. 

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

scrape

Detailed description of the musical score: The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom: Sax. alto (notes and rests), Trp. (wavy lines and rests), Pno. (a series of notes and a 'scrape' instruction), Gtr. (notes and rests), S. (solid horizontal lines), S. (wavy lines), M.-S. (wavy lines), Cont. A. (wavy lines), Élec. (solid horizontal lines), and Éclair. (solid horizontal lines). Handwritten annotations include 'bis.' and 'teeth on reed' at the top, and 'scrape' in the piano part. The notation is a mix of printed and handwritten elements.

4 *bis.* *bis.* *bis.* *bis.*

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr. *pizzicato*

S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

tr. *tr.* *tr.*

8^{va} |

8^{vb} ----- |

ord.

♩=60

The musical score is for a 4/4 piece in G major. It features a saxophone solo starting at measure 5, a trumpet part with trills, a piano accompaniment with a pedal point, and a guitar part with strumming. The vocal parts (Soprano, Alto, Mezzo-Soprano, and Contralto) sing the lyrics "bien - ve - nue" and "bien - ve - nue" in a call-and-response style. The score includes various performance instructions such as "etc. ad lib.", "senza sord.", "tr.", "gliss", "8va", "l.v.", and "tous les instruments avec délai granulaire, pas la voix.".

Sax. alto (Measures 5-7):
5 *f* etc. ad lib.
7 *tr.*

Trp. (Measures 5-7):
5 *f* *tr.*
6 *tr.*
7 *tr.* *gliss*

Pno. (Measures 5-7):
5 *f* Ped.
7 *8va*

Gtr. (Measures 5-7):
5 *strum*
7 *l.v.*

S. (Measures 5-7):
5 *f* bien - ve - nue
6 bien - ve - nue
7 bien - ve - nue

S. (Measures 5-7):
5 *f* bien - ve - nue
6 bien - ve - nue
7 bien - ve - nue

M.-S. (Measures 5-7):
5 *f* bien - ve - nue
6 bien - ve - nue
7 bien - ve - nue

Cont. A. (Measures 5-7):
5 *f* bien - ve - nue
6 bien - ve - nue
7 bien - ve - nue

Élec. (Measures 5-7):
5 $\frac{4}{4}$ tous les instruments avec délai granulaire, pas la voix.
6
7

Éclair. (Measures 5-7):
5 $\frac{4}{4}$
6
7

Sax. alto

Varier la durée des pauses entre les répétitions

Trp.

Varier la durée des pauses entre les répétitions

Pno.

Varier la durée des pauses entre les répétitions

Gtr.

Varier la durée des pauses entre les répétitions
Varier l'ordre des notes, garder le même rythme

S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

12

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

tr.

gliss.

8va

9

10
Sax. alto

16

Trp.

Pno.

Gtr.

S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

ve - nue
ve - nue ve - nue

Sax. alto

Musical staff for Sax. alto, showing a whole rest in the first three measures and a whole note in the fourth measure.

1) 2) 3) 4) 1)

Trp.

Graphic of a trumpet trill, showing a melodic line with a trill ornament.

Musical staff for Trp., showing a whole rest in the first three measures and a whole note in the fourth measure.

1) 2) 3) 4) 1)

Pno.

Musical staff for Pno., showing a whole rest in the first three measures and a whole note in the fourth measure.

1) 2) 3) 4) 1)

Gtr.

Musical staff for Gtr., showing a whole rest in the first three measures and a whole note in the fourth measure.

1) 2) 3) 4) 1)

S.

Musical staff for Soprano, showing a whole rest in the first three measures and a whole note in the fourth measure.

à bien - ve - nue bien - ve - nue bien - ve - nue bien - ve - nue à à

S.

Musical staff for Soprano, showing a whole rest in the first three measures and a whole note in the fourth measure.

à bien - ve - nue bien - ve - nue bien - ve - nue bien - ve - nue à à

M.-S.

Musical staff for Mezzo-Soprano, showing a whole rest in the first three measures and a whole note in the fourth measure.

