

Université de Montréal

Une esthétique du négatif : processus de composition basé sur la relation au vide

Par

Danaë Ménard-Bélanger

Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise

en musique, option Composition et création sonore

Mars 2023

© Danaë Ménard-Bélanger, 2023

Université de Montréal

Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

Une esthétique du négatif : processus de composition basé sur la relation au vide

Présenté par

Danaë Ménard-Bélanger

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

Jimmie LeBlanc

Président-rapporteur

Pierre Michaud

Directeur de recherche

François-Hugues Leclair

Membre du jury

Résumé

Ce mémoire présente une analyse du rôle du *rien*, du *peu*, et du *néгатif* dans cinq œuvres musicales composées dans le cadre de la maîtrise de l'autrice : *Obèle*, *Petite berceuse*, *Wet Ice and Dead Leaves*, *Déjà-vu*, et *Rêve éveillé*. Leur démarche de création est analysée parallèlement à d'autres œuvres de ma maîtrise, soit la musique de la pièce de théâtre *Scribouillis* et celle du court-métrage du même nom. Les angles d'analyse musicale sont la théorie musicale et la cognition incarnée, et la démarche est conceptualisée comme un tout dont les éléments sont interreliés, selon la proposition du concept *d'atelier* par Donin et Theureau. L'esthétique est mise en contexte avec les courants minimalistes, et est mise en relation avec les buts artistiques, notamment l'inspiration d'affects négatifs et l'encouragement d'une écoute active, *métaécoute*, ou *deep listening*. Le texte vise à permettre une appréciation approfondie des œuvres et de la démarche, ainsi qu'à proposer un vocabulaire pour discuter des concepts centraux à ce type d'esthétique et de démarche artistique.

La recherche-crédation de la maîtrise a visé à développer une approche compositionnelle unique et authentique, qui satisfasse à des critères perceptuels de cohérence et d'évocation d'un discours émotionnellement chargé, qui démontre une maîtrise de l'écriture, et qui fasse montre d'une vision artistique forte, innovante, et audacieuse.

Le premier chapitre présente les concepts clefs d'analyse et détaille l'inspiration derrière les œuvres. Les motivations de la démarche de création émergent à travers la discussion de concepts tels que le *néгатif*, le rien, le peu, et le silence ainsi que leur place dans le contexte culturel ou évolue l'autrice. L'approche compositionnelle est ancrée dans le timbre, la forme, et la perception. Le chapitre 2 illustre des aspects de la démarche de création par deux collaborations avec le théâtre de marionnettes contemporain. Les présentations des œuvres sont regroupées par similitude dans les chapitres 3 et 4 dédiés aux œuvres vocales et instrumentales, respectivement. Chaque chapitre se divise en sous-section pour les différentes œuvres. Le chapitre 6 conclut le mémoire et propose quelques liens entre les éléments abordés au cours de celui-ci.

Mots-clés : composition musicale, perception de la musique, analyse musicale, théorie musicale, processus de création, perception du silence, cognition incarnée, minimalisme, musique pour la scène, vocabulaire musical.

Abstract

This memoir presents an analysis of the role of nothingness, sparseness, and *negativity* (*négatif*, in French) in five musical works composed as part of the author's master's degree: *Obèle*, *Petite berceuse*, *Wet Ice and Dead Leaves*, *Déjà-vu*, and *Rêve éveillé*. Their creative process is analyzed alongside other works from the author's master's degree, namely the music for the play *Scribouillis* and the short film of the same name. The perspectives of musical analysis are music theory and embodied cognition, and the process is conceptualized as a whole, whose elements are interrelated, as proposed by Donin and Theureux, under the term *atelier*. The aesthetic is contextualised in relation to minimalist currents, and is discussed in relation to artistic goals, including the inspiration from negative affect emotions and the encouragement of active listening, *meta-listening*, or *deep listening*. The text aims to provide an in-depth appreciation of the works and approach, as well as a vocabulary for discussing the concepts central to this type of aesthetic and artistic approach.

The research-creation carried out during the master's degree aimed to develop a unique and authentic compositional approach that meets perceptual criteria of coherence and evocation of emotionally charged discourse, demonstrates mastery of writing techniques, and displays a strong, innovative, and audacious artistic vision.

The first chapter presents the key concepts of analysis and details the inspiration behind the works. The motivations for the creative process emerge through the discussion of concepts such as the negative, the nothing, the little, and the silence as well as their place in the cultural context in which the author evolves. The compositional approach is anchored in timbre, form, and perception. Chapter 2 illustrates aspects of the creative process through two collaborations with contemporary marionette theatre. Presentations of the works are grouped by similarity in chapters 3 and 4, which are dedicated to vocal and instrumental works, respectively. Each is divided into sub-sections for the different works. Chapter 6 concludes the dissertation by proposing links between key elements.

Keywords: music composition, music perception, music analysis, music theory, creative process, perception of silence, embodied cognition, minimalism, music for theatre, music vocabulary.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	v
Table des matières	vi
Liste des figures	ix
Liste des sigles et abréviations	xi
Remerciements	xii
1. Mise en contexte conceptuelle	1
1.1. Prémisses	1
1.1.1. Inspiration et intentions compositionnelles	1
1.1.2. Considérations socioculturelles	2
1.2. Manifestation du <i>néгатif</i> dans la musique	4
1.2.1. Le vide comme élément constitutif	4
1.2.2. Réception ; le type d'expérience d'écoute visé	5
1.3. Angle d'analyse ; la cognition incarnée	6
1.3.1. Cognition incarnée	6
1.3.2. Cognition incarnée en musique	7
1.3.3. Au-delà des œuvres, <i>l'atelier</i>	9
1.4. Situation des œuvres face aux courants historiques	10
1.5. Guide de lecture	12
1.5.1. Conventions d'analyse musicale	12
1.5.2. Conventions d'écriture inclusive	12
2. Développement de l'atelier : <i>Scribouillis</i>	13
2.1. Méthodes de travail organique	13
2.2. La pièce de théâtre <i>Scribouillis</i>	13

2.2.1. Démarche	14
2.2.2. Rôles du silence.....	14
2.3. Le court-métrage <i>Scribouillis</i>	16
2.3.1. Travail collaboratif et processus de création.....	16
2.3.2. Phases de travail pré- et post-enregistrement.....	17
2.3.3. Paramètres musicaux.....	18
2.4. Comparaison des <i>Scribouillis</i>	19
3. Œuvres vocales.....	21
3.1. <i>Obèle</i>	21
3.1.1. Inspiration, texte et forme	21
3.1.2. Sections parlées ; notation, contrepoint, silences et textures.....	23
3.1.3. Sections chantées ; langage harmonique et mélodique	25
3.1.4. Comparaison ; traitement du rythme et de l'intonation.....	28
3.2. <i>Petite berceuse</i>	29
3.2.1. Paradoxe des paroles	30
3.2.2. Paramètres musicaux.....	31
3.3 L'idée motrice de la <i>Petite berceuse</i> et ses ramifications	32
4. Œuvres instrumentales	35
4.1. <i>Wet Ice and Dead Leaves</i>	35
4.1.1. Inspirations et reflet dans la forme	35
4.1.2. Caractéristiques musicales	37
4.1.3. Premier climax ; le choc	38
4.1.4. Deuxième climax.....	41
4.1.5. Accords et autres éléments de l'écriture	42
4.2. <i>Écume</i> , idée jumelle de <i>Wet Ice and Dead Leaves</i>	43

4.3. <i>Déjà-vu</i>	44
4.3.1. Inspiration et paramètres musicaux.....	45
4.3.2. <i>Immobile</i> : ~4'	46
4.3.3. <i>Illusoire</i> : ~6'30'	47
4.3.4. <i>Diaphane</i> : ~3'.....	49
4.3.5. <i>Néant</i> : ~0'40'	50
4.4. <i>Rêve éveillé</i>	51
4.4.1. Techniques ; microdécalage, fondus croisés et <i>ronronnement</i>	51
4.4.2. Langage harmonique et mélodique ; écriture et inspiration	52
4.4.3. Indication sur le temps et les durées.....	53
4.4.4. Création	54
4.4.5. Place dans l'atelier et démarche consciente dans <i>Rêve éveillé</i>	54
4.5. Format des partitions	55
5. Conclusion.....	57
5.1. La place du <i>néгатif</i> dans la démarche	57
5.2. Une apologie du <i>néгатif</i>	57
5.3. La suite... un paramètre plus qu'une esthétique	58
6. Références bibliographiques	59
7. Annexes.....	I
I. Plan manuscrit pour la musique de la pièce de théâtre <i>Scribouillis</i>	I
II. Liste des fichiers complémentaires rendus accessibles dans le dépôt institutionnel	III

Liste des figures

Figure 1. –	Exemple de réduction.....	12
Figure 2. –	Réduction, <i>Scribouillis</i> (pièce de théâtre) — début de la scène 4, <i>Jeux</i>	15
Figure 3. –	Réduction, <i>Scribouillis</i> (pièce de théâtre) — début de la scène 6, <i>Mort</i>	15
Figure 4. –	Dessin, <i>Scribouillis</i> (film) — dissociation des perceptions de la réalité de Mimi. 19	
Figure 5. –	Forme d' <i>Obèle</i>	21
Figure 6. –	Extrait d' <i>Obèle</i> — strettes (p. 2, 1 ^{er} système).....	22
Figure 7. –	Extrait d' <i>Obèle</i> — flèches de synchronisation (p. 1, 4 ^e système).	23
Figure 8. –	Extrait d' <i>Obèle</i> — strettes resserrées créant un bruissement (p. 2, 3 ^e système).....	24
Figure 9. –	Réduction, <i>Obèle</i> – mélodie au soprano, p. 7, 2 mes. après la lettre D.....	25
Figure 10. –	Réduction, <i>Obèle</i> — accords des deux premiers passages chantés.....	25
Figure 11. –	Réduction, <i>Obèle</i> — accords de la 1 ^{re} phrase de D, p. 7, 2 ^e système.....	26
Figure 12. –	Réduction, <i>Obèle</i> — accords de la 2 ^e phrase de D, p. 7, 3 ^e système.....	26
Figure 13. –	Réduction, <i>Obèle</i> — accords de la 3 ^e phrase de D, p. 7, 3 ^e sys., dernière mes.	27
Figure 14. –	Réduction, <i>Obèle</i> — accords de la 4 ^e phrase de D, p. 8, 1 ^{er} système, 3 ^e mes.	27
Figure 15. –	Extrait d' <i>Obèle</i> – dernier système, p. 8.	27
Figure 16. –	Extrait d' <i>Obèle</i> – sopranos et altos, p. 7, 2 ^e système.	28
Figure 17. –	Numérisation, <i>Obèle</i> — brouillon des parties chantées.	29
Figure 18. –	Forme de la première version de la <i>Petite berceuse</i> (v.2020).....	31
Figure 19. –	Forme de la <i>Petite berceuse</i> (v.2022).....	31
Figure 20. –	Diagramme — idée motrice de la petite berceuse à travers les pièces.....	33
Figure 21. –	Forme de <i>Wet Ice and Dead Leaves</i>	36
Figure 22. –	Extrait de <i>Wet Ice and Dead Leaves</i> — section de cordes page 1.....	37
Figure 23. –	Extrait de <i>Wet Ice and Dead Leaves</i> — contraste successif, page 8.	39
Figure 24. –	Numérisation d’esquisse d’accords pour <i>Wet Ice and Dead Leaves</i>	42
Figure 25. –	Réduction, <i>Wet Ice and Dead Leaves</i> —accords entre les lettres B et D.....	42
Figure 26. –	Réduction — accord emprunté à <i>Wet Ice and Dead Leaves</i> dans <i>Diaphane</i> , le 3 ^e mouvement de <i>Déjà-vu</i>	43
Figure 27. –	Diagramme — relation entre <i>Wet Ice and Dead Leaves</i> et <i>Écume</i>	44
Figure 28. –	Forme de <i>Déjà-vu</i>	45

Figure 29. –	Forme de <i>Déjà-vu</i> , 1 ^{er} mouvement : <i>Immobile</i>	46
Figure 30. –	Dessin — fausse relation.....	47
Figure 31. –	Forme de <i>Déjà-vu</i> , 2 ^e mouvement : <i>Illusoire</i>	47
Figure 32. –	Réduction, <i>Déjà-vu</i> — premier thème dans <i>Immobile</i>	48
Figure 33. –	Réduction, <i>Déjà-vu</i> — retour du premier thème d' <i>Immobile</i> dans <i>Illusoire</i>	48
Figure 34. –	Réduction, <i>Déjà-vu</i> — deuxième thème dans <i>Immobile</i>	49
Figure 35. –	Réduction, <i>Déjà-vu</i> — retour du deuxième thème d' <i>Immobile</i> dans <i>Illusoire</i>	49
Figure 36. –	Forme de <i>Déjà-vu</i> , 3 ^e mouvement : <i>Diaphane</i>	49
Figure 37. –	Réduction — accords dans <i>Diaphane</i>	50
Figure 38. –	Forme de <i>Déjà-vu</i> , 4 ^e mouvement : <i>Néant</i>	50
Figure 39. –	Forme de <i>Rêve éveillé</i>	51
Figure 40. –	Extrait de <i>Rêve éveillé</i> — mélodie, mes. 1 à 4.....	52
Figure 41. –	Extrait annoté de <i>Rêve éveillé</i> — contrepoint de première espèce à deux voix, troisième système.	53
Figure 42. –	Extrait de <i>Rêve éveillé</i> — Accords, deux premières mesures de B.....	53
Figure 43. –	Extrait de <i>Rêve éveillé</i> — Variations de tempo, fin du premier système.....	54
Figure 44. –	Dessin — relation de <i>Rêve-éveillé</i> à d'autres éléments de l'atelier.	55
Figure 45. –	À gauche : Extrait de <i>Wet Ice and Dead Leaves</i> — dernière page. À droite : Extrait de <i>Déjà-vu</i> — 4 ^e mouvement entier.....	55
Figure 46. –	À gauche : Boîte et exemple d'interprétation à la mes. 18 de <i>Rêve éveillé</i> — À droite : Boîte à la dernière mesure de <i>Rêve éveillé</i>	56

Liste des sigles et abréviations

Fl : flûte.

Htb : hautbois.

IUCN Red List: International Union for Conservation of Nature's Red List.

mes. : mesure(s).

NEM : Nouvel ensemble moderne.

p. ex. : par exemple

Perc. : percussion(s).

Pno : piano.

SATB : ensemble vocal (soprano, alto, ténor, basse).

s. d. : sans date (dans les références bibliographiques)

URL : *Uniform Resource Locator*, aussi appelée adresse internet ou adresse web.

Vc : violoncelle.

Vn : violon.

Remerciements

Merci à Pierre Michaud de m’ avoir guidée durant cette étape brève mais cruciale du développement de mes ressources compositionnelles, et de m’ avoir encouragée à assumer cet aspect important de mon univers artistique dont il sera question dans le mémoire. Merci à Caroline Traube, ma mentore de recherche dont les recommandations de lectures parsèment les pages qui suivent ainsi que ma table de travail. Merci à François-Hugues Leclair pour sa bienveillance et pour m’ avoir transmis autant de ses passions. Merci à Matthew C. Lane pour son talent rare à faire fleurir les autres autour de lui comme professeur ou collaborateur, par sa générosité, sa rigueur, et sa perspicacité unique. Merci à Christiane Melançon, notre professeure des autodidactes et bibliothécaire, qui veille sur nous en secret. Merci aux membres du jury pour leur relecture attentive et bienveillante, ainsi que leurs conseils judicieux.

Merci à L’ os de bois, à l’ Ensemble Kô, et au Nouvel Ensemble Moderne pour leurs précieuses opportunités artistiques ainsi qu’ à Pierre-Alexandre Maranda et Olivier Maranda pour leur collaboration artistique sensible et généreuse.

Merci au Conseil de Recherche en Sciences Humaine du Canada pour son soutien financier et son encouragement moral par la sélection de ma candidature.

Merci à ma famille, Noémi Bélanger, Maïa Ménard-Bélanger, et David Ménard, pour leur soutien inestimable, moral, financier, et artistique ; côtoyer leurs riches univers créatifs et leurs esprits inquisiteurs et curieux au jour le jour est un réel privilège.

1. Mise en contexte conceptuelle

Négatif, dans le titre du mémoire, est un terme emprunté métaphoriquement à la photographie argentique. Le double sens duquel il est porteur est intentionnel ; l'inspiration derrière toutes les œuvres du mémoire est imprégnée d'affects négatifs. Mais le sens premier de *négatif* dont il est question dans le titre vise à mettre en valeur le *revers*, le *reste*, ce qui a été volontairement omis des œuvres et qui laisse un *vide* dont la forme et le contexte guident ce que l'auditoire y projettera.

1.1. Prémisses

1.1.1. Inspiration et intentions compositionnelles

Exprimer l'indicible par la musique : voilà une prémisse qui ancre les œuvres de ce mémoire dans une tradition immémoriale. La recherche qui a mené à leur esthétique est d'abord née d'une intention de formuler puis exprimer des concepts extramusicaux, sans forcément viser à les communiquer. Les œuvres sont inspirées de différents concepts apparentés au *négatif*. Ceux-ci seront discutés en humble conscience qu'ils ont été mis en musique parce que les mots échouaient à les cerner. Les inspirations des œuvres sont des concepts émotionnels. La plupart d'entre eux ont une temporalité intrinsèque, comme le sentiment de circularité dans *Déjà-vu*. D'autres ont une complexité qui demande d'étaler plusieurs éléments émotionnels sur un canevas temporel. L'affect des émotions qui ont inspiré les œuvres est mixte (positif et négatif à la fois), mais majoritairement négatif. Par exemple, *l'absence* telle qu'elle est explorée dans *Wet Ice and Dead Leaves* peut suggérer à la fois la solitude, le manque, et le deuil, qui sont plutôt d'affect négatif, mais également la nostalgie et donc des souvenirs heureux, qui eux auraient un affect positif. Le *vide*, qui est porteur d'affect négatif dans la culture occidentale, peut également être vu comme un potentiel de croissance et de renouveau, des concepts perçus beaucoup plus positivement dans la même culture.

De la même façon que le renversement des couleurs sur le négatif d'une photo argentique¹ nous pousse à prêter davantage attention aux contours et à ce qui entoure le sujet, les stratégies compositionnelles des œuvres présentées dans ce mémoire visent à diriger et retenir l'attention sur

¹ On pourrait aussi penser au phénomène d'image rémanente (*afterimage*, en anglais), cette image qui persiste dans notre vision après que le stimulus ait disparu. L'image rémanente la plus commune est le négatif d'une image très lumineuse ou fixée longtemps.

le *rien*, le *peu*, et le *néгатif*. Le style épuré des œuvres s'est imposé comme meilleur moyen de traduire les émotions complexes qui avaient inspiré les œuvres. D'autres concepts explorés sont le *vide*, la *précarité*, la *limpidité* ou *simplicité*, ou la *néгатion*. La limite entre eux est souvent trouble ; la *paucité*, soit un petit nombre ou une petite quantité, s'est souvent traduite littéralement en musique par des textures ténues et des interventions brèves séparées de silences. Cette retenue compositionnelle entraînait dans certains cas une *précarité* (notamment du timbre, dans les nuances douces) ainsi qu'une *limpidité* (la scène auditive épurée rendant chaque élément plus facile à discerner).

1.1.2. Considérations socioculturelles

Les choix esthétiques ont découlé des besoins expressifs, mais le positionnement artistique qui en a résulté est une apologie du *peu*, du *rien*, et du *néгатif* en musique. Cette apologie s'inscrit dans un positionnement idéologique beaucoup plus vaste. D'autres formes d'art tirent déjà profit du potentiel du *rien* ou du *peu*. Leur tradition pourrait bénéficier davantage au monde musical. Des études sur les stratégies de résolution de problèmes ont mis en lumière la tendance humaine à vouloir ajouter plutôt que soustraire, même lorsque la deuxième option serait la plus profitable (Adams et al., 2021). Cette tendance à éviter des changements soustractifs vient peut-être de l'aversion pour la perte (*loss aversion*, en anglais), un phénomène bien documenté en psychologie comportementale (Thaler & Sunstein, 2008, p. 34). Quant à la tendance à ajouter, à remplir, elle est peut-être due à l'aversion au vide, parfois désignée par le terme latin *horror vacui*. Ce phénomène bien connu en design se manifeste par la tendance à remplir tous les espaces vides avec du contenu par *horreur du vide*.

Bien que la plupart des gens aient de la difficulté à adopter un paradigme minimaliste ou soustractif, celui-ci est de plus en plus prisé en design, puisque le moins il y a d'information ou d'objets, la plus la valeur perçue de ceux qui restent augmente (Lidwell et al., 2010, p. 128). Le vide offre aussi davantage d'aisance pour évoluer² (Hara, 2014). La relation ambiguë au vide vient peut-être du fait que celui-ci donne trop de liberté et trop d'importance à *ce qui reste* : « *In spoken discourse, silence is an emblem of intimacy, so much so that new acquaintances will often rush embarrassedly to fill conversational pauses* » (Margulis, 2007a, p. 269). De même que'un vide physique met en valeur

² Les espaces vides peuvent ultérieurement être remplis, mais également, réduire le nombre d'éléments interdépendant réduit les contraintes d'agencement, et augmente le nombre de configurations possible ou les possibilités d'ajout.

tout objet qui s’y trouve, une absence de son ou de langage attire l’attention sur les éléments qui eux sont présents. L’absence (de sons, de mouvement, ou tout autre indice) offre de surcroît une marge d’interprétation ; les mots qui ne sont pas prononcés ou les objets dissimulés restent mystérieux, et donc potentiellement menaçants. Dans son analyse du silence dans les films westerns, Stan Link note la corrélation entre le silence des personnages et leurs chances de survie. Au-delà du caractère genré et stéréotypé qui associe le silence à la virilité, Link propose une explication pratique illustrée par la relation au silence des Igbo décrite par Gregory O. Nwoye :

A broken silence represents not only one combatant’s weakness, but frames the other’s still unrevealed action. Nwoye’s economy of silence among the Igbo seemed to evoke the Western quite nicely when he wrote that while “silence means assent in most circumstances, in some situations it can imply deferred action. It is generally believed that if one hurts a person and that person keeps quiet, he or she is contemplating an action to take in the future, while a person who vociferates immediately would be unlikely to do much more³” (Link, 2007)

Créer tant avec des volumes pleins que des volumes vides est commun dans des domaines tels que l’architecture, le design, ou la poterie : à la limite entre l’art et l’utilitaire, ces disciplines sont *au service* d’autres œuvres, activités, ou personnes. Ces formes d’art laissent de l’espace vide que le public *remplit*, que ce soit littéralement, par exemple, en versant du thé dans un bol, ou métaphoriquement, en profitant de l’espace mental d’un silence, d’une pièce vide, ou d’une feuille de papier blanc où projeter sa pensée : “*emptiness provides a space within which our imaginations can run free, vastly enriching our powers of perception and our mutual comprehension. Emptiness is this potential.*” (Hara, 2014, p. 60). Le silence est l’équivalent sonore du vide physique ou visuel : « *When external stimuli are withdrawn, internal projections, imaginings, constructions, and assumptions emerge more recognizably. A musical silence often functions primarily to encourage this emergence* » (Margulis, 2007a, p. 255). Manier le *négatif* est un art du contexte. Les silences ne se distinguent acoustiquement que par leur durée, mais en musique comme dans le langage parlé, on leur attribue une signification différente selon plusieurs dimensions, en fonction du contexte dans lequel ils se produisent (Margulis, 2007b, p. 485). Vouloir mettre en lumière le *négatif* dans la musique relève pour moi d’une volonté de valoriser l’invisible, d’identifier les influences cachées qui affectent la perception.

³ Nwoye, G. O. (1985). Eloquent Silence among the Igbo of Nigeria. In Muriel. Saviile-Troike & D. Tannen (Éds.), *Perspectives on silence*. Ablex, p. 191.

1.2. Manifestation du *néгатif* dans la musique

1.2.1. Le vide comme élément constitutif

« *Silence, to the composer, is like a clean canvas to a painter or blank white paper to a poet.* » (Pärt, *Residency Programme—Arvo Pärt Centre*, s. d.). Un espace silencieux est essentiel à mon processus de composition. Mais le rôle du silence dont il est question dans les œuvres présentées est un rôle constitutif au même titre que les sons. On dit parfois dans des cours d'orchestration, d'histoire ou d'analyse que Debussy orchestrait à l'aide du silence. On pourrait dire cela de toute personne qui compose, mais certaines œuvres permettent mieux de prêter attention au silence. Peut-être parce qu'il est plus difficile de penser en termes de changements soustractifs qu'additifs, la préoccupation de la personne qui compose comme de celle qui écoute est plus souvent pour ce qui se passe que ce qui ne se passe pas : *'it is a commonplace presumption that silence forms a kind of blank canvas on which the music—the notes—is written. Yet [...] the musical functions of silence may be more various and more interesting than notation or commonplaces acknowledge.* (Margulis, 2007a, p. 246). Le vide peut être un élément artistique à part entière, et celui-ci peut être à l'avant-plan de l'attention. Celui-ci peut même être provocant, comme nous le rappellent des œuvres comme *White on White* de Kazimir Malevich⁴ ou *4'33''* de John Cage.

Composer en mettant en valeur le *néгатif* demande un changement de paradigme, soit de modeler le contexte, et donc sur la forme. Il devient primordial de bien choisir la séquence dans laquelle les éléments surviennent, et si le matériau est très épuré, il y a moins d'opportunités de capturer l'attention de la personne qui écoute. Planifier comment la personne qui écoute *remplira* le silence demande une maîtrise de la perception, de la mémoire, et du temps. Le contexte et les attentes de la personne qui écoute deviennent le principal matériau de construction.

Because no acoustic information capable of directly forming a perception characterizes a soundless gap, the various possible perceptions reveal the indirect effects of surrounding events. Although a dominant paradigm in music cognition seeks to link events to experiences in a one-to-one, input-to-output fashion, silences reveal the deficits in this model. There is no single relationship between silence (stimulus) and perception (response); rather, the diversity of possible impressions of silence makes it

⁴ La toile est constituée d'un carré blanc cassé sur fond blanc cassé. Le carré est légèrement incliné. Il est intéressant de noter qu'un critique aurait attaqué l'œuvre en affirmant que c'était la seule bonne pièce de l'exposition : « *an absolutely pure, white canvas with a very good prime coating. Something could be done on it.* » Ce qui est comique est que ce potentiel est décrit par (Hara, 2014) de façon très élogieuse comme une qualité à utiliser à des fins de design.

clear that musical context guides listening in complex and various ways. (Margulis, 2007a, p. 251-252)

La forme des pièces analysées dans ce mémoire est conçue comme un jeu avec la tendance narrative du cerveau humain. L'inspiration extramusicale aide à structurer la répartition des événements musicaux dans le temps en empruntant à la nature des formes qui fonctionnent psychologiquement pour les traduire en musique. Les perceptions varient certes selon des différences psychologiques incontrôlables, mais l'hypothèse de création est que créer une forme musicale structurellement basée sur un phénomène émotionnel vécu (en tentant de préserver sa cohérence dans sa traduction en musique) assure une certaine cohérence perceptuelle. La rétroaction que j'ai eue sur *Wet Ice and Dead Leaves* m'a convaincue de l'efficacité de cette méthode. Les impressions ou narrations qui m'ont été partagées étaient variées, mais celles-ci témoignaient toutes d'une expérience de narration cohérente, et dans la plupart des cas, chargée émotionnellement.

1.2.2. Réception ; le type d'expérience d'écoute visé

Plusieurs types d'écoute pourraient mener à apprécier les œuvres décrites dans ce mémoire de maîtrise. Mais certains types d'écoute semblent plus propices. Dans le répertoire, beaucoup d'œuvres visent à provoquer une expérience de *flow*, à absorber, à *hypnotiser*, expérience qui est recherchée par beaucoup. Certaines œuvres favorisent plutôt la conscience de soi et la réflexion analytique. Les œuvres présentées dans ce mémoire tendent davantage vers cette seconde catégorie ; le silence encourage cette forme de *métaécoute* ou *écoute active* plutôt que *passive* (Margulis, 2007a). La *métaécoute* (*meta-listening*) a été proposée par Elizabeth H. Margulis comme une expérience d'écoute où la personne est consciente de son expérience d'écoute et peut avoir des pensées au sujet de celle-ci. Margulis souligne également que l'écoute musicale est active et non passive, car la personne qui écoute contribue à l'expérience de son bagage et de ses réactions.

Un terme proposé par Pauline Oliveros, *deep listening*, pourrait également décrire un état d'écoute permettant l'appréciation d'œuvres qui ont peu de caractéristiques entraînantes, mais la nomenclature des types d'écoute n'est pas univoque. Le *deep listening* consiste à porter attention à l'ensemble des sons réels et imaginés qui constituent l'environnement sonore (*Deep Listening*, s. d.). Cette pratique est proche de la pleine conscience et de certaines formes de méditation. Le terme est cependant également utilisé par Becker pour décrire le type d'écoute des personnes qui ont des trances en écoutant de la musique (Becker, 2004), ce qui est généralement une expérience de surcharge sensorielle, de laisser aller du contrôle, et de sentiment métrique entraînant.

Toutes les expériences d'écoute pourraient être considérées actives, dans la mesure où le traitement du son par le cerveau influence la perception. Au niveau musical en particulier, une expérience telle que la surprise, par exemple, n'est pas un phénomène acoustique mais psychologique. On pourrait alors caractériser l'écoute sur différents spectres selon qu'elle se fasse avec jugement vs sans jugement, avec attention vs de façon distraite, avec effort pour s'accrocher à la musique vs en étant emporté.e ou entraîné.e (*entraînement* en anglais), un phénomène intimement lié au rythme et aux comportements moteurs (London, 2012).

1.3. Angle d'analyse ; la cognition incarnée

1.3.1. Cognition incarnée

Un concept clef pour l'analyse des œuvres sera la cognition incarnée. La prémisse de ce champ d'études est la dépendance des conceptualisations abstraites sur les éléments de base que sont les sensations physiques. L'individu se représente les concepts métaphoriquement en les associant à des phénomènes physiques, ceux-ci ayant une représentation plus accessible et concrète (Lakoff, 2012 ; Lakoff & Johnson, 2003 ; M. D. Robinson & Thomas, 2021). Par exemple, dans la culture anglophone et francophone, une argumentation⁵ est rattachée à la métaphore de la GUERRE ; c'est pourquoi on « défend sa position » et on « attaque les points faibles » de la personne avec qui l'argumentation a lieu. Mais le concept d'argument (cette fois-ci dans le sens d'argumentaire) est également rattaché à la métaphore d'un ÉDIFICE. Celui-ci peut « avoir des failles », être « fondé » sur des « bases solides », et on peut « construire » son argumentaire.

Ces métaphores dans le langage nous éclairent sur la représentation du concept dans une culture donnée, et illustrent comment la culture affecte la perception. Pour une culture où une argumentation est conceptualisée comme une GUERRE, l'argumentation sera aussi *vécue* et *exécutée* comme un affrontement. Plusieurs conceptions métaphoriques sont beaucoup plus cachées et omniprésentes, tel que les prémisses PLUS EST MIEUX (*MORE IS BETTER*) et VERS LE HAUT EST MIEUX (*UP IS BETTER*), qui sont biologiquement ancrées dans le fait qu'avoir plus de ressources améliore les chances de survie ainsi que le fait que la position verticale du corps soit généralement associée à un état de vigueur et de santé par opposition à une position horizontale

⁵ Traduction libre du terme *argument* de l'anglais. Ce terme n'a pas d'équivalent exacte, mais les métaphores sont semblables dans les deux langues.

ou recroquevillée. Les deux prémisses sont également liées par le fait qu'une accumulation de matière entraîne souvent un volume plus haut (une pile, un récipient rempli). L'inverse est également vrai, et le concept MOINS est associé à PIRE ; on peut penser à la pauvreté (peu de ressources), la maladie (peu de santé), ou la solitude (peu/pas de relations/interactions). La dépression exemplifie bien la prémisse métaphorique MOINS=PIRE. Celle-ci est souvent caractérisée par une baisse d'énergie, un discours calme, marmonné ou absent, des activités et une motivation réduites, des mouvements et un traitement de l'information plus lents (Huron et al., 2014 ; Medina, 2008 ; Nilsonne et al., 1988), et de nombreuses personnes décrivent l'expérience de la dépression comme un sentiment de douleur qui mène parfois au suicide, à l'automutilation, ou à la perte d'intérêt pour la reproduction, ce qui d'un point de vue évolutionnaire est un échec (un comportement anti-adaptatif).

Plusieurs cognitions sont également ancrées dans les sensations corporelles sans que cela se reflète dans des métaphores du langage. Par exemple, on peut reconnaître des émotions dans les expressions faciales par mimétisme sans forcément avoir besoin de reproduire l'expression sur son propre visage. Les réponses physiologiques associées aux émotions ou sensations sont souvent très semblables d'un individu à l'autre et difficiles à réprimer, ce qui en fait des indices fiables.

1.3.2. Cognition incarnée en musique

Le langage musical est déjà en grande partie métaphorique étant donné la primauté de la vue et du toucher chez l'humain, d'où des termes tels que *rond*, *chaud*, *dense*, *mince*, *lumineux*, ou *brillant* pour décrire une texture ou un timbre. Certaines perceptions métaphoriques ne sont pas directement reflétées dans le langage. Par exemple, un crescendo peut être perçu comme une source sonore qui se rapproche. Également, plusieurs métaphores peuvent proposer des interprétations différentes d'un même stimulus auditif ; par exemple, une nuance *forte* évoque la grandeur et une nuance *piano* la petitesse⁶, donc un *crescendo* pourrait être perçu comme une masse qui grossit, en plus ou à la place d'une source sonore qui se rapproche. En cinéma, un son « vaste » ou « large » ainsi que *forte* est souvent jumelé à un panorama ou au « grandiose » (p. ex. une vue d'une montagne, d'un château, ou d'une ville entière à vol d'oiseau), alors qu'une nuance plus faible sera associée à un contexte plus intime, à un plan rapproché, ou à l'introspection d'un personnage. Cette troisième

⁶ Probablement par analogie avec la correspondance approximativement inverse de la grandeur d'un instrument ou animal avec la hauteur du son qu'il produit.

perception est l'inverse de la première (source sonore qui se rapproche), puisqu'on doit s'éloigner de l'objet d'attention pour avoir une vision complète de sa grandeur. Les trois métaphores seraient difficilement conciliables d'un point de vue visuel. D'autres métaphores de représentation du son en français incluent la représentation des fréquences sur un axe vertical, et le fait que la musique se *déplace* entre les fréquences. Cette métaphore transparaît dans les expressions « mouvement mélodique ascendant », « saut vers l'aigu », « voix inférieure », « descente chromatique », etc. La perception de rapidité du tempo ou d'un rythme est corrélée aux rythmes biologiques. Par exemple, le *dynamisme* ou le *calme* d'un tempo correspond à l'état et l'effort moteur qui serait nécessaire pour le générer (en marchant, en tapant, en jouant d'un instrument, etc.), ou l'état physiologique qui causerait une accélération ou un ralentissement du système par rapport à la norme (vitesse du rythme cardiaque et de la respiration, par exemple). Un rythme effréné paraîtra donc très « actif » ou « énergique », et le rythme le plus confortable pour la majorité des auditeurs se situera aux alentours du rythme de marche spontanée (Santa, 2019). Le même phénomène est observé avec la production vocale. Un autre exemple de métaphore en musique consiste en la description des timbres de la guitare par des descripteurs qui évoquent leur imitation par la voix (tels qu'ouvert, ovale, rond, mince, fermé, nasal et creux) ; une similitude a été trouvée entre le descripteur et la position de la bouche associée au phonème dont le timbre était le plus semblable (Traube, 2004). Du côté de la reconnaissance d'émotion, il y a un recoupement remarquable entre les signaux qui permettent d'identifier la tristesse dans la voix et ceux qui permettent d'identifier la tristesse dans la musique. Les caractéristiques de la voix triste sont une nuance plus faible, un débit lent, une intonation plus basse dans son ensemble, des mouvements d'intonation étroits (monotones), une articulation marmonnée, et un timbre plus sombre. Ces caractéristiques sont fréquemment trouvées dans la musique triste également (Huron et al., 2014 ; Schutz et al., 2008). Le *paralanguage*, soit tous les signaux autres que les mots qui sont transmis en parallèle à eux lors de communications orales, est un aspect important de la cognition incarnée appliqué à l'analyse de la musique (Curtis & Bharucha, 2010 ; Huron et al., 2014 ; Huron & Davis, 2013 ; Juslin & Laukka, 2003 ; Nilsson et al., 1988 ; Poyatos, 2002 ; Traube & Depalle, 2004). Par analogie à la voix, un son musical pourrait même être perçu comme un signal éthologique (Huron, 2015).

La cognition incarnée permet une analyse plus généralisable des caractéristiques émotionnelles de la musique ; certaines métaphores sont culturelles, mais beaucoup d'associations sont ancrées dans la biologie humaine et sont donc partagées à travers les cultures. Par exemple, la joie est associée

à un large ambitus de hauteurs et la tristesse à un ambitus étroit, reflétant le plus grand degré d'excitation dans le premier état (Patel, 2010, p. 40). Cette méthode d'analyse convient donc à des œuvres de styles variés. À titre d'exemple, le début du 15^e quatuor de Chostakovich et *Lonely Child* de Vivier ont en commun des mélodies aux intervalles très petits ainsi qu'un rythme et un développement très lents, des caractéristiques qui évoquent la tristesse tant en musique que dans la voix parlée (Huron & Davis, 2013 ; Juslin & Laukka, 2003). Sous cet angle d'approche, il y aurait une plus grande ressemblance entre le prélude et fugue en *do dièse* mineur du premier volume du clavier bien tempéré de Johann-Sebastian Bach (BWV 649), le 15^e quatuor à cordes de Dimitri Chostakovich, et *Lux Æterna* de György Ligeti, qu'entre le premier et le second mouvement du concerto en *la majeur* de Mozart, non pas à cause de leur style (leur contenant), mais à cause de leur message (leur contenu). Cet angle d'analyse perceptive offert par la cognition incarnée en musique est essentiel dans ma démarche puisque pour moi la musique tient simplement lieu de moyen d'expression dans lequel traduire un concept dépourvu de langage.

1.3.3. Au-delà des œuvres, l'atelier

Derrière chaque œuvre se cachent des myriades de brouillons rejetés. Seule une partie infime du travail est visible (ou audible) à l'auditoire. Le reste, toutefois, s'accumule dans le monde intérieur de l'artiste et construit son monde artistique intérieur. J'appelle cet espace *l'atelier*, d'après la terminologie de Nicolas Donin et Jacques Theureau (2008), et il constitue un élément essentiel de l'analyse de la création des œuvres de ce mémoire. Dans cet espace privé s'accumulent et se multiplient mes inspirations, mes idées créatrices, mes brouillons, et mes œuvres achevées et inachevées. Cet espace en grande partie organique est un lieu de sérendipité.

Le processus de création des œuvres présentées dans ce mémoire s'est déroulé sur de longues périodes. Les phases d'incubation et d'inspiration ont été significatives. Une autre caractéristique du processus a été l'alternance de nombreux projets de différentes natures, dont plusieurs compositions à la fois, des projets de recherche, et des projets artistiques autres. Leur développement en parallèle a probablement donné lieu à ce que Tim Harford nomme le *slow multitasking* (Harford, 2018). Le *slow multitasking*, d'après Harford, désigne la poursuite de plusieurs projets en alternance durant des périodes de plusieurs mois, années ou décennies. Puisque ces projets continuent de nous habiter en arrière-plan, ils finissent par se contaminer les uns les autres, ce qui favorise l'innovation. Ce grand silence qui habite mon processus de création s'aligne

avec le concept de *négatif* exploré dans ce mémoire. La proposition artistique n'est pas seulement esthétique. C'est également une proposition de vision du processus de création dans lequel le foisonnement d'idée peut rester dissimulé par le silence pour de longues périodes avant de prendre forme sur papier, sur support numérique, ou entre les mains d'une interprète. Les influences artistiques des œuvres présentées dans ce mémoire sont en grande partie extramusicales, et les inspirations extramusicales en composition donnent souvent lieu à des processus plus longs et plus conscients (Katz & Gardner, 2011). L'hypothèse de Harford explique peut-être en partie ce différent mode de fonctionnement.

1.4. Situation des œuvres face aux courants historiques

Le terme *minimalisme* convient bien de prime abord aux œuvres présentées dans ce mémoire étant donné qu'elles emploient délibérément une quantité de ressources musicales minimales. Cependant, tout comme les termes *classique* ou *populaire*, le terme minimalisme peut référer à la fois à une idéologie générale, à des caractéristiques, et à un courant spécifique. De plus, les caractéristiques musicales définies par le terme *minimalisme* sont diverses ; le terme réfère le plus souvent au courant minimaliste américain qui a émergé dans les années 1960. Dans une volonté d'opposition à la complexification croissante du *modernisme*, le courant est caractérisé par une simplification délibérée du rythme, de la mélodie et du vocabulaire harmonique (Potter, 2014). Les mélodies y sont tonales ou modales, le rythme régulier, et les structures et textures simples. Ce minimalisme serait opposé au sérialisme de l'école de Darmstadt, ainsi qu'à l'aléatoire proposé par John Cage, s'inspirerait de cultures extraoccidentales⁷, et se rapprocherait de la musique populaire qu'il a fortement influencée (Potter, 2013). Ce *minimalisme américain* auquel on associe Steve Reich, Philip Glass ou John Adams peut cependant être très chargé orchestralement et très entêtant lorsqu'il est basé sur la répétition. L'esthétique est généralement accessible au grand public par sa simplicité de cognition⁸. Cette définition du minimalisme exclue des œuvres telles que 4'33'' de John Cage, bien que le matériau musical y soit réduit à un strict minimum drastique. La définition exclue également compositeur.rice.s classiques tels que Wolfgang Amadeus Mozart, qui ont pourtant fait preuve d'une grande économie de moyens dans certaines œuvres (le Classicisme

⁷ Les cultures extra-occidentales qui ont servi d'inspiration ne sont toutefois pas incluses dans le canon *minimaliste*.