à bien - ve - nue bien - ve - nue bien - ve - nue bien - ve - nue à à

Cont. A.

Musical staff for Contralto, showing a whole rest in the first three measures and a whole note in the fourth measure.

à bien - ve - nue bien - ve - nue bien - ve - nue bien - ve - nue à à

Élec.

Musical staff for Electric, showing a whole rest in the first three measures and a whole note in the fourth measure.

Éclair.

Musical staff for Light, showing a whole rest in the first three measures and a whole note in the fourth measure.

28 senza misura

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

3"

10"

10"

10"

ah

ah *p* *f*

ah *p* *f*

ah *p* *f*

29

♩=50

Sax. alto

Trp.

Pno. *ppp* tout registre

Élec.

Éclair.

Gr.

S. *p* bien-ve - nue_ bien-ve - nue_ bien - ve - nue_ bien-ve-nue bien-ve-nue bien-ve-nue_

S.

M.-S.

Cont. A.

34

Sax. alto

f

Trp.

f *ff*

vib. lent

2

Pno.

f

* Ped. *

Gtr.

f *ppp*

Solo S.

à moi *ff*

S.

p à moi *ff*

M.-S.

p *ff*

Cont. A.

p à moi *ff*

Élec.

Éclair.

tout registre

Ped.

pp

f *pp*

en ces ter - res en ce mon - de qui comme moi

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

1) 2) 3) 4)

vien-nent de pren-dre vie!

f tien_ tien *f* tien_ tien *f* vous

ce monde est tien sien mien tien sien tien sien mien sien mien tien en-sem-ble vous n'ê-tes qu'un en-sem-ble

f monde tien mien_ tien sien mien sien mien tien mien tien sien en - semble un en - semble

42

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

nous un moi toi elle nous eux en toi tu na-vigues lan -
 nous ne sommes qu'un en toi moi elle nous moi toi eux en toi tu na - vi - gues comme en ces lan -
 nous sommes qu'un en toi moi__ nous__ elle en toi tu na - vi - gues comme en ces lan -

molto rit.

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S.

S.

-des ra - di - euses

tien un

M.-S.

-des ra - di - euses

ce monde est

tien en - sem - ble nous ne

qu'un

Cont. A.

-des ra - di - euses

ce

mon - de en - semble

un

Élec.

Éclair.

48 **senza misura**

♩=50

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

pp *f* *p* *PPP* *Ped.* *3* *3* *3* *3* *3*

je viens au monde a - vec le monde je ne fais qu'un a - vec monde des ma-rées_ sont les mers qui se dé-ver-sent de mes _ yeux
le

50

accél. . . a tempo

Sax. alto

mp

ff

sub. fff

ppp

mp

sub. fff

Trp.

mp

ff

fff

Pno.

mp

6

6

8^{va}

fffz f

sub ff

ppp

dans la résonance

mp

sub. fff

mp

Gtr.

mp

tr

ff

f

tr

mp

6

sub. fff

Solo S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

53 *accel.* *a tempo* *rit.* 21

Sax. alto *ppp* *mp* *f* *fff* *ppp*

Trp. *fff* *mp* *f* *fff* *ppp*

Pno. *sub. fff* *ppp* *fffz* *f* *sub. fff* *ppp*

Gtr. *ppp* *mp* *f* *sub. fff*

Solo S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

Sax. alto

Musical staff for Saxophone Alto. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The staff contains a whole rest in the first measure, followed by eighth-note triplets in the second and third measures, and eighth-note pairs in the fourth and fifth measures. A *ppp* dynamic marking is present under the first triplet.

Trp.

Musical staff for Trumpet. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a whole rest in the first measure, followed by whole rests in the second, third, and fourth measures.

Pno.

Musical staff for Piano, consisting of two staves (treble and bass clefs). The treble staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features eighth-note triplets in the first three measures and eighth-note pairs in the fourth and fifth measures. A *ppp* dynamic marking is present under the first triplet. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#), featuring eighth-note triplets in the first three measures and eighth-note pairs in the fourth and fifth measures.

Gtr.