⁸ Familiarité par la répétition, utilisation de modes diatoniques, nombre de notes restreint, lignes conjointes, peu de surprises...

pourrait être considéré comme un élan minimaliste par rapport au Baroque). Le chant grégorien n’y trouve pas sa place non plus, malgré la volonté de simplification et de réduction à son origine.

Une pièce moderniste comme *Atmosphères* de György Ligeti est d’une manière très simple à l’écouter ; ce sont des masses qui se meuvent lentement à travers le temps ; on pourrait y voir là une volonté minimaliste. Le nombre et la variété des œuvres qui font preuve d’une sorte ou d’une autre de *minimalisme* rendent le terme peu descriptif sans l’accompagnement d’une description des paramètres musicaux ou idéologiques identifiés comme *minimalistes*. La classification des œuvres, de plus, est également sujette à des enjeux sociaux ; il y a présentement débat sur le rôle de la race, du genre, du pays et du cercle social des compositeur.rice.s quant à la classification de leurs œuvres dans un genre donné, la musique opérant comme marqueur culturel et identitaire (Ewell, 2020 ; Metzger, 2012 ; D. Robinson, 2021 ; Washburne & Derno, 2004). La musique populaire est en grande partie exclue du minimalisme, ce dernier décrivant la musique *sérieuse* ou *d’art*. La classification des genres musicaux dépasse la portée du présent mémoire. La mise en contexte précédente sert cependant à soutenir qu’une zone grise demeure entre ce qui pourrait être qualifié de minimaliste ou non, que le terme minimalisme a été fortement associé au courant minimaliste américain des années 1960, et que le terme peut qualifier soit l’idéologie de création, les caractéristiques musicales, ou un courant spécifique⁹.

L’esthétique des œuvres présentées dans ce mémoire dénote certainement d’une idéologie minimaliste. Cette idéologie ne vise pas forcément l’accessibilité (les longs silences et l’absence de mélodies et de rythmes accrocheurs en diminuent l’accessibilité), et la répétition y est pratiquement absente¹⁰. Les œuvres ont également des caractéristiques musicales qui seraient bien décrites par le terme *minimalisme*. Leur classification dans un courant ou un genre minimaliste demandera un recul de plusieurs années, et peut-être d’un.e analyste externe. Différents compositeur.rice.s sont réticents à apposer un courant de pensée sur leur œuvre, bien qu’ils puissent reconnaître des influences indirectes de leur vie ou des ressemblances entre leurs œuvres et un groupe d’œuvres qui représente un courant. Cage le premier refusait la classification de ses œuvres comme le résultat d’un mouvement philosophique donnant l’impression d’élucider sa démarche,

⁹ D’autres courants musicaux ont été nommés minimalistes après le minimalisme américain, notamment le minimalisme *mystique*.

¹⁰ L’œuvre *Petite berceuse* fait exception ; celle-ci se veut beaucoup plus accessible et fait usage de mélodies, paroles, répétition, et tonalité.

alors que ce mouvement de pensée n'avait lui-même pas de définition claire : « *I did not want my work blamed on Zen, though I felt that Zen changes in different times and places and what it has become here and now, I am not certain.* » (Cage, 1991, p. 64).

1.5. Guide de lecture

1.5.1. Conventions d'analyse musicale

Certaines analyses d'œuvres sont accompagnées de diagrammes de leur forme. Celles-ci présentent la temporalité des œuvres. Leur but est d'offrir une vue d'ensemble perceptivement pertinente plutôt qu'exactes, les nuances ne concordent donc pas toujours à celles écrites dans la partition afin de tenir compte des limitations des instruments et de l'accumulation d'effectifs multiples jouant simultanément.

Des réductions d'extraits des œuvres sont également présentées. Les numéros encerclés au-dessus de la portée identifient les numéros de mesures, et les lettres encerclées identifient les lettres de répétition correspondantes dans la partition. Dans la Figure 1. – ci-dessous, la première mesure est la mesure 25, et elle est suivie de la première mesure de la lettre D. Le rectangle noir au-dessus de la troisième mesure de l'exemple sert à attirer l'attention sur la durée du silence. La liaison pointillée sert à délimiter une phrase.

Exemple



Figure 1. – Exemple de réduction.

1.5.2. Conventions d'écriture inclusive

À des fins d'écriture inclusive, le texte emploiera principalement une terminologie épiciène (p. ex., la personne qui compose) ainsi que des doubles terminaisons (p. ex., le.la compositeur.rice).

2. Développement de l'atelier : *Scribouillis*

Scribouillis est le nom d'une œuvre dramatique de Noémi Bélanger qui a d'abord vécu sous forme de pièce de théâtre, puis a été adaptée pour le cinéma en 2021-2022 sous la réalisation de Noémi Bélanger et Lisa Sfrizo. J'ai eu la chance de collaborer à l'œuvre sous ses différentes formes en prenant part à différents aspects de la création, tant musicaux et sonores que scénographiques et dramaturgiques. Les deux pièces composées pour ces deux formes de *Scribouillis* (2019-2020 et 2021-2022) serviront à illustrer des aspects importants de ma démarche, de mon traitement du silence et de mes méthodes de travail. Les œuvres feront l'objet d'une analyse plus superficielle que celles des chapitres suivants du point de vue d'écriture. Ce regard croisé rend également compte de l'évolution entre la première œuvre de ma maîtrise et la pénultième.

2.1. Méthodes de travail organique

La bonne communication et le long historique de collaboration artistique avec Noémi Bélanger ont permis de travailler avec des rôles artistiques peu balisés. Mon rôle principal concordait à mon titre officiel, celui de compositrice, mais de façon informelle, celui-ci s'étendait à un rôle de *regard extérieur* sur le reste de l'œuvre. Notamment, cela a permis d'arrimer la composition et l'ensemble de l'aspect sonore et du rythme chorégraphique de façon bidirectionnelle, plutôt que d'apposer la musique a posteriori. Au lieu d'être abordé séquentiellement, chaque aspect était élaboré au fil de l'inspiration et des nécessités pratiques, et donc souvent en parallèle.

2.2. La pièce de théâtre *Scribouillis*

La musique de la pièce de théâtre de marionnettes contemporain *Scribouillis* a été composée de l'automne 2020 à la fin janvier 2021. Cette œuvre de Noémi Bélanger met en scène une petite fille, Mimi, qui dessine un monstre, *Scribouillis*. Ce dernier prend vie, et les deux apprennent à se connaître, jouent, se chicanent, puis se réconcilient. L'histoire est vécue du point de vue de Mimi, qui est très jeune et verbalise très peu¹¹. Son compagnon de jeu, *Scribouillis*, s'exprime uniquement par des sons et grognements. Toutes leurs émotions passent donc par d'autres médiums que les mots, dont les mouvements, les vocalisations et la musique.

¹¹ Les seules paroles prononcées par elle sont : « Scribouillis » à quelques reprises et « c'est ma doudou ».

2.2.1. Démarche

La thématique du *néгатif* n'était pas encore le sujet de recherche de la maîtrise lors de la composition, au premier trimestre. En rétrospective, malgré une esthétique différente, plusieurs éléments de la démarche préfiguraient l'approche aux œuvres subséquentes ; la composition était réalisée en dialogue avec l'œuvre théâtrale, dans une approche perméable soucieuse de créer un *espace-temps* de création où laisser émerger et dialoguer les idées de part et d'autre. Le même souci *d'espace-temps* s'est manifesté à certains endroits dans la grande forme, parfois à l'aide de silence, et parfois en utilisant la musique pour permettre le silence et le statisme des marionnettes sans que celles-ci *perdent vie*¹². La musique, dans ce cas, structurait le silence. L'art de la marionnette est un domaine de choix pour explorer les illusions et le non-dit.

À des fins pratiques, l'œuvre a été divisée en scènes, selon les surnoms donnés en répétition aux différentes sections de la pièce de théâtre. Les divisions retenues pour la partition étaient :

1. Introduction
2. Triangle
3. Rencontre avec *Scribouillis*
4. Jeux
5. Bataille
6. Mort
7. Réveil
8. À moitié effacé
9. Réconciliation

Le plan manuscrit de la pièce en annexe à la page I permet de se repérer temporellement dans l'œuvre et montre le processus d'intégration de la musique à la dramaturgie et à l'image.

2.2.2. Rôles du silence

Cette œuvre est plus métrique que la production artistique qui l'a suivi¹³. Les silences sont habités par le sentiment métrique, ce qui permet une anticipation plus précise, particulièrement lors de

¹² L'immobilité de marionnettes en situation de spectacle est délicate puisque son état par défaut est d'être inanimée. Afin de maintenir l'illusion de vie, les marionnettistes déploient un effort constant qui consiste généralement en mouvements (respirations, déplacements, gestes parasites) et en vocalisations (respirations, paroles, exclamations, vocalises).

¹³ La plupart des sections mettent en relief une régularité temporelle dans l'organisation des événements musicaux (attaques des notes, changements d'harmonie). La métrique peut parfois être ambiguë et le tempo peut fluctuer, mais la pulsation reste claire dans la plupart des sections. Les déviations à cette norme visent un effet de contraste.

silences courts. Cela permet également un jeu de décalage des temps forts et faibles, comme à la mesure 8 (la 5^e de la réduction).



Figure 2. – Réduction, *Scribouillis* (pièce de théâtre) — début de la scène 4, *Jeux*.

Le passage présenté dans la réduction ci-dessus reflète la curiosité mutuelle de Mimi et de Scribouillis lors de leur première rencontre. Dans la mise en scène, les deux s’observent et réagissent aux moindres sons ou mouvements de l’autre. Les silences de cet extrait conviennent à ce même état d’anticipation.

Dans la scène de la *Mort*, les silences évoquent la solitude et l’absence de réponse à une plainte au violoncelle. Alors que dans l’extrait précédent les silences conservaient la pulsation et brouillaient la métrique par effet de syncopes, ici, les silences sont prolongés de façon à suspendre le sentiment de pulsation un instant. Le tempo très lent, les valeurs simples au violoncelle, ainsi que la primauté de la mélodie sur le rythme servent à réduire l’effet d’entraînement.

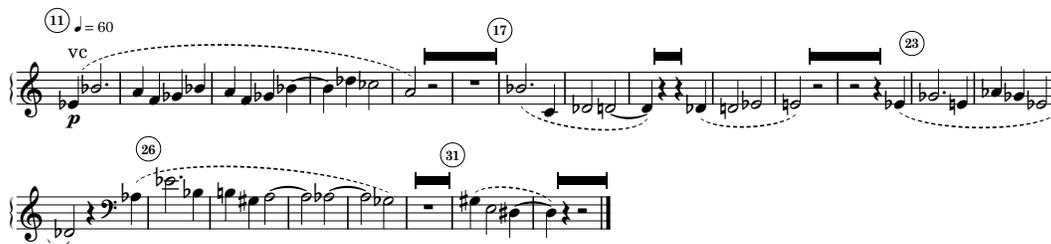


Figure 3. – Réduction, *Scribouillis* (pièce de théâtre) — début de la scène 6, *Mort*.

Le spectacle était essentiellement sans paroles, avec respirations audibles et vocalisations expressives. Le soutien musical devait être suffisamment présent et entraînant pour garder l’attention d’un public de tout âge et de multiples antécédents artistiques. Les marionnettes elles-mêmes étaient certes captivantes, mais les scènes au contenu plus psychologique qu’actif étaient moins stimulantes et certaines manipulations délicates demandaient plus de temps. En raison de

ces exigences fonctionnelles, la musique devait parfois être présente à des moments où autrement le silence aurait été choisi. Dans ces moments, la répétition a souvent servi à créer un arrière-plan sonore. La familiarité du matériau servait à le rendre moins surprenant et donc à réduire l'attention qui lui était portée, sans avoir à réduire son dynamisme (voir le début de la scène 4 en figure 2.).

Finalement, peut-être comme présage de ce qui allait être la musique du court métrage, plusieurs sections de l'œuvre faisaient appel à l'aléatoire contrôlé. Le but était de laisser de l'espace aux interprètes, brouiller le sentiment métrique et la pulsation, et simplifier la notation. À plus long terme, ces sections avaient pour but de permettre d'ajuster la longueur d'une section en temps réel durant une représentation du spectacle, dans le cas où la musique serait interprétée en temps réel. L'aléatoire contrôlé résulte en des segments musicaux très chargés, probablement les moins silencieux de l'œuvre. Cependant, leur production est tributaire d'une pensée compositionnelle proche de celle du design ou de l'architecture, comme décrit au premier chapitre en page 3. Seulement, ici, au lieu d'être un espace vide à remplir par l'imagination de la personne qui écoute, cet espace vide est rempli par l'interprète.

2.3. Le court-métrage *Scribouillis*

Le court-métrage *Scribouillis* est une adaptation de la pièce de théâtre éponyme mentionnée au début du chapitre, mais le matériel musical composé pour la pièce de théâtre n'a pas été repris. Leurs dates de complétion sont séparées de seulement deux ans, mais cette période comprend la composition de toutes les œuvres vocales et instrumentales décrites aux chapitres 3 et 4, à l'exception de *Rêve éveillé*. Comme dans la pièce de théâtre, presque aucune parole n'est prononcée. Les vocalisations et respirations audibles du spectacle ont été conservées, et l'enregistrement a permis d'élargir la gamme d'intensités de celles-ci vers des subtilités encore plus nuancées qu'en spectacle, particulièrement en ce qui a trait aux timbres de voix et aux respirations.

2.3.1. Travail collaboratif et processus de création

Le travail en présence des musiciens et la presque absence de partitions pour cette œuvre ont marqué ma façon de travailler. Le contexte a permis plusieurs latitudes artistiques que le concert n'offre pas ; une phase de composition a été réalisée avant l'enregistrement, et une autre après, dans un séquenceur. Le fait d'enregistrer a permis d'utiliser des modes de jeux très instables puis

choisir la prise de son à utiliser après coup. Notamment, les cymbales *arco* produisaient des harmoniques difficiles à contrôler. L'enregistrement a aussi permis de faire du multipistage. Contrairement à l'aléatoire contrôlé décrit à la section précédente, le résultat final était strictement contrôlé puisque la pièce n'était pas destinée à une interprétation en direct.

Afin de bénéficier de leur expertise, je partageais aux interprètes mes *intentions* plutôt qu'uniquement des *consignes*, ce qui leur permettait de me faire des propositions. Déjà, les pièces précédentes utilisaient une notation plutôt simple qui misait davantage sur la communication des intentions que sur la précision des instructions. Cette approche a l'avantage d'avoir un degré de nuance infini, d'une façon semblable à l'encodage vectoriel des images, qui ne perd aucune netteté avec l'agrandissement. L'inconvénient est une flexibilité d'interprétation, ce qui ne convient pas aux besoins de tou.te.s les artistes. Dans ce cas spécifique, le résultat final était contrôlé par la dernière phase de composition dans un séquenceur. Cet enjeu de notation touche également la question de la pérennité et de la diffusibilité des œuvres sans mon intervention dans les répétitions. Mon approche en général a été de donner un degré de détail *suffisant* auquel j'ajoute des notes liminaires et intentions pour raffiner... « *When you communicate intent, you are letting the other team members operate more independently and improvise as necessary. You are giving them a basis for reading your mind more accurately.* » (Klein, 1998, p. 222)

2.3.2. Phases de travail pré- et post-enregistrement

L'œuvre a été composée en accordant davantage de poids aux timbres et aux gestes qu'aux notes et rythmes. La notation traditionnelle était donc moins bien adaptée pour noter les idées compositionnelles durant le processus. La notation traditionnelle décrit avec précision les rythmes et notes, et bien qu'il soit possible de noter des idées timbrales ou de composer des segments qui évoquent un élan, le choix des notes et des rythmes est fixe par défaut. La solution adoptée pour créer une structure davantage fondée sur les timbres et gestes a été une improvisation guidée et une partition graphique et textuelle sommaire servant d'aide-mémoire. Les indications temporelles étaient données en fonction des actions des personnages pour l'un des interprètes et en fonction du timecode pour l'autre, chacun selon leur préférence personnelle. Ces indications simplifiaient l'arrimage du son et de l'image.

La musique était composée au service de l'image. Les réalisatrices et moi avons soigneusement évalué sa pertinence à chaque moment du court-métrage, toutes trois étant conscientes du pouvoir

des silences dans une trame musicale. La musique était déjà épurée au moment de l'enregistrement, et l'a été encore davantage lors de la dernière phase de composition dans un séquenceur à l'aide du matériel enregistré en multipistes. Les nombreuses idées musicales finalement écartées intègrent mon univers artistique personnel, mon *atelier*. Cette recomposition dans un séquenceur a permis d'assurer que la musique convenait aux attentes de la direction artistique, tout en me permettant de faire des propositions novatrices difficiles à décrire en mots ou à simuler sous forme de maquette audio. Nous avons enregistré beaucoup de sons supplémentaires qui se sont avérés être très utiles lors du retravail. Parmi ceux-ci, l'échantillonnage d'une gamme de mi_b majeur *arco* au vibraphone, les drones de cymbales *arco*, et les ambiances de bols tibétains ont été particulièrement utiles. Le son n'a presque pas été altéré à l'exception d'un nettoyage des sons parasites et d'un travail de finesse sur les nuances. Par exemple, toutes les attaques de la texture des bols tibétains ont été enlevées manuellement uniquement à l'aide de variations de nuances et superpositions de pistes. Le résultat ne pourrait être recréé acoustiquement, mais les altérations visent à conserver le cachet acoustique.

2.3.3. Paramètres musicaux

La musique était épurée, en partie pour laisser de la place à l'image, et en partie pour favoriser un état d'esprit attentif. L'enregistrement a permis d'employer des nuances extrêmement faibles aux instruments tout comme cela avait été fait pour les voix. Puisque le rapport entre timbres et nuances était altéré et que les nuances employées étaient extrêmes (très faibles), les sons étaient soumis à des principes d'orchestration différents de ceux enseignés dans des traités. Aux instruments comme aux voix, les timbres avaient une marge expressive entre le son voisé et venteux, et le degré de détail rendait le grain plus audible (plus bruité).

La frontière entre les sons de la réalité (du film) et les sons musicaux a été brouillée à quelques endroits stratégiques. La première intersection est la berceuse que la protagoniste, Mimi, chante à la première scène. Celle-ci sert la trame musicale, mais fait également partie des sons *réels* du film. À la fin de l'œuvre, la berceuse revient, encore chantée par Mimi, mais le timbre de voix se transforme graduellement en voix d'adulte alors qu'à l'écran le générique commence à défiler. Pour clarifier que ce n'est plus voix de Mimi, lorsque la voix s'est suffisamment transformée, on recommence à entendre Mimi respirer et rire avec son ami Scribouillis parallèlement à la musique vocale.

La deuxième intersection entre les sons de la réalité du film et la musique est le son d’effacement du tableau. Durant la chicane, la musique rend compte de la peur de Mimi, dont l’imaginaire s’emballe et prend des proportions démesurées. La chicane se conclut alors que Mimi a enfermé Scribouillis dans un coffre et procède à l’effacer du tableau, dans le but de le faire disparaître. À ce moment précis, la contrebasse qui faisait des sons inquiétants en trémolo d’archet *sul ponticello* passe sur le chevalet et imite les sons d’efface de Mimi. La fusion des sons musicaux et des sons réels du film représente la réconciliation des perceptions de Mimi avec la réalité. Ayant repris le contrôle de la situation, Mimi sort de son état d’angoisse et remarque soudain les petits gémissements aigus de ce qu’il reste de Scribouillis¹⁴ enfermé dans le coffre. Elle s’arrête d’effacer, curieuse et attendrie, et va ouvrir le coffre pour en sortir la petite créature désormais inoffensive et vulnérable.

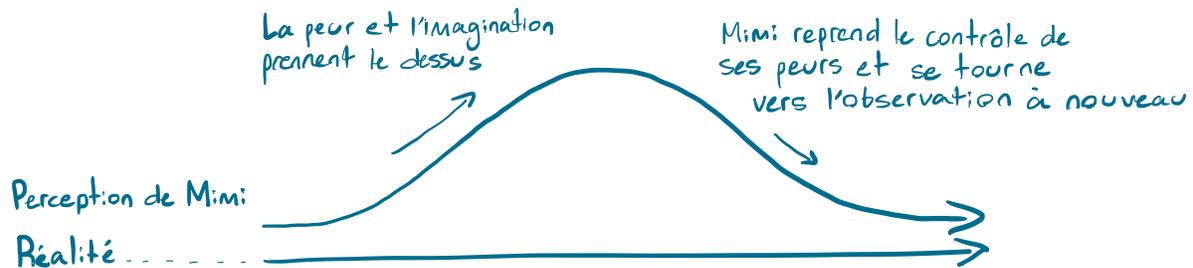


Figure 4. – Dessin, *Scribouillis* (film) — dissociation des perceptions de la réalité de Mimi.

2.4. Comparaison des *Scribouillis*

Les deux œuvres composées pour la pièce de théâtre et le court-métrage *Scribouillis* ont été composées au tout début et à la fin de la maîtrise. Leur comparaison est révélatrice d’une maturation de certaines méthodes de travail. La volonté embryonnaire de travail collaboratif avec les interprètes transparaît dans les sections d’aléatoire contrôlé de la musique de la pièce de théâtre. L’instrumentation s

Ces expériences de création à la frontière d’autres arts ont mis en lumière également mon intérêt pour la direction artistique et l’incorporation de modalités visuelles et dramaturgiques à mes œuvres.

¹⁴ Comme Scribouillis est apparu après avoir été dessiné par Mimi, celui-ci disparaît lorsque Mimi l’efface. Étant à moitié effacé du tableau, Scribouillis est également à moitié disparu.

3. Œuvres vocales

3.1. *Obèle*

Obèle est une œuvre de 8 à 11 minutes pour ensemble vocal mixte à 16 voix. Le texte, basé sur une berceuse populaire et des noms latins d'espèces animales éteintes, est uniquement parlé, *sotto voce*, chuchoté ou à voix basse, avec des indications de rythme, tempo, et synchronisation flexible. Les parties chantées sont de longues notes tenues seules ou en accord sur des voyelles. Les parties parlées varient entre une déclamation naturelle et des nuages de bruit résultant de chuchotements désynchronisés.

3.1.1. Inspiration, texte et forme

La disparition d'une espèce animale est irréversible. C'est autour de cette idée que sont articulés la forme et le traitement du texte. Le titre, *Obèle*, réfère au symbole typographique du même nom : « † ». Celui-ci est apposé à la suite des noms de personnes défuntées ou d'espèces éteintes. L'œuvre se veut un hommage plus qu'une revendication activiste, bien que la thématique soit politiquement chargée et soit en ligne avec les vues de l'autrice. Empreinte de tendresse et de sacré, elle est adressée aux espèces disparues elles-mêmes par le biais du tutoiement dans la berceuse. Ainsi, elle ignore le public et redonne une place à ces espèces disparues pour la durée de la pièce, comme pour ne pas les oublier. Les éléments musicaux sont par moments clairsemés et de nuance délicate, et symboliquement, cet espace-temps qui est offert aux espèces disparues est habité par un grand vide ; leur réponse ne vient pas, l'œuvre est remplie de leur absence et leur silence.

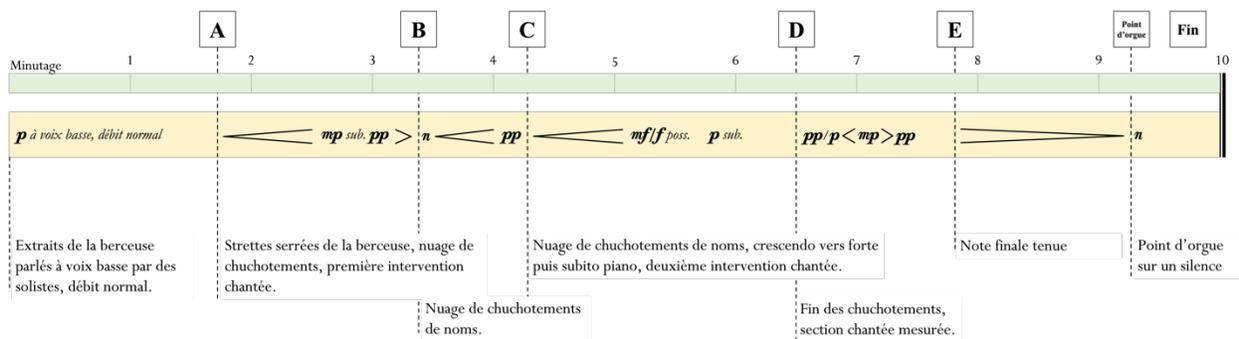


Figure 5. — Forme d'*Obèle*.

Les paroles proviennent de deux sources : la première partie provient d'une berceuse populaire, soit les paroles traditionnellement chantées en français sur l'air de la berceuse de Brahms :

Bonne nuit cher trésor,
 Le jour s'achève encore,
 C'est le temps de dormir,
 Dans mes bras, viens te blottir.
 Quand le jour reviendra,
 Je serai près de toi,
 Quand le jour reviendra,
 Je serai près de toi.

La seconde partie du texte est constituée de listes de noms latins d'espèces animales éteintes ainsi que de créatures imaginaires issues de la mythologie et du folklore. Les noms d'espèces éteintes ont été sélectionnés de façon non systématique sur le site IUCN Red List (« IUCN Red List », s. d.). Des noms latins d'espèces imaginaires mythologiques ou folkloriques ont également été intégrés aux listes, ainsi que deux noms en français, *kelpie* et *selkie* issus de la mythologie scandinave et pour lesquels je n'ai pas trouvé la traduction en latin. Beaucoup d'espèces ont été choisies ou discriminées en fonction de la sonorité et la prononciabilité de leur nom ainsi que l'équilibre auditif et symbolique de la liste. Certaines espèces ont été spécifiquement sélectionnées pour leur valeur symbolique, notamment le rhinocéros noir, *Diceros bicornis longipes*, dont le dernier survivant venait tout juste de mourir au moment de la composition.

Figure 6. – Extrait *d'Obèle* — strettas (p. 2, 1^{er} système).

Symboliquement, le fait de mélanger sans distinction des noms d'espèces disparues et imaginaires sert à souligner le caractère irréversible de la disparition de ces espèces, qui elles aussi n'existent maintenant plus que dans l'imaginaire. Cela sert également à questionner si le passé importe réellement ou si seul son souvenir subjectif a une valeur. Si l'on oublie un être vivant ou une espèce entière qui n'a pas laissé de trace ou dont on ne reconnaît pas les traces, la disparition est totale. La

seule trace du passé que nous détenons est subjective et reconstruite. La pièce explore le rôle du temps, qui est directionnel et inexorable, et du souvenir dans la disparition et la transformation.

3.1.2. Sections parlées ; notation, contrepoint, silences et textures

La partition laisse une grande liberté d'interprétation. Dans les parties parlées, les durées minimale et maximale sont indiquées au-dessus de chaque système. À l'intérieur des portées, les éléments sont spatialisés de façon à représenter leur position temporelle, et des flèches indiquent les moments et directions de synchronisation (par exemple, une syllabe dans une voix peut servir de repère pour le début d'un segment de phrase dans l'autre). Les points d'orgue et points d'arrêts laissent également une marge d'interprétation en indiquant les durées minimale et maximale.

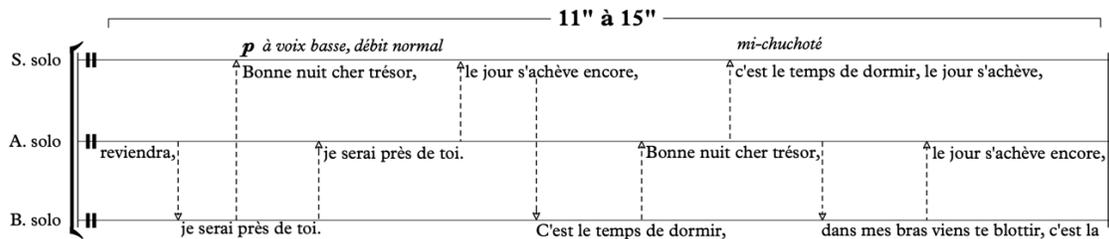


Figure 7. – Extrait d'*Obèle* — flèches de synchronisation (p. 1, 4^e système).

Dans la première partie (début et A), le texte de la berceuse est énoncé en contrepoint par trois solistes, d'abord en ordre puis en réagencant les fragments, de façon à créer de nouvelles relations dans le texte (voir la Figure 7. – p. 23).

L'invitation à dormir symbolise l'invitation à chaque espèce à s'éteindre, ou accepter sa disparition. Au tout début, les solistes laissent un silence entre chaque segment de la berceuse, comme pour attendre une réponse qui ne vient pas. Plus tard, peu avant la lettre A, le texte est énoncé en strettes de plus en plus serrées de façon à perdre le sens des mots et fusionner les différentes voix en un seul flux musical de bruissement de chuchotements. Les voix s'accroissent en un crescendo de volume (son large), sans crescendo d'intensité substantiel. Cette transition de texture permet ensuite un passage imperceptible vers le second bruissement, beaucoup plus dense, constitué d'un *tutti* de noms latins chuchotés.

A ^{**} 22" à 30"

S. solo *cresc poco a poco*
 chève encore, c'est le temps de dormir, ... dans mes bras viens te blottir, quand le jour reviendra, je serai près de toi, quand le jour reviendra... Bonne nuit cher trésor, le jour s'achève encore, c'est le temps de dormir, ...

A. solo *cresc poco a poco*
 bras viens te blottir, ... quand le jour reviendra, je serai près de toi, quand le jour reviendra... Bonne nuit cher trésor, le jour s'achève encore, c'est le temps de dormir, dans mes bras viens te blottir, ...

T. solo *cresc poco a poco*
 notum... 1. Dryades 4. Naiades 7. Faunus 10. Capricornus 13. Centaurus 16. Genus ignotum *
 2. Pegasus 5. Kelpie 8. Ignis fatuus 11. Nympha marina 14. Chimaera
 3. Fada 6. Selkie 9. Phoenix 12. Draco vivernus 15. Harpyiae

B. solo *cresc poco a poco*
 temps de dormir, ... dans mes bras viens te blottir, quand le jour reviendra, je serai près de toi, quand le jour reviendra... Bonne nuit cher trésor, le jour s'achève encore, c'est le temps de dormir, ...

Figure 8. — Extrait d'*Obèle* — strettes resserrées créant un bruissement (p. 2, 3^e système).

Les nuances restent très douces, majoritairement entre *ppp* et *p*. Les chuchotements atteignent un *f possibile* écrit (sachant que celui-ci est restreint du fait d'être chuchoté), deux voix solistes atteignent momentanément *mf* sur des notes chantées (sachant que le timbre restera mince étant donné leur nombre) et le chœur complet atteint momentanément *mp*. La partie polyphonique chantée arrive tard dans la pièce ; celle-ci a été anticipée par des notes tenues solos du début jusqu'à D, et donne donc résolution à la tension découlant des nuances faibles, des mots brouillés¹⁵ et de l'anticipation d'une partie chantée plus développée. La partie chantée à la lettre D arrive entre 5' et 7'30'' après le début, et ne dure qu'entre 1' et 1'30''.

Le chuchotement est symboliquement le seuil de l'audible, de la perception, avant le *rien*. Le texte n'est pas explicite. Constitué uniquement d'une berceuse et d'une liste de noms, le sens doit être deviné entre les lignes. Il *n'existe* pas, mais est créé par la personne qui écoute lorsque celle-ci ou celui-ci concentre son attention sur ce qui n'est pas là, sur le négatif de l'œuvre. Les nombreux silences évoquent bien sûr le *rien*. Le développement lent évoque la mort et le statisme, les deux étant métaphoriquement associés au vide et opposés à la force de vie. Dans la même veine, les contrastes sont peu prononcés.

¹⁵ Plusieurs expériences en psychologie confirment que le plaisir est associé à la réussite perceptive. (Huron, 2001, p. 57) illustre ce point en donnant l'exemple du désagrément causé par le visionnement d'un film dont l'image est floue, et du soulagement lorsque la mise au point est enfin effectuée. Un équivalent auditif de cette expérience serait le réglage d'une radio pour éliminer le bruit ou les parasites.

3.1.3. Sections chantées ; langage harmonique et mélodique

Le langage harmonique et mélodique est pensé en termes d'intervalles plutôt que d'échelle. Les accords sont principalement basés sur des sonorités de secondes majeures, combinées à des quartes et des quintes, pour obtenir une couleur douce et consonante¹⁶ sans toutefois évoquer une couleur majeure ou mineure. Les mélodies ne procèdent que par petits intervalles (0 à 5 demi-tons) pour faciliter l'exécution et préserver un caractère paisible. Les segments plus longs mettent cependant en relief l'absence d'échelle diatonique fixe. Dans l'exemple ci-dessous, ce sont les relations entre groupes de trois notes et plus qui révèlent l'absence de mode malgré l'écriture autrement traditionnelle. Dans le deuxième segment, le *fa dièse* et le *si bémol* ne peuvent appartenir à une même gamme traditionnelle basée sur le cycle des quintes. Le *la bémol*, interprété initialement comme une note distincte du sol, peut ensuite être réinterprété comme un *sol dièse* en relation avec le *mi*. Cette analyse tient compte du tempo lent qui donne le temps de réinterpréter les intervalles et rendre chaque intervalle plus familier en laissant le temps de s'y habituer.



Figure 9. – Réduction, *Obèle* – mélodie au soprano, p. 7, 2 mes. après la lettre D.

Le *mi* et le *fa dièse* occupent un rôle de centre tonal tout au long de l'œuvre. Ceux-ci initient tous les passages chantés (aux lettres A, C, et D). Le dernier intervalle entendu est sa transposition un demi-ton plus bas. Le nombre de notes des accords est également utilisé pour suggérer *l'accroissement*, dans un but directionnel comme expressif.

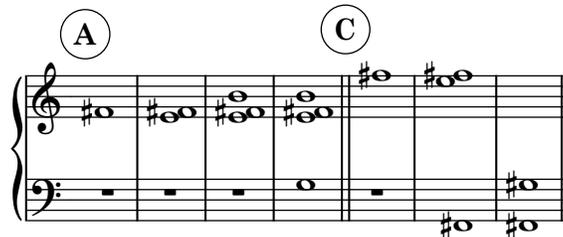


Figure 10. – Réduction, *Obèle* — accords des deux premiers passages chantés.

¹⁶ La consonance est comprise ici dans une tradition d'écriture occidentale, qui est présumée correspondre à la perception d'individus de culture musicale occidentale. Cette conception de la consonance est basée en grande partie sur le partage d'harmoniques ainsi que la tradition tonale.

D'autres dyades de seconde majeure sont employées comme centres tonals secondaires. Le chromatisme et les fausses relations de tritons sont utilisés avec parcimonie à des endroits clefs du discours dans la section D. Les accords aux mesures 5 et 6 de la figure ci-dessous en sont un exemple. La couleur très caractéristique d'une quarte qui s'ouvre sur une quinte sert à marquer l'arrivée à cette section caractérisée par un développement harmonique et mélodique accru.



Figure 11. – Réduction, *Obèle* — accords de la 1^{re} phrase de D, p. 7, 2^e système.

L'effet de la quarte de *do dièse* et *fa dièse* s'ouvrant sur la quinte de *do* et *sol* est repris à la phrase suivante, mais avec un traitement plus dissonant. Alors que la note commune *mi* plutôt consonante aux deux accords adoucissait le contraste, dans la deuxième phrase, la quinte est vide, et le *do dièse* du premier accord est tenu comme une résonance, ce qui crée une seconde mineure (2^e et 3^e accords de la figure ci-dessous). Cette phrase est le sommet de tension de la section à hauteurs déterminées.



Figure 12. – Réduction, *Obèle* — accords de la 2^e phrase de D, p. 7, 3^e système.

Le segment suivant, qui est enchevêtré avec la troisième phrase, ouvre le registre grave et retourne aux couleurs intervalliques initiales. La fin de la troisième phrase se conclue sur une quinte qui se referme sur une quarte, une sonorité très semblable à l'effet de l'ouverture de la quarte vers une quinte à la première phrase, avec le *mi* en notes communes, mais qui est son inverse en plusieurs sens ; la succession se referme, est en fin de phrase, et termine sur un accord mineur, au deuxième renversement, dans un registre plus grave.

Comme la fermeture d'une parenthèse, ce mouvement harmonique clôt la rêverie des développements mélodico-harmoniques de la lettre D. Pour la première fois de la pièce, une cadence termine sur une triade (bien que renversée), et celle-ci est mineure. En contraste avec les passages parlés, nuages de chuchotements, et harmonies évitant généralement les triades, cet

accord *parfait mineur* a une stabilité qui perce le brouillard maintenu jusque-là. La suite n'est qu'une conclusion sur un accord de quarte avec tierce mineur et seconde majeure imbriquées typique du langage harmonique de l'œuvre duquel les voix s'éteignent une à une.



Figure 13. – Réduction, *Obèle* — accords de la 3^e phrase de D, p. 7, 3^e système, dernière mes.

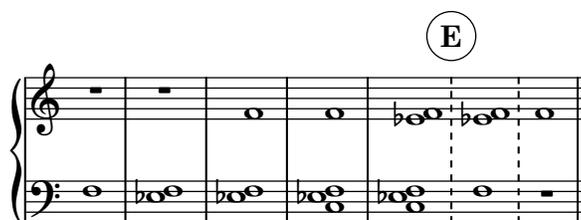


Figure 14. – Réduction, *Obèle* — accords de la 4^e phrase de D, p. 8, 1^{er} système, 3^e mes.

Le parallèle entre l'évanouissement des voix et l'intinction des espèces vise à rendre le phénomène de disparition plus concret. Cette fin émaciée permet de conserver plus longtemps l'ambiguïté de la fin de l'œuvre, et étant donné les grandes variations d'un contexte d'interprétation à l'autre, la durée du dernier point d'arrêt est laissée entièrement à la discrétion de la personne qui dirige.

E

Non mesuré 1'05" à 1'30" ad lib.

S. *finir son expiration puis se taire*

A. *finir son expiration puis se taire*

T. *pp chuchoté, désynchronisé* *finir son expiration puis se taire*
 tʃ / tʃ-tʃ-tʃ-tʃ-tʃ-tʃ* -

B. *pp chuchoté, désynchronisé* *finir son expiration puis se taire*
 tʃ / tʃ-tʃ-tʃ-tʃ-tʃ-tʃ* -

Figure 15. – Extrait d'*Obèle* – dernier système, p. 8.

3.1.4. Comparaison ; traitement du rythme et de l'intonation

Comme en théâtre traditionnel, le rythme et l'intonation des éléments parlés ne sont pas précisés dans la partition. Les pages liminaires donnent toutefois les intentions derrière l'œuvre pour guider l'interprétation. Cette flexibilité, tout comme l'aléatoire contrôlé des nuages de noms, comporte un risque et ne garantit aucunement qu'une interprétation *correcte* sera en adéquation avec ma vision. En contrepartie, cette notation a l'avantage de s'adapter à différents ensembles vocaux et contextes de performance, en tirant profit de l'unicité des interprètes. La communication parlée est à la fois raffinée et variable d'un individu l'autre, et le but était de permettre une déclamation qui soit naturelle pour l'interprète.

Du côté de la section chantée et mesurée, à la lettre D, le choix de notation musicale traditionnelle sert à synchroniser les rythmes et les hauteurs. Les rythmes choisis ne correspondent pas à une métrique. Les rapports entre les durées ont été pensés de manière proportionnelle, comme le reste de l'œuvre.

The image shows a musical score for Soprano (S.) and Alto (A.) from the opera Obèle. The score is divided into two parts. The first part is marked 'PPP resp. désynchronisées' and the second part is marked 'pp' and 'p'. The tempo is indicated as '♩=48-54 Calme, mesuré'. The lyrics 'Ah' are written below the notes. The score is in 4/4 time and features a transition from a proportionally notated section to a measured section.

Figure 16. – Extrait d'*Obèle* – sopranos et altos, p. 7, 2^e système.

L'exemple ci-dessus montre la transition entre une notation proportionnelle et mesurée. L'unité de base de la noire est rarement subdivisée. Une version antérieure de la notation indiquait le nombre de secondes au-dessus des accords ; cette notation a été plus ou moins conservée dans les sections autres que D.