Musical staff for Guitar. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a whole rest in the first measure, followed by eighth-note pairs in the second and third measures, and eighth-note pairs with accents in the fourth and fifth measures. A *ppp* dynamic marking is present under the second measure.

Solo S.

Musical staff for Solo Singer. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a whole rest in the first measure, followed by eighth-note triplets in the second and third measures, and eighth-note pairs in the fourth and fifth measures. A *p* dynamic marking is present under the first triplet.

les bri ses et les tor-rents qui dé-ra-ci-nent les vieux sau - les bat-tent-tent-tent-tent-tent-tent au ry - thme de mon coeur ef - fre - né de

S.

Musical staff for Soprano. It contains a whole rest in the first measure, followed by whole rests in the second, third, and fourth measures.

M.-S.

Musical staff for Mezzo-Soprano. It contains a whole rest in the first measure, followed by whole rests in the second, third, and fourth measures.

Cont. A.

Musical staff for Contralto. It contains a whole rest in the first measure, followed by whole rests in the second, third, and fourth measures.

Élec.

Musical staff for Electric. It contains a whole rest in the first measure, followed by whole rests in the second, third, and fourth measures.

Éclair.

Musical staff for Light. It contains a whole rest in the first measure, followed by whole rests in the second, third, and fourth measures.

60

Sax. alto

6 6 *fff* 6

6 3 3 3 3

ff

6 3 3 3 3

fff

8^{va}

5 7 6 6 *fffz*

fff

3 3 3 3

3 3

fff

f

3 3

vant tant de gran - deur

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

23

62

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

mp

les cy-cles cy-cles c-y-cles cy-cles cy-cles cy-cles cy-cles cy-cles de lu - miè - re é -
 pou sent é - pou -

*ppp*³

*ppp*³ *8va*

Red.

*p*³

[a]

[a]

*

65

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

sent é-pou - sent. la ca - den - ce ir - ré - gu - - liè - re de

rit. a tempo

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

The musical score for page 28, measures 74-76, is arranged in a standard orchestral layout. The top staves are for Sax. alto and Trp., followed by the Piano (Pno.) with treble and bass clefs, and the Guitar (Gtr.). Below these are the vocal parts: Solo S., S., M.-S., and Cont. A., each with lyrics. The bottom staves are for Élec. and Éclair. The score is marked with a tempo change from 'rit.' to 'a tempo' at measure 74. Dynamic markings include *pp*, *ppp*, *ff*, *p*, *sfz*, and *fff*. Performance instructions include *tr.* (trills), *Red.* (Reduction), and *8va* (octave up). The vocal line features lyrics: 'vois est moi_ tout ce que je vois est moi! cemondeest moi en sem ble'. The piano part includes triplets and sixteenth-note runs.

rit.



78

Sax. alto

Musical staff for Sax. alto with notes and rests.

Trp.

Musical staff for Trp. with notes and rests.

Pno.

Piano accompaniment with multiple staves, including dynamics like pp, sub. fff, PPP, and poco marcato.

Gtr.

Musical staff for Gtr. with notes and rests.

Solo S.

Solo vocal line with lyrics: nous ne sommes qu'un / mais les lacs et les rivières / ne me renvoient que mon re- et je suis seule âme qui

S.

Musical staff for S. with notes and rests.

M.-S.

Musical staff for M.-S. with notes and rests.

Cont. A.

Musical staff for Cont. A. with notes and rests.

Élec.

Musical staff for Élec. with notes and rests.

Éclair.

Musical staff for Éclair. with notes and rests.

81 ♩=50 senza misura ♩=50 molto rit.

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S.

S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

vive i - ci seule âme en moi seule âme en moi... pour tou - jours je suis

pp *sombre ppp* *mélancolique mf*

* *pp* *pp* *pp* *pp*

88 ♩=80

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S.

Solo S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

1- bruit faible de vague
2- elle bouge le bras et ça fait des sons de nature
3- chant de la grive

Éclair.

93

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S.