Dans la figure suivante, les nombreux chiffres au-dessus de chaque accord sont différentes possibilités de durées envisagées lors d'interprétations intérieures du passage. Le choix de notation mesurée a été fait pour faciliter l'interprétation, réduire la marge d'interprétation, et pour donner au passage un caractère plus régulier.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Obèle'. It consists of five systems of staves, each with numerical annotations above or below the notes. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are whole notes. Above the first staff are the numbers: 20 ou plus? 10s (18), 17 12s (12), 10 15s (12), and 6s (6s). The second system has a bass clef and a key signature of one sharp. Above the staff are: 18s (16), 6 (6), 8 (9), 7 5s (7), 8 4s (13), 2, 1s (1,6), 12e (3), and (4). The third system has a treble clef and a key signature of one sharp. Above the staff are: 6 (9), 4 (2,5), 10 (4) version qui veut le punch?, 4 10 long, 8, and 6s 6s. The fourth system has a treble clef and a key signature of one sharp. Above the staff are: 3, 10, no 4,3 dont 4,7, 7,6 7,7, 2,7 3,3, 3,5 7,3 7,8, 3,6 13,7, long, 9,2 8,7, 4,8, and a circled 'x'. The fifth system has a bass clef and a key signature of one sharp. Above the staff are: 7,6 6,8, 3 3,2, 6,8 8,9, 3,5 5,1, 6,6 8,1, 4,0 6,6, 4,4, and poco f. The score includes various performance instructions such as 'pp (comme pour soi-même)', 'reste dans le rêve', and 'poco f'. There are also some circled symbols and a question mark at the end of the second system.

Figure 17. – Numérisation, *Obèle* — brouillon des parties chantées.

3.2. *Petite berceuse*

En avril 2022, deux ans après avoir terminé la première version de la *Petite berceuse*, j'ai fait une seconde version chantée en concert par le chœur de chambre SATB Ensemble Kô le 5 juin 2022. L'air de la *Petite berceuse* avait été composé initialement comme une section d'*Obèle*, puis je l'en ai séparée pour en faire une pièce autonome. En 2021, j'ai repris la mélodie dans la trame sonore du court-métrage *Scribouillis*, où elle a été allongée, ce qui m'a donné envie d'en faire une version plus longue pour chœur. Matthew C. Lane, le directeur artistique de Kô, m'a recommandé de lui donner des paroles. La *Petite berceuse* avait paradoxalement été composée sans paroles pour exprimer un concept émotionnel pour lequel je ne trouvais aucune verbalisation satisfaisante, mais

deux ans plus tard, je me suis aperçue que j'avais mis ce concept en mots dans mon carnet de poésie, et j'ai donc adapté le poème pour le lui donner.

3.2.1. Paradoxe des paroles

Paroles de la *Petite berceuse* :

Puisse mon absence veiller sur toi,
Que l'existence revête un sens,
Si je ne peux pas te *prendre* [serrer]* dans mes bras,
T'envelopper de mon silence,
Toute parole est vaine, je chante pour moi
Les mots *n'ont pas droit de chasser* [ne sont pas]* la peine
Mais dans ton silence, souviens-toi de moi. Souviens-moi de toi.

*Les paroles en italique sont chantées par les sopranos et les paroles entre crochets sont chantées par les altos.

Les paroles jouent sur un paradoxe ; elles sont adressées à une autre personne, mais cette personne étant absente, elles servent visiblement à se reconforter soi-même et sont donc destinées à soi plutôt que l'autre : « je chante pour moi ». Cependant, les paroles nient leur potentiel à reconforter ou d'être de quelque forme d'aide, rejetant leur raison d'être : « Toute parole est vaine [...] Les mots n'ont pas droit de chasser [ne sont pas] la peine ». Et finalement, bien que l'autre soit dans le silence, c'est à lui ou elle qu'on adresse la demande : « souviens-toi de moi » puis « souviens-moi de toi », alors qu'il semblerait plutôt que ce soit le ou la narrateur.rice qui rappelle sa présence à l'autre et se souvienne de l'autre. Le contraste entre la douceur de l'œuvre et la douleur qu'on peut deviner entre les lignes évoque également la dualité entre, d'une part, la résignation et l'impuissance, et d'autre part la révolte qui est contenue et canalisée par tendresse pour l'autre.

Ce paradoxe est documenté dans l'étude des berceuses. Il n'est pas toujours clair pour qui on chante la berceuse entre soi et l'autre, et l'hypothèse la plus commune est que la berceuse, même lorsqu'elle est chantée pour une autre personne, sert autant à se reconforter soi-même (Watt, 2012). L'œuvre *Obèle* présentée plus tôt est également un exemple d'œuvre destinée à un autre qui ne peut pas l'entendre. Cette thématique est évidemment très actuelle en ces temps de pandémie et de guerres, mais elle pourrait aussi bien référer à d'autres sortes de séparation et de deuil — les paroles tentent de capturer un sentiment plus qu'une histoire, et les sentiments peuvent être universels.

3.2.2. Paramètres musicaux

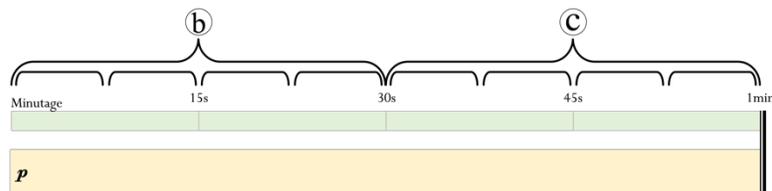


Figure 18. – Forme de la première version de la *Petite berceuse* (v.2020).

La première version de la petite berceuse était très conventionnelle du point de vue de sa structure. Dans la figure ci-dessus, le segment b forme un antécédent auquel le segment c répond. Chaque segment est composé de quatre groupes de deux mesures pour une longueur totale de 16 mesures. Au soprano (la mélodie principale), les deux premières particules du segment b terminent sur la médiane et les deux dernières terminent sur la quinte. Dans le segment c, où les deux premières particules sont identiques à quelques ornements près des deux dernières, les terminaisons sont sur le 6^e degré puis la tonique en alternance. Cette carrure métrique est assouplie par le contrepoint ; les phrases musicales des autres voix sont décalées.

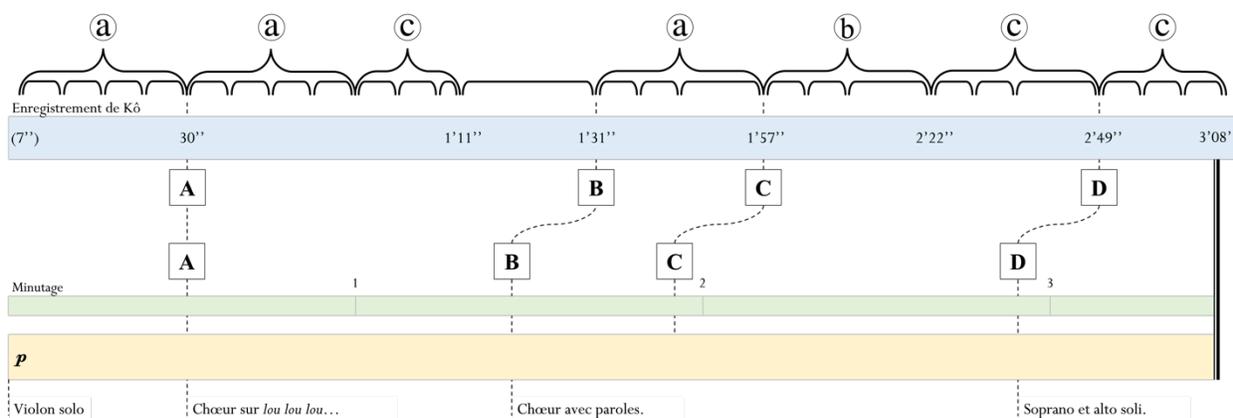


Figure 19. – Forme de la *Petite berceuse* (v.2022).

La forme de la deuxième version de la *Petite berceuse* reste claire mais est plus élaborée (voir la figure ci-dessus). Les segments ont été conservés presque tels quels. Une variation du segment b sans son sommet a été créée en guise d'introduction et une transition a été ajoutée entre le début (sans paroles) et la section de la lettre de répétition B jusqu'à la fin (avec paroles). La *Petite berceuse* est l'une des seules pièces du mémoire qui est musicalement statique, bien que les paroles donnent une progression. Cette différence est visible dans leur analyse de forme.

Musicalement, la tension contenue dans autant de tendresse a été rendue à l'aide de l'harmonie et du contrepoint. La pièce est dans un mode diatonique familier qui semble être lab majeur selon les harmonies et la ligne mélodique qui font continuellement des mouvements V-I en lab. Cependant, tous les accords de lab sont en position de sixte et quarte, un accord très instable, et les accords de V sont renversés de façon à rendre la ligne directionnelle vers le *mi*, de façon à donner une fausse stabilité aux accords de tonique en position de sixte et quarte. L'instabilité est donc subtile, mais la pièce ne parvient en aucun moment à un point de repos, et bien qu'elle se conclue avec une résolution mélodique, l'harmonie reste suspendue sur la dominante.

Les sonorités sont consonnantes et riches, et le mode majeur confère un affect positif. Toutes les lignes mélodiques sont contrapuntiques et ont un intérêt musical autonome et la ligne d'alto est une berceuse à part entière. La constance fait en sorte que rien ne soit choquant. Le langage traditionnel est familier et cognitivement facile à analyser et la répétition rend le matériau d'autant plus familier et réconfortant. Tous ces paramètres semblent s'efforcer de rendre douce et belle une situation qui malgré tout reste déchirante.

En rétrospective, le processus très long et organique de la composition de *Petite berceuse* est typique de ma production d'œuvres. La contamination croisée entre mes différents projets créatifs, les pièces/poèmes qui se divisent ou se fusionnent, ainsi que les tables rases sont également une caractéristique importante de mon processus, et la *Petite berceuse* en est exemplaire (voir la section sur les multiples transformations de la petite berceuse en page 32).

Ici, comme dans *Obèle*, le vide est une absence, mais cette fois l'absence d'un individu connu plutôt que d'un groupe inconnu. Cette absence est aussi un manque empreint de révolte, ce qui n'était pas le cas dans *Obèle*. Cette absence est d'autant plus saillante que le contenu musical est relativement simple et dénudé. Le tempo écrit est démesurément lent, et bien que l'œuvre soit généralement interprétée plus rapidement, elle conserve une lenteur à la limite de l'inconfortable.

3.3 L'idée motrice de la *Petite berceuse* et ses ramifications

Une certaine idée musicale a été particulièrement présente dans mon atelier durant la maîtrise. Cette idée a été reprise dans plusieurs pièces, et a été exprimée sous sa forme la plus simple dans l'œuvre *Petite berceuse*, dont elle est l'unique contenu. Cette idée motrice est apparue pour la première fois sous forme d'un segment d'un brouillon d'*Obèle*. Ce segment a finalement été exclu

de la version finale *d'Obèle* puis développée parallèlement afin d'être chantée par le chœur de chambre SATB Ensemble Kô. Plus tard, lors de la composition de la musique du court-métrage *Scribouillis*, j'ai décidé de recycler sa mélodie qui convenait parfaitement aux besoins du film, et la *Petite berceuse* n'avait de toute façon jamais été créée. En retravaillant la mélodie et en modifiant la forme, j'ai eu envie de faire une nouvelle version pour chœur et la donner à l'Ensemble Kô qui commençait à peine à pouvoir reprendre ses activités après la pandémie. Le directeur artistique de l'ensemble y était favorable, mais a demandé que je lui écrive des paroles. J'avais écrit la *Petite berceuse* afin d'exprimer un concept que je ne parvenais pas à mettre en mots, mais j'ai pris conscience à ce moment-là que j'avais entre temps exprimé ce même concept dans mon carnet de poésie. J'ai donc adapté le texte à la *Petite berceuse*.

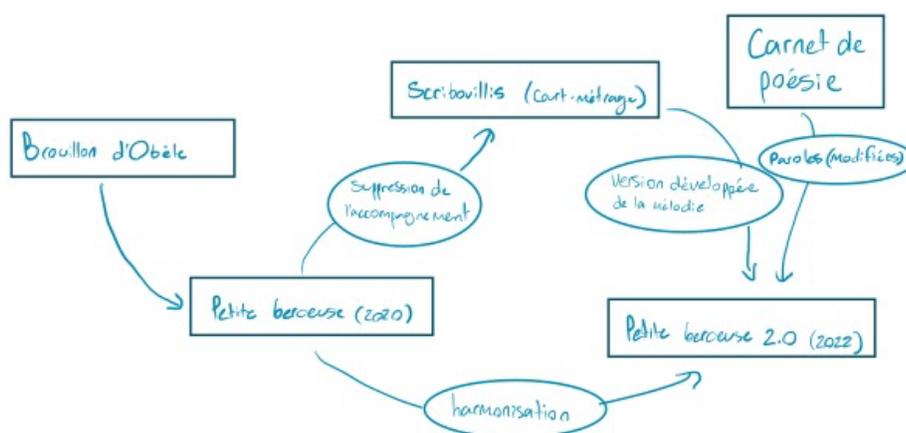


Figure 20. – Diagramme — idée motrice de la petite berceuse à travers les pièces.

L'œuvre intitulée *Petite berceuse* n'a pas tout à fait la même esthétique que les autres pièces traitées dans le mémoire. Mais sa production a tout de même exercé une influence déterminante sur elles. Si l'inspiration derrière la *Petite berceuse*, qui est également le thème de l'absence, ne s'est pas manifestée de la même manière, elle s'inclut dans le corpus par sa paternité aux autres œuvres.

4. Œuvres instrumentales

4.1. *Wet Ice and Dead Leaves*

Wet Ice and Dead Leaves est une pièce d'environ 9 minutes composée pour l'orchestre de chambre NEM¹⁷ dans le cadre d'une lecture qui eut lieu le 25 septembre 2020 à l'issue du concours de résidence de la faculté de musique. Cette œuvre marque un jalon dans ma démarche artistique en tant que prise de position publique quant à l'esthétique épurée. Presque tous les changements incluant les changements mélodiques sont lents et graduels, il y a de longs silences et des nuances très douces, et il n'y a presque aucune attaque. L'utilisation minimale de l'orchestre à ma disposition rendait d'autant plus explicite l'intentionnalité du silence et des passages orchestralement ténus. Le silence étant omniprésent au cours de la pièce ; la plupart des musicien.ne.s virtuoses du NEM restaient en silence pour la majorité de la lecture.

4.1.1. Inspirations et reflet dans la forme

L'inspiration derrière cette œuvre, comme pour la *Petite berceuse*, était d'exprimer une impression émotionnelle complexe dont j'ai fait l'expérience durant la dépression. Le type de vide exploré ici est l'absence et le vide de sens. C'est un vide qui se veut insatisfait qui, à l'instar du vide physique, appelle ardemment à lui ce qui l'entoure, et où à la fois tout se disperse dans un chaos infini et silencieux. Le but musical était donc de faire en sorte que le silence soit investi par l'anticipation et le souvenir de la personne qui écoute. La structure est très simple : un long crescendo d'environ 4' s'interrompt brutalement juste avant son apogée pour plonger la personne qui écoute dans le silence (lettre D, mesure 56). Ce silence est clairsemé d'interventions instrumentales discrètes. Après un peu plus d'une minute, un nouvel élément musical apparaît graduellement, cette fois un grondement dans l'extrême grave (lettre E, mesure 75). Cet élément musical reprend la même structure de crescendo que la première moitié de la pièce, dans le but de laisser la personne qui écoute croire en un retour du son et de la directionnalité et d'un développement maintenant bien attendu, mais ce deuxième matériau musical s'estompe après seulement une vingtaine de secondes, cédant sa place à une texture délicate ; de brèves notes suraiguës sont parsemées en nuances très

¹⁷ L'orchestre de solistes comportait l'instrumentation suivante : flûte, hautbois, clarinette en *si bémol*, clarinette basse, basson, cor en *fa*, trompette en ut, trombone ténor, percussions, piano, violon 1, violon 2, alto, violoncelle, contrebasse.

douces, en harmoniques aux cordes et aux crotales *arco* (lettre F, mesure 83). Cette texture s'estompe peu à peu, laissant la pièce mourir très lentement par effilochement sans offrir d'indices clairs sur le moment et le type de la clôture de la pièce. Celle-ci se termine par un doux roulement de timbale entrecoupé de silences, dont le dernier est tenu plusieurs secondes, maintenant l'incertitude quant à la possible continuation de la pièce.

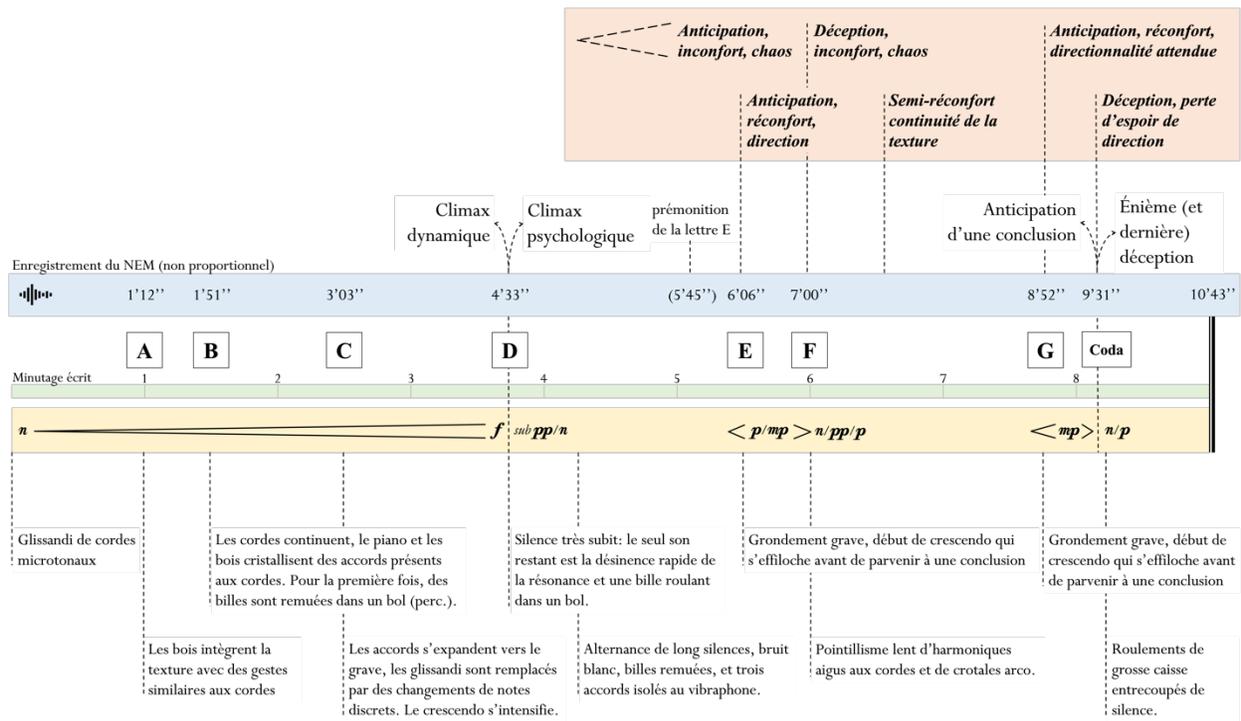


Figure 21. – Forme de *Wet Ice and Dead Leaves*.

Les choix esthétiques sont assujettis aux intentions de communication. Cette solution au défi de traduction du concept émotionnel m'a poussée à croire que la raison pour laquelle il existe peu de musique exploitant le silence, la lenteur, les nuances très douces, et le statisme (à ma connaissance) n'est pas une raison esthétique, mais plutôt un malaise culturel avec les concepts extramusicaux que cette esthétique suggère. Par exemple, elle confronte le malaise occidental avec le silence, tant dans un contexte social, en conversation, qu'en musique. C'est un tabou culturel pour le vide sous toutes ses formes qui se traduit notamment par l'inconfort vis-à-vis de la mort, la difficulté à vivre la solitude, le besoin d'accumulation, etc. Tous ces concepts s'avèrent cognitivement liés entre eux et à un affect négatif (Lakoff & Johnson, 2003). Étant donné la structure de la pensée, les concepts sont organisés en un réseau d'associations plus ou moins distantes. L'activation d'un concept facilite l'activation de concepts semblables. Cela permet d'utiliser un concept pour en comprendre

un autre, de façon métaphorique. En musique, cela permet une certaine objectivité dans l'association de caractéristiques musicales avec des réactions émotionnelles, puisque la musique est en grande partie perçue de façon incarnée ; les concepts de plus haut niveau (p. ex. les émotions, les narrations) que nous percevons en écoutant la musique sont compris métaphoriquement par leur association à des sensations et des corrélats physiologiques (Cox, 2016) (voir la page 6 pour explication de la cognition incarnée et la page 7 pour son application à la musique).

4.1.2. Caractéristiques musicales

Wet Ice and Dead Leaves illustre bien le processus de cognition incarnée décrit à la section précédente. Au début de l'œuvre, les lentes microvariations d'intonation pianissimo aux cordes suggèrent l'hésitation ; la nuance très faible crée une instabilité dans le timbre et des coupures occasionnelles du son. Les microvariations d'intonation sont également la caractéristique la plus à même d'être perçue comme triste, tant dans la voix parlée que les sons instrumentaux (Huron et al., 2014). La nuance faible, la lenteur, un timbre sombre, et l'absence d'articulation (marmonnement) sont également des indicateurs de tristesse et de dépression dans la voix.

The image shows a musical score for a string quartet (Violon 1, Violon 2, Alto, Violoncelle, Contrebasse) in 4/4 time. The score is written for five staves. The key signature has one sharp (F#). The music is characterized by slow, sustained notes with microvariations in intonation. Dynamics include *ppp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo). The instruction *senza vib.* (without vibrato) is present above several notes. The score is an excerpt from page 1 of the work.

Figure 22. – Extrait de *Wet Ice and Dead Leaves* — section de cordes page 1.

Le degré de détail sert à maintenir l'attention. Les éléments musicaux étant très lents et les instruments étant monophoniques et non accompagnés, la personne qui écoute n'a aucun choix quant à l'objet de son attention dans la pièce. Par ailleurs, cela permet de remarquer un degré de détail beaucoup plus grand, puisque la personne qui écoute n'a aucune distraction et a le temps d'assimiler et même d'analyser le stimulus. L'attitude des interprètes — un orchestre de chambre entier silencieux et immobile — donne l'exemple d'une écoute attentive.

Le crescendo du début jusqu'à la lettre D sert à donner la directionnalité à l'échelle de la forme étant donné son développement très lent. C'est un crescendo de nuance, mais également une transition d'un timbre terne vers un timbre brillant et tendu. Les paramètres altérés sont : l'ajout d'instruments, le changement de modes de jeu ternes et sans vibrato vers brillants avec vibrato, l'élargissement du registre vers l'aigu et le grave, et l'épaississement de l'harmonie (partant d'une dyade et aboutissant sur des accords à 4 ou 5 sons ; voir la réduction en figure 25). Cette transition est perçue comme un accroissement. L'augmentation de nuance est perçue comme un accroissement de quantité, de *volume* (Cox, 2016, p. 98). L'ajout d'instruments contribue également à cette impression. Le crescendo est également perçu métaphoriquement comme un rapprochement, étant donné son implication dans l'expérience du rapprochement d'une source sonore, et l'expansion du registre contribue à cette métaphore par le biais de la vue ; lorsqu'on se rapproche d'un objet, celui-ci occupe un plus grand espace du champ de vision, et est donc plus haut. Puisque notre conception des *hauteurs* musicales est métaphoriquement associée à la hauteur physique, l'expansion du registre peut donner une impression de s'approcher (Cox, 2016, p. 98). Paradoxalement, présenter un stimulus minimal, comme celui du début de la pièce, pourrait également être comparé à une forme de macrophotographie, un isolement d'une très petite partie d'un tout pour attirer l'attention sur le *minuscule*, alors que le tutti, beaucoup plus enveloppant et immersif, pourrait être comparé à un panorama. La beauté de l'expérience musicale est qu'elle n'a pas d'équivalent dans les autres sens, et crée donc des équivalences avec des sensations multiples dans les sens prédominants que sont la vue et le toucher.

4.1.3. Premier climax ; le choc

Le premier climax de la pièce, à la lettre D, vient du choc, de la brutalité du contraste successif dans l'orchestration. Il s'agit d'un climax négatif qui trouve son extrême dans le démesurément peu plutôt que le démesurément beaucoup. Le grand crescendo qui le précède vise à faire le silence sembler avoir une intensité acoustique négative plutôt que nulle. La pièce entière repose sur la gageure que la personne qui écoute se soit non seulement habituée graduellement à un niveau sonore élevé, mais également, qu'il.elle ait construit des attentes quant au climax et au développement de la pièce. Le silence est donc d'autant plus silencieux qu'il est mis en comparaison avec la promesse implicite de continuation du crescendo. En l'absence prolongée du guide qu'est la musique, la perception de la personne qui écoute est retournée vers l'intérieur (Margulis, 2007a).

50

Fl. p mf p $1^{\text{st}}-3^{\text{rd}}$ **D** mp $7^{\text{th}}-10^{\text{th}}$

Hrb. mf mf

Cl. p mf p mp

Cl. B. mp

Bsn. p

Cor. mf mp f

Trp. Ut. mf mf

Tbn. mf mp f

Vib. mp pp To G. C. G. C. Vib. (b. douces) Bille mf f mf

P. mp étouffé f mf ff

V. 1. mf f

V. 2. mf f

A. mf f

Vc. mf f

C. B. pp p

Figure 23. – Extrait de *Wet Ice and Dead Leaves* — contraste successif, page 8.

Le silence ici peut prendre différentes significations. D'abord, l'élément le plus saillant est l'interruption d'un processus inachevé¹⁸. Comme le souligne Margulis, « *when silence intervenes before the achievement of closure, the raw fact of interruption is often its most noticeable characteristic* » (Margulis, 2007a, p. 253). Dans une touchante analyse de la musique de la scène où Lola meurt dans le film *Run Lola Run*, Link décrit comment l'interruption d'une chanson présente dans la trame sonore avant sa formule de clôture souligne la précocité de la mort de Lola.

Naturally, we would view her death as tragic, but should not mistake this emotional response for an understanding of time. Silencing the tune violates its self-contained temporality, denying its process of closure and violating a foregone completeness. Barbara Herrnstein Smith's description of closure in poetry is apt here too when she wrote that "closure allows the reader to be satisfied by the failure of continuation or, put another way, it creates in the reader the expectation of nothing". This particular nothing arrives unexpectedly, however, and the cessation of "What a Difference a Day Made" makes clear that silences can feel differently depending on how they arise with respect to closure. Relative to music, the silencing of street noises, for example, rarely feels like much of a shock, in part because such noises have neither a form nor closure to be violated. Like life, noise is not a whole, not a span of an already finalized duration. "The expectation of nothing, the sense of ultimate composure we apparently value in our experience of a work of art, is variously referred to as stability, resolution, or equilibrium", Herrnstein Smith continued. Conversely, the unexpected nothingness of the silenced tune is unstable. "What a Difference a Day Made" greatly heightens the impact of Lola getting shot not simply by stopping, but by replacing boundless real time, whose formlessness cannot be interrupted, with a whole whose end before formal closure can only be understood as premature. The relationship of silence to death here is a fatal lack of equilibrium. (Link, 2007, p. 82).

Link remarque également qu'alors que le son permet de ressentir le passage et la direction du temps (en le remplissant d'événements successifs), le silence suspend le sentiment de temporalité : « *the time of silence is, after all, intimately linked with death through their mutual denial of life's ineluctable forward movement* » (Link, 2007, p. 83). Dans *Wet Ice and Dead Leaves*, étant donné l'affect déjà incertain et négatif au moment de l'interruption, le silence peut avoir une connotation funeste. Comme dans *Atmosphère* de Ligeti, les éléments musicaux sont orchestrés de façon à être perçus comme des groupes, ce qui met l'accent davantage sur les grands gestes et sur la tonie (gave/aigu) que la chroma (les hauteurs nominales — ou *pitch class*, en anglais — qui se répètent à chaque octave).

¹⁸ La non-complétion du *crescendo* ici est présumée par intuition compositionnelle, et par l'absence de formule de clôture.

Outre le choc, une autre caractéristique du vide est qu'il crée un espace de possibles (Hara, 2014). La surprise du silence subit à la lettre D est exacerbée par l'absence d'indices subséquents pour prédire la suite. L'incertitude encourage l'analytique, et le silence peut encourager la métaécoute, soit un déplacement de l'attention des stimuli externes vers les stimuli internes, la pensée (Margulis, 2007a). Ce changement d'objet d'attention chamboule la relation entre l'œuvre (objet d'attention) et la personne qui écoute (observateur.rice externe). En laissant l'individualité de la personne qui écoute interférer avec l'œuvre, l'expérience d'écoute devient unique pour chaque représentation et chaque individu, comme c'est le cas pour 4'33'' de John Cage, et l'art réside dans la préparation du silence. Contrairement à l'œuvre emblématique de Cage, *Wet Ice and Dead Leaves* offre un cadre considérablement plus directif.

4.1.4. Deuxième climax

Après le choc du premier climax, l'évolution de la forme devient beaucoup plus subtile. La première partie de la pièce a bâti l'anticipation, qui s'est transformée en doute après la coupure à la lettre D. La transition suivante se fait très graduellement du doute vers la perte de l'anticipation d'un développement ou d'un retour à la directionnalité. La troisième et dernière phase de la pièce ressemble en ce sens à l'impuissance apprise. Le deuxième climax de la pièce, du moins c'est la gageure que j'ai prise, est à la lettre F, et il est d'un tout autre ordre. C'est le moment où je m'attends à ce que la personne qui écoute prenne conscience qu'il n'y aura aucune satisfaction de ses attentes, et que la pièce se terminera dans le même néant vide de sens.

La section à la lettre E est un autre crescendo, cette fois dans l'extrême grave. Encore plus qu'au début, les caractéristiques acoustiques correspondent à celles de la tristesse ou la dépression dans la voix parlée. Selon la recherche de Huron, la meilleure variable prédictive qu'un instrument soit considéré *triste* est sa capacité à effectuer de petits mouvements de hauteur, ce qui est cohérent avec les signaux de tristesse dans la voix parlée. D'autres variables caractéristiques sont un timbre sombre, la capacité à jouer des notes graves, la capacité à jouer à des nuances très faibles et la capacité de l'instrument à « marmonner ». Ces facteurs acoustiques surviennent souvent ensemble ; la cause commune soupçonnée qu'ils demandent généralement une faible énergie physique (Huron et al., 2014, p. 29). Le début du crescendo à la lettre E est suffisamment long et coordonné pour laisser prédire un développement ou au moins une continuation. Cette section est le premier retour à une forme de coordination apparente entre plusieurs instruments depuis la fin de la section C.

Pour le climax de la lettre F, qui est aussi un climax négatif, il n’y a plus de choc. Le *trou* ou le *vide* vient de la prise de conscience graduelle qu’il n’y aura aucun retour en arrière possible vers la richesse et la direction de la lettre C. En français, il manque deux mots qui seraient essentiels à décrire le moteur de cette pièce : *longing* et *yarning*.

4.1.5. Accords et autres éléments de l’écriture

La forme est le paramètre central de *Wet Ice and Dead Leaves*. Le second paramètre qui a servi de structure est les accords. L’utilisation d’accords est devenue un élément important de la production artistique de ma maîtrise après sa composition. La numérisation ci-dessous date d’une phase initiale de composition.

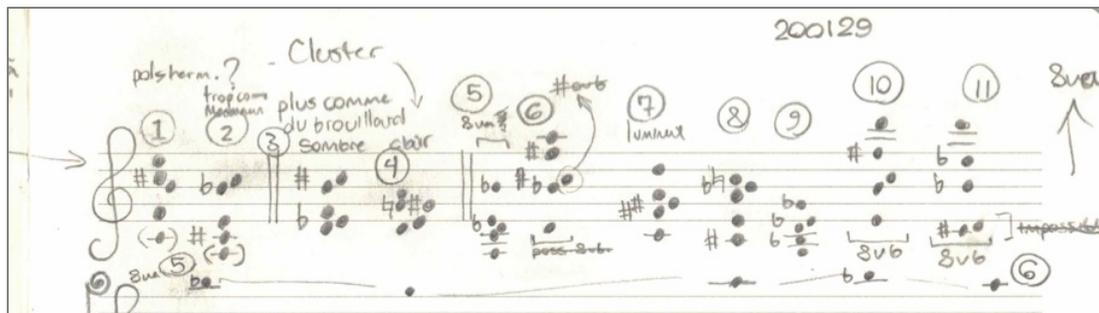


Figure 24. – Numérisation d’esquisse d’accords pour *Wet Ice and Dead Leaves*.

Plusieurs accords ont abouti dans la composition finale, et l’esquisse préparatoire a intégré mon *atelier*, de sorte que les accords qui n’avaient pas été utilisés ont tout de même influencé les œuvres subséquentes. La figure suivante montre les accords qui ont abouti dans la version finale de *Wet Ice and Dead Leaves*.

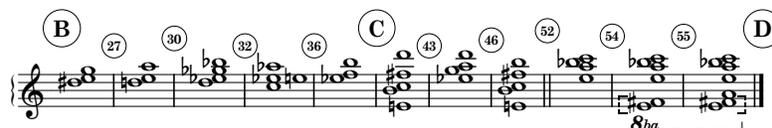


Figure 25. – Réduction, *Wet Ice and Dead Leaves*—accords entre les lettres B et D.

Les accords structurent le crescendo jusqu’à D. Chaque accord est orchestré aux cordes qui voyagent par glissandi entre eux, et donc ne passent par la sonorité de l’accord que pour un bref instant. L’accord est donc également orchestré au piano et aux bois qui figent l’accord un peu plus longtemps au moment où les cordes le croisent. Les cordes cessent les glissandi pour finalement

adopter l'énonciation simple des accords à C, et les bois, bientôt rejoints par les cuivres, adoptent un rôle de coloration.

À la mesure 42, la seconde majeure au cor et au trombone a un rôle de prémonition, de menace. Elle revient à 54 pour la montée finale du crescendo avant la coupure à D. Exceptionnellement, ces notes ne sont pas une orchestration du flux d'accords aux cordes, mais un élément qui se distingue par son timbre et son registre tout en se fondant dans l'harmonie.

Un accord en particulier est facilement reconnaissable d'une pièce à l'autre. La figure ci-dessous montre l'occurrence de cet accord dans *Diaphane*, le 3^e mouvement de *Déjà-vu*. Dans *Wet Ice and Dead Leaves*, l'accord survient à la lettre C.



Figure 26. – Réduction — accord emprunté à *Wet Ice and Dead Leaves* dans *Diaphane*, le 3^e mouvement de *Déjà-vu*.

Le rôle de l'accord est semblable dans les deux contextes, servant de sommet plus ou moins marqué caractérisé par la grandeur, la douceur, et une certaine mélancolie. Le jeu de tensions et de détente basé sur la densité et la disposition des accords est également semblable dans les deux œuvres.

4.2. *Écume*, idée jumelle de *Wet Ice and Dead Leaves*

Dans une étape de travail antérieure, les éléments musicaux de *Wet Ice and Dead Leaves* avaient été développés dans une pièce portant le nom *Poussière*.

La pièce *Poussière* a été laissée de côté environ deux ans. Son retravail a été inspiré par le retravail de la petite berceuse pour l'Ensemble Kô. L'idée de l'instrumentation (SATB, pno, vn) venait des effectifs disponibles pour le concert, et l'idée de lui ajouter des paroles a émergé de la recherche de paroles pour la *Petite berceuse*. Le texte est un extrait traduit en français du conte de *La petite sirène* de Hans Christian Andersen.

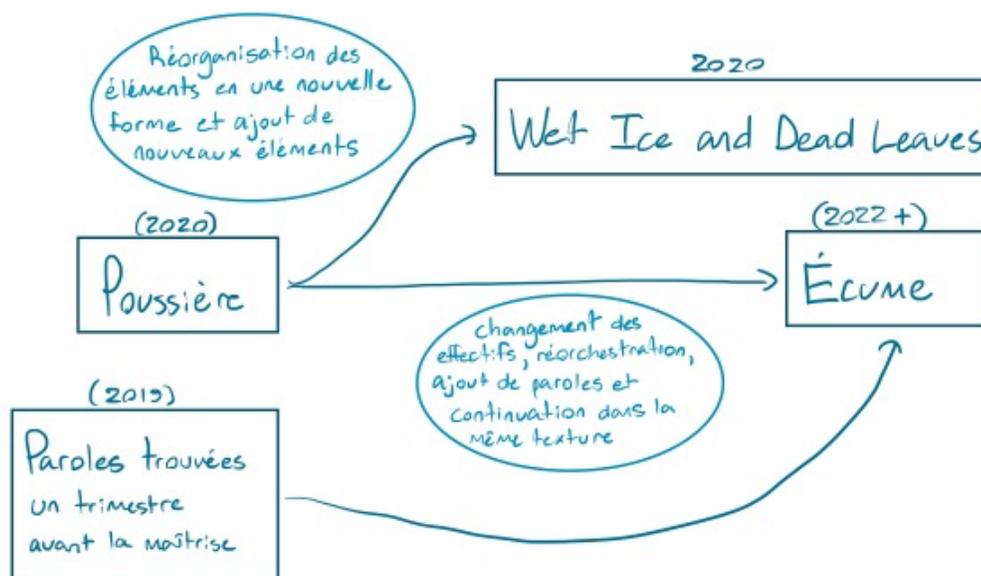


Figure 27. – Diagramme — relation entre *Wet Ice and Dead Leaves* et *Écume*.

Le désir de mettre ce texte en musique date du trimestre précédant le début de la maîtrise. Cet exemple illustre comment les projets se scindent et se combinent de façon organique, ainsi que les longs moments de repos de certains projets.

4.3. *Déjà-vu*

Déjà-vu est une pièce en quatre mouvements attacca d'environ 14 minutes pour ensemble *pierrat*¹⁹. L'instrumentation et les autres paramètres de la pièce ont été choisis sans contraintes ni plan de création. Les mouvements sont *Immobile*, *Illusoire*, *Diaphane*, et *Néant*. Comme *Wet Ice and Dead Leaves*, la pièce *Déjà-vu* est née d'une volonté d'exprimer un concept difficilement exprimable en mots. Le type de vide dépeint ici provient également d'impressions présentes durant certains épisodes dépressifs. Ces impressions concernent notamment une relation distordue au temps, le sentiment de contempler la vie sans réellement la vivre, et un sentiment de solitude et d'absence de sens. Toutes ces impressions sont circonscrites dans un sentiment de revenir à un endroit familier qui est calme, sombre, lucide, et indifférent. Cet endroit est métaphoriquement représenté par le retour au *do dièse* tenu. En rétrospective, le concept s'apparente aux lithographies labyrinthiques

¹⁹ Instrumentation : flûte, clarinette, piano, violon, violoncelle, *humming* des instrumentistes. L'ensemble *pierrat* réfère à un ensemble de chambre constitué d'un mélange de bois, piano, cordes et voix (optionnelle). Le nom renvoie à la formation instrumentale de la célèbre œuvre *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg (piccolo, flûte traversière, clarinette, clarinette basse, piano, violon, alto et violoncelle.).

d'Esher employant des escaliers de Penrose. Bien que ceux-ci n'aient pas été une inspiration consciente, les objets impossibles de toutes sortes et les labyrinthes sont chers à mon imaginaire. Le titre *Déjà-vu* rend explicitement compte de l'inspiration de circularité temporelle.

4.3.1. Inspiration et paramètres musicaux

Dans cette pièce, il n'y a pas de réel silence. Le vide ici est représenté autrement, par une note tenue tout au long de la pièce, qui est mise à découvert chaque fois que la musique se tait. L'œuvre commence par trois accords incisifs arpégés dans l'aigu du piano, qui camouflent l'entrée de *niente* de la clarinette sur *do dièse* (réel). Cette note tenue reste à la fois omniprésente, mais subtile, changeant perpétuellement de timbre et de source. En contraste avec les accords de piano, la note tenue est d'une nuance si douce qu'elle pourrait presque être un acouphène ou un néon défectueux, à la limite de l'imaginaire ou d'un son parasite. Comme c'était le cas avec le silence dans *Wet Ice and Dead Leaves*, ce procédé vise à retourner l'attention vers l'intérieur, vers une expérience solitaire. Contrairement au vide dans *Wet Ice and Dead Leaves*, il n'y a pas d'attente, de « *longing* » pour le retour d'un élément dont on aurait voulu davantage. Divers éléments musicaux couvrent tour à tour la note tenue en arrière-plan, comme autant d'efforts pour y échapper, d'aller ailleurs, mais chaque tentative se solde par un échec, et chaque élément musical s'interrompt finalement seulement pour révéler la note tenue, comme si elle avait toujours été là et le serait toujours.

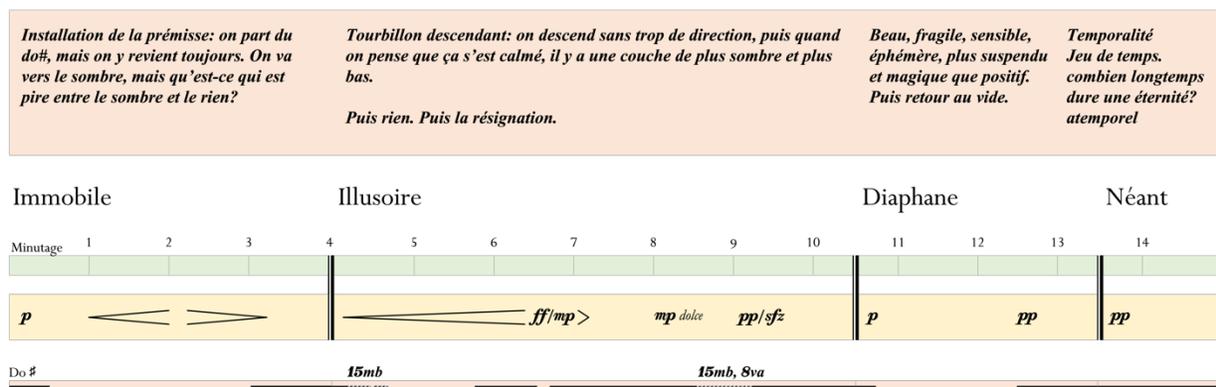


Figure 28. – Forme de *Déjà-vu*.