Solo S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

p *sub.* *f* *sub.* *ppp* *perdendosi* *tr* *ppp* *mf* *ppp* *pp* *sub. sub.* *mf* *ff*

The musical score for page 93 consists of ten staves. The top two staves are for Saxophone Alto and Trumpet, both of which are silent (indicated by a flat line). The third staff is for Piano, showing a melodic line with dynamic markings: *p*, *sub.*, *f*, *sub.*, *ppp*, *perdendosi*, *tr*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *pp*, *sub. sub.*, *mf*, and *ff*. The piano part includes a trill marked *tr* and a *perdendosi* instruction. The bottom seven staves (Guitar, Solo Saxophone, Mellophone, Contrabass, Electric, and Light) are all silent, indicated by flat lines.

98

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S.

Solo S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

ppp

mp

je pars en voy - age

*

103

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S. *mf* *mp*
je — pars pars pars pars je pars je pars je

Solo S. *mf* *mp* *mp*
je — pars je pars je pars je pars je pars en voy - age -

M.-S. *mf* *mp*
je — pars pars pars pars je pars je pars je

Cont. A. *mf* *mp*
je — pars pars pars pars je pars je pars je

Élec.

Éclair.

Sax. alto

Trp.

Pno.

Gtr.

Solo S.

Solo S.

M.-S.

Cont. A.

Élec.

Éclair.

pars je pars je pars je pars je pars je pars je pars en voy - a - ge

je ————— pars — en voy - a - ge je pars en voy - age -

pars je pars je pars je pars je pars je pars je pars en voy - a - ge

pars je pars je pars je pars je pars je pars je pars en voy - a - ge

pp

pp

pp

pp

116

Sax. alto

Musical staff for Sax. alto. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains two measures of music. The first measure starts with a dynamic marking of *p* (piano) and a breath mark. The second measure starts with a dynamic marking of *f* (forte) and a breath mark. A slur spans across both measures. The notes are whole notes.

Trp.

Musical staff for Trp. (Trumpet). It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains two measures of music. The first measure starts with a dynamic marking of *f* (forte) and a breath mark. The second measure starts with a dynamic marking of *p* (piano) and a breath mark. A slur spans across both measures. The notes are whole notes.

Pno.

Musical staff for Pno. (Piano). It features a grand staff with treble and bass clefs and a key signature of two flats. The left hand plays a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs, marked with a '6' (sixteenth notes). The right hand plays a melodic line with slurs and a '6' (sixteenth notes). Dynamics include *ff* (fortissimo) and *v* (accents). There are also markings for *8^{va}* (octave up) and *6* (sixteenth notes).

Gtr.

Musical staff for Gtr. (Guitar). It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains two measures of music, both of which are empty, indicating that the guitar is silent during these measures.

Solo S.

Musical staff for Solo S. (Solo Saxophone). It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains two measures of music, both of which are empty, indicating that the solo saxophone is silent during these measures.

Solo S.

Musical staff for Solo S. (Solo Saxophone). It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains two measures of music, both of which are empty, indicating that the solo saxophone is silent during these measures.

M.-S.

Musical staff for M.-S. (Music Stand). It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains two measures of music, both of which are empty, indicating that the music stand is silent during these measures.

Cont. A.

Musical staff for Cont. A. (Contingent A). It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains two measures of music, both of which are empty, indicating that Contingent A is silent during these measures.

Élec.

Musical staff for Élec. (Electric). It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains two measures of music, both of which are empty, indicating that the electric instrument is silent during these measures.

Éclair.

Musical staff for Éclair. (Éclair). It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains two measures of music, both of which are empty, indicating that Éclair is silent during these measures.

120

Sax. alto

Musical staff for Sax. alto. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning and *f* (forte) later. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures. The notes are: Bb, D, F, Ab, Bb, D, F, Ab.

Trp.

Musical staff for Trp. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning and *p* (piano) later. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures. The notes are: Bb, D, F, Ab, Bb, D, F, Ab.

Pno.

Musical staff for Pno. It features a grand staff with treble and bass clefs and a key signature of two flats. The left hand plays a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs, marked with a '6' (sixteenth notes). The right hand plays a melodic line with slurs and dynamic markings. There are two instances of *8va* (octave up) markings above the right hand. The notes in the right hand are: Bb, D, F, Ab, Bb, D, F, Ab.