Contrairement à *Obèle* et *Wet Ice and Dead Leaves*, *Déjà-vu* emploie une représentation du vide qui n'est pas silencieuse. Beaucoup d'autres compositeur.rice.s modernes s'inspirent du silence, mais le représentent paradoxalement par des discours sonores élaborés (Metzer, 2006). Dans *Déjà-vu*, le choix de représenter le *rien* par un *do dièse* visait à le rendre reconnaissable, pour qu'on ait

l'impression que c'est le *même rien* qui revient périodiquement, ou même que c'est nous qui revenons périodiquement au même endroit. Cette représentation du vide reste cependant très proche du silence par sa nuance faible et son statisme.

4.3.2. *Immobile* : ~4'

Outre les trois accords d'introduction au piano, les idées exposées dans le premier mouvement sont au nombre de trois. D'abord, un contrepoint à deux voix en première espèce (homorythmique), ensuite, un autre contrepoint, cette fois orchestrée de façon plus brillante et exploitant les fausses relations de triton, puis des accords grave au piano comme présage du 2^e mouvement.

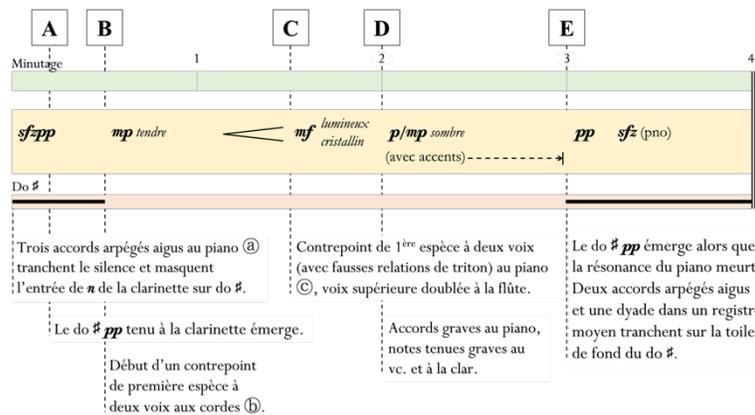


Figure 29. – Forme de *Déjà-vu*, 1^{er} mouvement : *Immobile*.

Le 1^{er} thème est intimiste et tendre. Joué aux cordes dans un registre confortable pour l'interprète, lent, avec un rythme imitant une métrique souple, le contrepoint explore des dyades consonantes qui suggèrent un mode éolien bâti sur la tonique de *do dièse*. Cette extrême simplicité permet d'attirer l'attention sur le timbre et le caractère de chaque intervalle et chaque paire d'intervalles.

Dans le 2^e thème, la relation entre les paires d'intervalles devient plus tendue par l'usage de fausses relations de triton. Les relations harmoniques et les intervalles mélodiques demeurent consonants, mais il n'y a plus de mode. Les nouvelles notes qui n'appartenaient pas au mode inféré de la mélodie précédente ainsi que les nouveaux timbres contribuent à l'impression de magie et « d'ailleurs » des fausses relations chromatiques. L'orchestration lumineuse mettant en vedette la flûte présage le 3^e mouvement. Le matériel musical est exposé de façon transparente également dans le but d'être reconnu lorsqu'il sera repris plus tard dans la pièce, afin de mettre en valeur le

caractère circulaire de leur retour. Le troisième élément est une plongée menaçante vers le registre grave du piano, un élément qui sera développé dans le deuxième mouvement et repris à travers la pièce. Enfin, pour terminer de préparer l'écoute des mouvements suivants, le *do dièse* est longuement tenu.

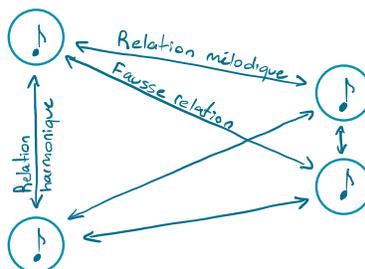


Figure 30. – Dessin — fausse relation.

Si le statisme de la note tenue est similaire au silence par son absence de métrique et donc son brouillage du passage du temps, il ne suspend pas la temporalité. D'abord, le constant changement de source et de timbre du son crée une évolution temporelle, mais également, un son est fondamentalement temporel, et sa seule présence trahit qu'il y a passage du temps.

4.3.3. Illusoire : ~6'30'

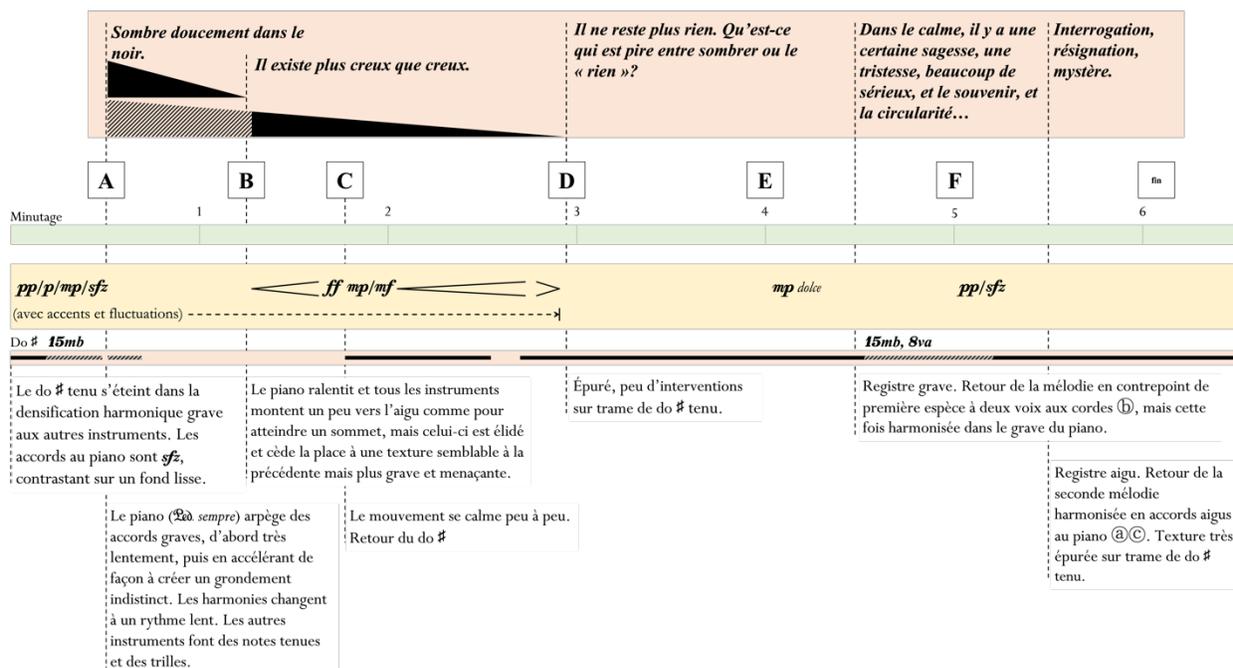


Figure 31. – Forme de Déjà-vu, 2^e mouvement : Illusoire.

La forme d'*Illusoire* pourrait être décrite comme une tempête (jusqu'à la lettre D) suivie du calme. Le matériau musical jusqu'à la lettre D est nouveau, puis de D à la fin, des éléments thématiques du premier mouvement sont repris et développés. Le *do dièse* à la lettre D est le premier retour au *vide* après une section substantielle d'un autre matériau musical. C'est donc le moment où le principe directeur de la pièce devient soupçonnable, soit le retour obsédant au *do dièse*. Un autre retour au *do dièse* après le troisième mouvement permettra de confirmer l'hypothèse.



Figure 32. – Réduction, *Déjà-vu* — premier thème dans *Immobile*.

Le retour thématique du premier thème du premier mouvement n'est probablement pas perceptible à une première écoute naïve. La texture dans le grave du piano et la lenteur sont cependant deux éléments distinctifs qui rappellent le premier mouvement. ci-dessus, la Figure 32. – montre le thème tel qu'énoncé aux cordes dans le premier mouvement, alors que la Figure 33. – ci-dessous montre sa modification au piano dans le deuxième mouvement.



Figure 33. – Réduction, *Déjà-vu* — retour du premier thème d'*Immobile* dans *Illusoire*.

Semblablement, le deuxième thème du premier mouvement est combiné à l'élément d'accord aigu percussif de la toute première mesure de l'œuvre. Les figures Figure 34. – et Figure 35. – ci-dessous sont des réductions de la version d'origine et de la version modifiée du thème.



Figure 34. – Réduction, *Déjà-vu* — deuxième thème dans *Immobile*.

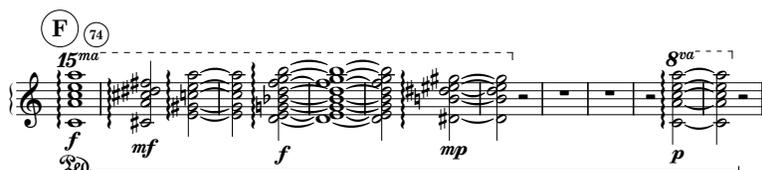


Figure 35. – Réduction, *Déjà-vu* — retour du deuxième thème d'*Immobile* dans *Illusoire*.

Ces modifications sont comme des souvenirs ; tous les éléments sont les mêmes, mais ils ont été recombinaés et modifiés pour s'accorder à la nouvelle perception du monde induite par une expérience intermédiaire. Ainsi, comme dans un escalier en colimaçon, le retour au même lieu se fait avec une couche de profondeur supplémentaire. On pourrait également penser à un escalier de Penrose où la dimension temporelle rend chaque retour au même point différent.

4.3.4. *Diaphane* : ~3'

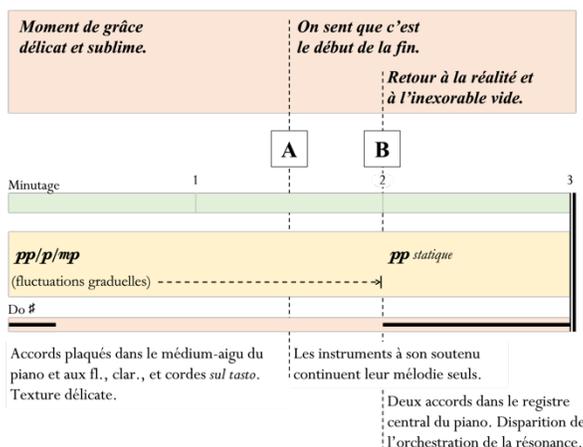


Figure 36. – Forme de *Déjà-vu*, 3^e mouvement : *Diaphane*.

Le 3^e mouvement est un temps hors du temps, un petit monde à part entière séparé de la réalité, suspendu. Tout de ses harmonies, son orchestration et son absence de métrique explicite évoquent un moment de grâce lumineux, à la fois fragile et éphémère. Puis, à la lettre B, comme dans le mouvement précédent, le *do dièse* revient ; on se réveille, et on ouvre les yeux dans le noir. Dans

le 2^e mouvement, le retour au *do dièse* était placide et pensif malgré l'impression de vide et de lourdeur. Ici, le retour au *do dièse* est plus lourd et triste. La circularité devient également de plus en plus visible, nourrissant l'impression d'inéluctabilité, d'impuissance et de résignation.

Comme dans *Wet Ice and Dead Leaves*, les accords de la première section sont plaqués au piano et orchestrés aux bois et aux cordes. Ici, cependant, les cordes et les bois forment un groupe aussi homogène que possible, avec les cordes jouant *sul tasto* pour imiter le timbre de la flûte et de la clarinette. Jusqu'à B, les couleurs d'accords choisies varient en densité et en disposition. Le degré de richesse ou dissonance reste plutôt égal. La direction est donnée par les changements de couleur (les différentes structures d'accords) ainsi que la compression et l'expansion du registre occupé par chaque accord. À B, les accords deviennent dissonants sans pour autant être très riches et sont donc *durs*. Le manque de richesse harmonique est souvent appelé un vide (par exemple, une quinte ou une octave creuse, vide) et est sans doute perçu comme tel.



Figure 37. – Réduction — accords dans *Diaphane*.

Le *do dièse* suivant les accords est presque dénudé d'interventions. À ce moment, la force expressive repose exclusivement sur la forme, le souvenir des autres sections, et la compréhension du processus sous-jacent à l'œuvre.

4.3.5. *Néant* : ~0'40'

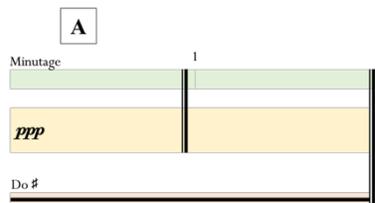


Figure 38. – Forme de *Déjà-vu*, 4^e mouvement : *Néant*.

Le 4^e et dernier mouvement a été séparé du 3^e pour la seule poésie de la partition. Ce mouvement qui tient à une seule page est exclusivement constitué du *do dièse* partagé en relais entre les

interprètes de façon à créer un *humming* continu. La durée est variable afin d'adapter le degré de provocation par le vide à différents publics et différents contextes d'écoute.

4.4. Rêve éveillé

Rêve éveillé (orgue solo) est la dernière œuvre composée durant la maîtrise a donc été composée en pleine connaissance du sujet et des outils d'analyse développés dans ce mémoire. Le défi personnel derrière l'œuvre était de trouver comment donner de la souplesse à un instrument à catégories discrètes de notes, de timbre, et de nuances. L'œuvre tient sur deux pages, et la forme est très simple (ABA'). La registration était presque exclusivement de flûtes aux sons contrastants, à l'exception de la bombarde de 32' pour le *ronron*.

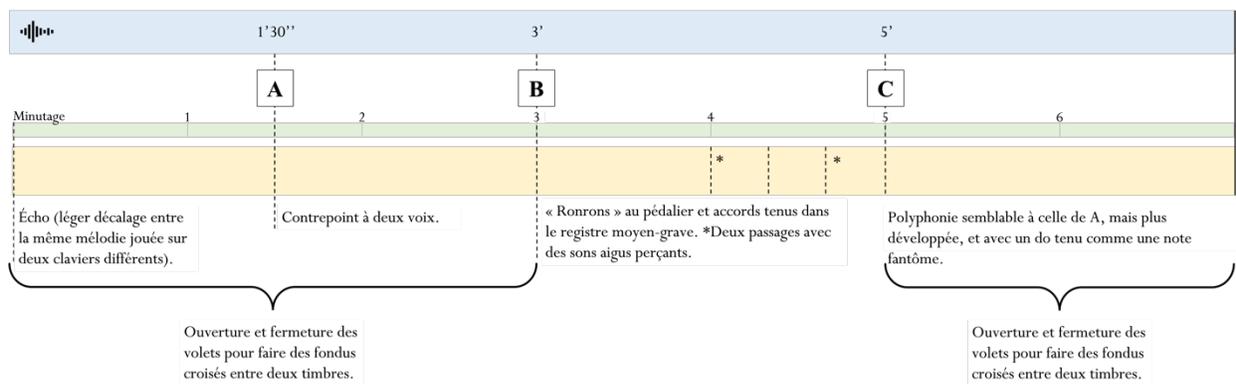


Figure 39. – Forme de *Rêve éveillé*.

4.4.1. Techniques ; microdécalage, fondus croisés et ronronnement

La première section de l'œuvre est une mélodie sans accompagnement. Le tempo y est inégal, et la mélodie est doublée aux deux mains avec un léger décalage²⁰, de façon à modifier l'enveloppe acoustique du son (adoucir les fins des notes) et créer un écho artificiel. Le procédé de couplage de claviers associés à des pédales d'expression (décrit ci-dessous) a également été employé au tout début, de sorte que la mélodie emploie en fait trois ensembles de tuyaux différents actionnés par deux mains ainsi que l'ouverture et la fermeture des boîtes de deux des ensembles de tuyaux à l'aide des deux pieds.

Un autre effet employé dans *Rêve éveillé* pour rendre le son plus souple est le fondu croisé. Le principe consiste à coupler deux claviers associés à des pédales d'expression distinctes afin de

²⁰ Cette technique n'est pas notée dans la partition et a été discutée de vive voix avec l'organiste.

pouvoir créer des variations graduelles de timbre sur une mélodie jouée sur un seul clavier. Ces fondus de timbre figurent aux lettres A et C.

J'appelle le *ronronnement* la technique employée de façon récurrente à la lettre B dont le son est un grondement très grave. Le principe derrière cette technique est l'utilisation de battements des notes les plus graves du pédalier avec un jeu de bombarde 32' joué en valeur très courtes. En jouant un accord arpégé exactement à la bonne vitesse avec exactement la bonne durée pour chaque note, les battements du début de chaque note se fondent en un roulement ascendant semblable à un ronronnement (plus sonore). La technique est cependant difficile à maîtriser afin d'obtenir l'effet de roulement souhaité puisqu'une note trop courte n'a pas suffisamment d'itérations du battement et une note trop longue devient trop stable et de hauteur déterminée.

4.4.2. Langage harmonique et mélodique ; écriture et inspiration

Comme dans *Obèle* et *Déjà-vu*, les mélodies sont pensées de manière intervallique plus que par échelle. Le premier système est entièrement dans une échelle diatonique à trois bémols qui s'apparente à *mi bémol* majeur en raison de l'importance de la tierce *mi bémol-sol*. Les phrases sont articulées au moyen du développement motivique. La première phrase contient déjà principalement des répétitions modifiées du même motif initial, soit deux croches puis une note longue avec un changement de direction avant la note longue.



Figure 40. – Extrait de *Rêve éveillé* — mélodie, mes. 1 à 4.

La mesure 3 pourrait être vue comme une expansion du motif ou un nouveau motif. Les deux éléments sont développés au fil des mesures suivantes et font office de fil conducteur à travers une expansion de l'échelle à une pensée plus intervallique sans contrainte dans l'ensemble de l'échelle chromatique. La conception intervallique se reflète également dans le contrepoint à deux voix (à partir de la lettre A). Des segments peuvent être rattachés à des échelles, mais les dyades sont explorées pour leur couleur et leurs relations.



Figure 41. – Extrait annoté de *Rêve éveillé* — contrepoint de première espèce à deux voix, troisième système.

Des fausses relations apparaissent en début du troisième système (reproduit ci-dessus), ainsi qu'à la fin de la section entre doubles barres. Les accords dans la section B ont été choisis à l'oreille. Leur nombre de note et ambitus accroît au fil du premier système pour donner de la direction à la progression. Les changements d'accords ont été masqués par les *ronronnements* au pédalier. Les sonorités des accords sont semblables à celles d'autres pièces présentées dans le mémoire en termes de classes d'intervalles employées. La dyade de seconde majeure y a une place privilégiée, seule ou à l'intérieur d'autres accords, et les notes sont espacées de façon à conserver une certaine clarté (par opposition à un accord en grappe) tout en favorisant une couleur caractéristique et riche.

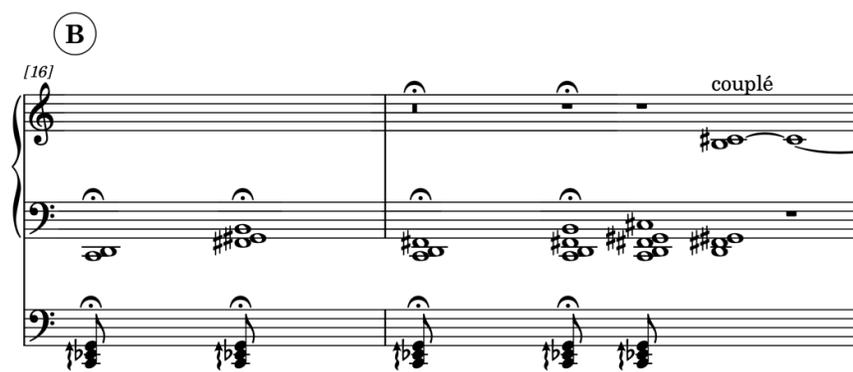


Figure 42. – Extrait de *Rêve éveillé* — Accords, deux premières mesures de B.

Les notes des *ronronnements* n'ont pas de chroma claire, alors elles ont été choisies avec principal souci leur registre approximatif et leur jouabilité. Elles devaient être suffisamment rapprochées pour que le roulement soit continu, mais suffisamment espacées pour que l'accélération et la montée vers l'aigu aient la courbe désirée.