Gtr.

Musical staff for Gtr. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff is mostly empty, with a few notes and rests.

Solo S.

Musical staff for Solo S. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff is mostly empty, with a few notes and rests.

Solo S.

Musical staff for Solo S. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff is mostly empty, with a few notes and rests.

M.-S.

Musical staff for M.-S. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff is mostly empty, with a few notes and rests.

Cont. A.

Musical staff for Cont. A. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff is mostly empty, with a few notes and rests.

Élec.

Musical staff for Élec. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff is mostly empty, with a few notes and rests.

Éclair.

Musical staff for Éclair. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff is mostly empty, with a few notes and rests.

124

Sax. alto

Musical staff for Sax. alto. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains a long melodic line with dynamic markings *p* and *f*. A large slur covers the entire staff, with a wavy line above it. The first measure has a *p* dynamic, and the second measure has an *f* dynamic. This pattern repeats in the second system.

Trp.

Musical staff for Trp. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains a long melodic line with dynamic markings *f* and *p*. A large slur covers the entire staff, with a wavy line above it. The first measure has an *f* dynamic, and the second measure has a *p* dynamic. This pattern repeats in the second system.

Pno.

Musical staff for Pno. It features a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. The right hand plays a complex melodic line with sixteenth notes and slurs, including markings for *8va* and *7*. The left hand plays a bass line with octaves and sixteenth notes, marked with a '6'. The piece is divided into two systems.

Gtr.

Musical staff for Gtr. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff is mostly empty, with a few notes in the second system.

Solo S.

Musical staff for Solo S. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains four notes, each with a stem and a flag, numbered 1, 2, 3, and 4.

Solo S.

Musical staff for Solo S. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains four notes, each with a stem and a flag, numbered 1, 2, 3, and 4.

M.-S.

Musical staff for M.-S. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains four notes, each with a stem and a flag, numbered 1, 2, 3, and 4.

Cont. A.

Musical staff for Cont. A. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains four notes, each with a stem and a flag, numbered 1, 2, 3, and 4.

Élec.

Musical staff for Élec. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff is mostly empty, with a few notes in the second system.

Éclair.

Musical staff for Éclair. It features a treble clef and a key signature of two flats. The staff is mostly empty, with a few notes in the second system.

126

Sax. alto *p* *f*

Trp. *f* *p* *mp*

Pno. *p* 6 6 3 6 8^{va} 6 6 6 3 *ff*

Gtr.

Solo S. 1 2

Solo S. 1

M.-S. 1 2 et

Cont. A. 1 2 3 et

Élec.

Éclair.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 126 and 127. The Saxophone Alto part features a melodic line with dynamics *p* and *f*. The Trumpet part has dynamics *f*, *p*, and *mp*. The Piano part is complex, with the right hand playing sixteenth-note patterns and triplets, and the left hand playing chords and octaves, reaching a fortissimo (*ff*) dynamic. The strings (Solo S., M.-S., Cont. A.) play sustained notes with first, second, and third endings. The Electric and Light parts are marked with rests.

128

rit. ♩=60

The musical score for page 45, measures 128-130, is arranged in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are Sax. alto, Trp., Pno., Gtr., Solo S., Solo S., M.-S., Cont. A., Élec., and Éclair. The saxophone and trumpet parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The piano part is the most active, featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and triplets. The piano part is divided into three measures. The first measure contains a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth note, and then a triplet of eighth notes. The second measure contains a sixteenth note, followed by a triplet of eighth notes, and then a sixteenth note. The third measure contains a sixteenth note, followed by a triplet of eighth notes, and then a sixteenth note. The piano part is marked with a 'rit.' (ritardando) and a tempo of ♩=60. The piano part is marked with a '6' (sextuplet) and an '8va' (octave) marking. The piano part is marked with a '3' (triplet) and a '6' (sextuplet) marking. The piano part is marked with a '*' (asterisk) in the third measure.