4.4.3. Indication sur le temps et les durées

L'œuvre a été composée dans un processus de collaboration semblable à celui de la musique du court-métrage *Scribouillis*, sans l'impératif de créer une partition dont le résultat serait le même à

chaque prestation, avec chaque interprète, et indépendamment de ma participation aux répétitions. Cette approche a permis un choix de notation des durées consistant en un rythme très simple nuancé par des variations de tempo, puisque l'effet souhaité était une variation du tactus souple.



Figure 43. – Extrait de *Rêve éveillé* — Variations de tempo, fin du premier système.

4.4.4. Création

L'œuvre a été composée pour être jouée sur l'orgue de l'Église Unie Saint-James au centre-ville de Montréal et tire profit de ses possibilités. L'orgue a quatre claviers, 3,949 tuyaux, et une console moderne avec mémoires multiples (*L'orgue — Le Square St. James*, s. d.). Une réinterprétation nécessiterait un orgue au minimum aussi grand. Déjà la première section demande au minimum trois claviers dont deux sont couplés et deux pédales d'expression associées aux deux claviers couplés. L'organiste pour qui a été composée l'œuvre, Matthew C. Lane, a été d'une aide précieuse au processus de composition, notamment par sa grande disponibilité à mes questions et en permettant d'explorer l'instrument (sur des périodes généreusement soustraites de ses temps de pratique à l'église). Je lui dois mes remerciements également pour sa grande indulgence vis-à-vis de ma remise tardive.

4.4.5. Place dans l'atelier et démarche consciente dans *Rêve éveillé*

Certaines ressemblances entre les pièces sont remarquées seulement après coup comme une constante stylistique. Mais d'autres sont délibérées, ou au moins directement traçables en raison des brouillons habitant mon bureau et des idées créatives habitant mon esprit. La reprise du matériau de la *Petite berceuse* d'une pièce à l'autre a commencé au tout début de la maîtrise par hasard. Au moment de la composition de *Rêve éveillé*, j'étais consciente de ce phénomène de contamination entre mes œuvres, et j'ai décidé de m'inspirer consciemment d'éléments de mon *atelier*.

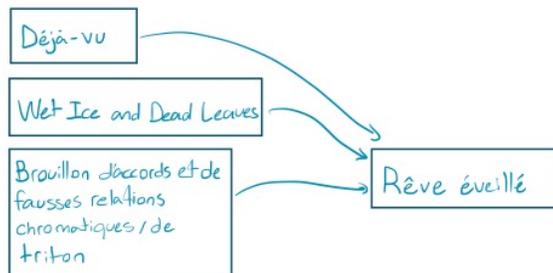


Figure 44. – Dessin — relation de *Rêve-éveillé* à d’autres éléments de l’atelier.

Notamment, l’emploi de mélodies simples et de fausses relations de triton est un élément retrouvé dans *Déjà-vu*, et la recherche de textures dans l’extrême aigu et l’extrême grave est présente dans *Wet Ice and Dead Leaves*. L’utilisation de certaines couleurs d’accords, dont la dyade, est présente dans la plupart des autres pièces.

4.5. Format des partitions

Une attention au vide a été portée dans les choix de mise en page. Par exemple, les silences ne sont pas affichés dans les mesures vides. Le choix de ne laisser qu’une mesure de silence surmontée d’un point d’arrêt dans *Wet Ice and Dead Leaves* est semblable à celui de séparer en un dernier mouvement le *do dièse* tenu à la fin de *Déjà-vu*.

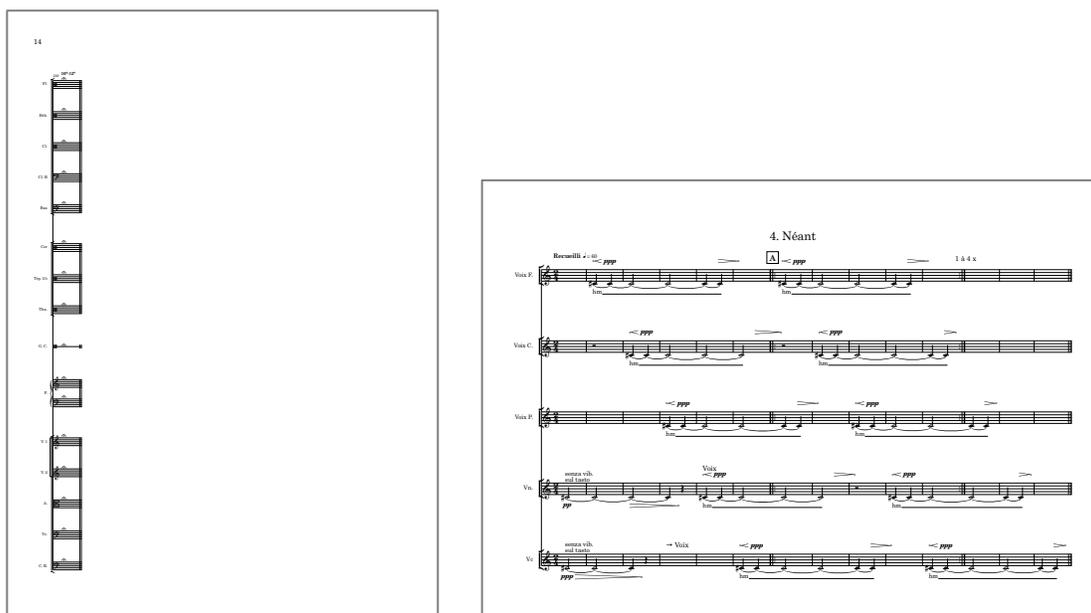


Figure 45. – À gauche : Extrait de *Wet Ice and Dead Leaves* — dernière page. À droite : Extrait de *Déjà-vu* — 4^e mouvement entier.

Cet aspect de l'œuvre n'est accessible qu'en consultant la partition. La poésie de la mise en page n'est pas facilement accessible, au public. Peut-être contribue-t-elle à clarifier les intentions derrière la composition et à inspirer les interprètes. Peut-être les interprètes, analystes, et moi-même sommes les seul.e.s impacté.e.s par la mise en page — ce public n'est pas, à mon avis, trop restreint pour ce souci au détail qui émerge du même élan créateur que l'œuvre musicale.

Le format de communication avec l'interprète dans le cas de *Rêve éveillé* et la trame sonore du court-métrage *Scribouillis* était beaucoup plus ouvert. La partition de la première pièce a été amenée à un stade de complétion, bien que la registration n'ait pas été entièrement prise en note. Cette partition laisse toutefois une grande liberté de tempo et parfois de rythme, ainsi qu'une liberté d'agencement des accords brisés à deux occurrences d'un motif dans l'extrême aigu. La dernière mesure laisse également la liberté à l'interprète de jouer avec les fondus de timbre en ouvrant et en fermant les volets des différents jeux.

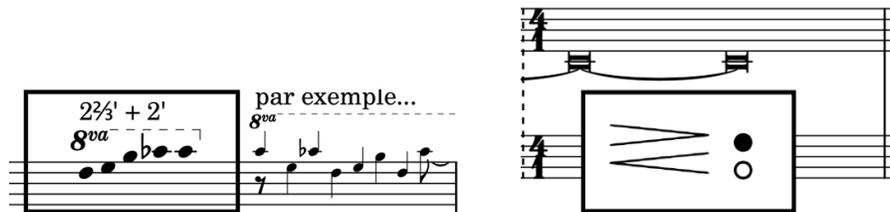


Figure 46. – À gauche : Boîte et exemple d'interprétation à la mes. 18 de *Rêve éveillé* — À droite : Boîte à la dernière mesure de *Rêve éveillé*.

Ces deux manières dont le *négatif* se manifeste dans l'étape de préparation des œuvres sont très différentes et leur similitude n'a été remarquée qu'a posteriori. Les deux relèvent toutefois d'une conception de l'œuvre comme n'étant pas uniquement sonore, mais englobant des inspirations souvent extramusicales, la démarche et *l'atelier*, et le contexte de création.

5. Conclusion

Au fil du processus de composition, trouver le vocabulaire pour conceptualiser mes buts musicaux a été un défi. Il n'y a que peu de vocabulaire courant en français et en anglais qui correspondaient à leurs enjeux et leur représentation en musique est relativement restreinte. Les concepts du *négatif*, du *vide*, du *rien*, et du *peu*, méritent une plus grande place dans la discussion des enjeux de la création musicale. À une époque où les bouleversements mondiaux suscitent la discussion de l'importance de diminuer la production, la consommation et la croissance, la démarche décrite dans les pages précédentes ne saurait s'extraire de son contexte ; les œuvres n'ont pas une vocation activiste, mais la démarche de création, bien que née d'un besoin d'expression, a comme ambition de confronter une culture mégalomane.

5.1. La place du *négatif* dans la démarche

Le titre du mémoire, *Une esthétique du négatif : processus de composition basé sur la relation au vide*, traduit un lien étroit entre le résultat et le processus de création. Si les œuvres présentées dans ce mémoire ont toutes ces caractéristiques esthétiques en commun, c'est parce qu'elles émergent d'une démarche commune et de thématiques d'inspiration semblables ; d'un processus de composition basé sur la relation au vide. La démarche centrée sur le *négatif* qui est décrite dans ce mémoire touche autant l'inspiration, la manifestation dans les œuvres, et le processus de création. Mais d'abord et avant tout, la démarche centrée sur le *négatif* est une curiosité pour le fonctionnement du monde. Une préférence pour écouter et observer, pour utiliser les sens pour absorber de l'information sur le monde. Les expressions et communications vides ou superflues me déplaisent, et de même que je n'aime parler que lorsque j'ai quelque chose à dire, je n'aime composer que lorsque la composition est porteuse d'un sens plus grand, que ce soit un désir d'expression, de communication, de partage ou de confrontation. À l'intérieur des œuvres, chaque élément présent l'est parce qu'il est essentiel à ce sens, et il en va de même pour le silence.

5.2. Une apologie du *négatif*

Le terme *négatif* n'est pas lui-même important. Ce n'est qu'une autre tentative parmi d'autres de cerner l'importance d'écouter et de voir autrement, de prêter autant attention à ce qui est là qu'à ce qui ne l'est pas. C'est une tentative de valorisation du silence et de la retenue dans une culture qui

les oublie parfois. Et c'est une tentative de réhabilitation des émotions à affect négatif. Vous pouvez lui substituer un autre mot qui au moment de la lecture lui semble plus approprié. Mais j'aimerais conclure le mémoire en rappelant que le *négatif* est un angle d'analyse et un outil de création puissant, qui peut être utile à travers plusieurs formes d'art et plusieurs esthétiques ; les œuvres présentées dans ce mémoire sont tributaires d'une *esthétique du négatif*, au sens où ce paramètre a été exploré en profondeur et est structurant dans les œuvres. Mais de la même façon qu'apprendre à superposer des plans distincts en contrepoint ou apprendre à combiner des timbres et connaître les instruments en orchestration peut servir des buts esthétiques divers, apprendre à utiliser le silence est un élément fondamental de la formation en création sonore.

5.3. La suite... un paramètre plus qu'une esthétique

Peu importe l'esthétique et le but des œuvres qui suivront dans ma production artistique, ce mémoire rend compte d'un élément invisible qui les sous-tend, et qui persistera dans mon *atelier*. Cette curiosité et cette tendance à l'observation sont là pour rester. Les questions de recherche abordées ouvrent la voie à une multitude d'autres pistes demandant une investigation, tant dans un processus de recherche compositionnelle que de recherche scientifique. Parmi celles-ci, une investigation approfondie de la perception du *négatif* serait particulièrement intéressante. Comment perçoit-on des éléments musicaux tels que le silence, le statisme, ou la paucité ? Et quels sont les éléments musicaux qui invitent l'auditoire à explorer des concepts tels que le *peu*, le *rien*, ou le *négatif* ? Et quelles sont les différences entre les expériences du *vide* vécues par différentes personnes ?

6. Références bibliographiques

- Adams, G. S., Converse, B. A., Hales, A. H., & Klotz, L. E. (2021). People systematically overlook subtractive changes. *Nature*, 592 (7853), 258-261. <https://doi.org/10.1038/s41586-021-03380-y>
- Becker, J. O. (2004). *Deep listeners: Music, emotion, and trancing*. Indiana University Press. <https://hdl.handle.net/2027/heb05905.0001.001>
- Cage, J. (1991). An Autobiographical Statement. *Southwest Review*, 76(1), 59-76. JSTOR.
- Cox, A. (2016). *Music and embodied cognition: Listening, moving, feeling, and thinking*. Indiana University Press.
- Curtis, M. E., & Bharucha, J. J. (2010). The minor third communicates sadness in speech, mirroring its use in music. *Emotion*, 10(3), Article 3. <https://doi.org/10.1037/a0017928>
- Deep Listening—The Center For Deep Listening*. (s. d.). Consulté 29 août 2022, à l'adresse <https://www.deeplisting.rpi.edu/deep-listening/>
- Donin, N., & Theureau, J. (2008). La coproduction des œuvres et de l'atelier par le compositeur (À partir d'une étude de l'activité créatrice de Philippe Leroux entre 2001 et 2006). *Circuit : musiques contemporaines*, 18(1), 59-71.
- Ewell, P. A. (2020). Music Theory and the White Racial Frame. *Music Theory Online*, 26(2). <https://doi.org/10.30535/mt0.26.2.4>
- Hara, K. (2014). *White*. Lars Müller.
- Harford, T. (2018, novembre). A powerful way to unleash your natural creativity. *TED; Ideas worth spreading*. https://www.ted.com/talks/tim_harford_a_powerful_way_to_unleash_your_natural_creativity
- Hargreaves, D. J., Miell, D., & MacDonald, R. A. R. (Éds.). (2012). *Musical imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*. Oxford University Press.
- Huron, D. (2001). Tone and Voice: A Derivation of the Rules of Voice-Leading from Perceptual Principles. *Music Perception*, 19(1), Article 1. <https://doi.org/10.1525/mp.2001.19.1.1>
- Huron, D. (2015). Affect induction through musical sounds: An ethological perspective. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 370 (1664), 20140098. <https://doi.org/10.1098/rstb.2014.0098>
- Huron, D., Anderson, N., & Shanahan, D. (2014). "You Can't Play a Sad Song on the Banjo:" Acoustic Factors in the Judgment of Instrument Capacity to Convey Sadness. *Empirical Musicology Review*, 9(1), 29. <https://doi.org/10.18061/emr.v9i1.4085>
- Huron, D., & Davis, M. (2013). The Harmonic Minor Scale Provides an Optimum Way of Reducing Average Melodic Interval Size, Consistent with Sad Affect Cues. *Empirical*

- Musicology Review*, 7(3-4), Article 3-4. <https://doi.org/10.18061/emr.v7i3-4.3732>
- IUCN Red List. (s. d.). *IUCN Red List*. <https://www.iucnredlist.org>
- Juslin, P. N., & Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, 129(5), Article 5. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
- Kahneman, D. (2013). *Thinking, Fast and Slow (2011)*. Anchor Canada.
- Katz, S. L., & Gardner, H. (2011). Musical materials or metaphorical models? A psychological investigation of what inspires composers. In D. Hargreaves, D. Miell, & R. MacDonald (Éds.), *Musical Imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception* (p. 0). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199568086.003.0007>
- Klein, G. A. (1998). *Sources of power: How people make decisions*. MIT Press.
- Lakoff, G. (2012). Explaining Embodied Cognition Results. *Topics in Cognitive Science*, 4(4), 773-785. <https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01222.x>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Lidwell, W., Holden, K., & Butler, J. (2010). *Universal principles of design: 125 ways to enhance usability, influence perception, increase appeal, make better design decisions, and teach through design* (rev. and updated). Rockport Publ.
- Link, S. (2007). Going Gently: Contemplating Silences and Cinematic Death. In N. Losseff & J. R. Doctor (Éds.), *Silence, music, silent music*. Ashgate.
- London, J. (2012). *Hearing in time: Psychological aspects of musical meter*. Oxford University Press.
- L'orgue—Le Square St. James*. (s. d.). Consulté 31 août 2022, à l'adresse http://stjamesmontreal.ca/square_stjames/orgue.html
- Margulis, E. H. (2007a). Moved by Nothing: Listening to Musical Silence. *Journal of Music Theory*, 51(2), 245-276. <https://doi.org/10.1215/00222909-2009-003>
- Margulis, E. H. (2007b). Silences in Music are Musical Not Silent: An Exploratory Study of Context Effects on the Experience of Musical Pauses. *Music Perception*, 24(5), 485-506. <https://doi.org/10.1525/mp.2007.24.5.485>
- Margulis, E. H., Wong, P. C. M., Simchy-Gross, R., & McAuley, J. D. (2019). What the music said: Narrative listening across cultures. *Palgrave Communications*, 5(1), 146. <https://doi.org/10.1057/s41599-019-0363-1>
- McAuley, J. D., Wong, P. C. M., Mamidipaka, A., Phillips, N., & Margulis, E. H. (2021). Do you hear what I hear? Perceived narrative constitutes a semantic dimension for music. *Cognition*, 212, 104712. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2021.104712>
- Medina, J. (2008). *Brain rules: 12 principles for surviving and thriving at work, home, and school* (1st ed). Pear Press.

- Metzer, D. (2006). Modern Silence. *Journal of Musicology*, 23(3), 331-374. <https://doi.org/10.1525/jm.2006.23.3.331>
- Metzer, D. (2012). The power ballad. *Popular Music*, 31(3), 437-459. <https://doi.org/10.1017/S0261143012000347>
- Nilsson, Å., Sundberg, J., Ternström, S., & Askenfelt, A. (1988). Measuring the rate of change of voice fundamental frequency in fluent speech during mental depression. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 83(2), Article 2. <https://doi.org/10.1121/1.396114>
- Patel, A. D. (2010). *Music, language, and the brain* (1. issued as an Oxford University Press paperback). Oxford Univ. Press.
- Potter, K. (2013). Le minimalisme. In N. Donin & L. Feneyrou (Éds.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle*. Symétrie.
- Potter, K. (2014). Minimalism (USA). In *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257002>
- Poyatos, F. (2002). *Nonverbal communication across disciplines*. J. Benjamins Pub. Co.
- Residency Programme—Arvo Pärt Centre*. (s. d.). Consulté 5 août 2022, à l'adresse <https://www.arvopart.ee/en/residency/>
- Robinson, D. (2021). To All Who Should Be Concerned. *Intersections*, 39(1), 137-144. <https://doi.org/10.7202/1075347ar>
- Robinson, M. D., & Thomas, L. E. (Éds.). (2021). *Handbook of Embodied Psychology: Thinking, Feeling, and Acting*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-78471-3>
- Santa, M. (2019). *Hearing rhythm and meter: Analyzing metrical consonance and dissonance in common-practice period music*. Routledge.
- Schutz, M., Huron, D., Keeton, K., & Loewer, G. (2008). The Happy Xylophone: Acoustics Affordances Restrict An Emotional Palate. *Empirical Musicology Review*, 3(3), 126-135. <https://doi.org/10.18061/1811/34103>
- Thaler, R. H., & Sunstein, C. R. (2008). *Nudge : Improving decisions about health, wealth, and happiness*. Yale University Press.
- Traube, C. (2004). *An interdisciplinary study of the timbre of the classical guitar*. McGill.
- Traube, C., & Depalle, P. (2004). Phonetic gestures underlying guitar timbre description. *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception and Cognition, Northwestern University, Evanston, Illinois, August, 3-7*.
- Washburne, C., & Derno, M. (Éds.). (2004). *Bad music: The music we love to hate*. Routledge.
- Watt, I. (2012). *An ethnological study of the text, performance, and function of lullabies* [PhD Thesis]. University of Aberdeen.

II. Liste des fichiers complémentaires rendus accessibles dans le dépôt institutionnel

Menard-Belanger_Danae_2023_Deja-vu_1_Immobile_simulation

Menard-Belanger_Danae_2023_Deja-vu_2_Illusoire_simulation

Menard-Belanger_Danae_2023_Deja-vu_3_Diaphane_simulation

Menard-Belanger_Danae_2023_Deja-vu_4_Neant_simulation

Menard-Belanger_Danae_2023_Deja-vu_partition

Menard-Belanger_Danae_2023_Ecume_extrait_de_partition_inachevee

Menard-Belanger_Danae_2023_musique_du_court-metrage_Scribouillis_audio

Menard-Belanger_Danae_2023_Obele_partition

Menard-Belanger_Danae_2023_page_blanche

Menard-Belanger_Danae_2023_Petite_berceuse_version_1_partition

Menard-Belanger_Danae_2023_Petite_berceuse_version_1_simulation

Menard-Belanger_Danae_2023_Petite_berceuse_version_2_enregistrement

Menard-Belanger_Danae_2023_Petite_berceuse_version_2_partition

Menard-Belanger_Danae_2023_Reve_eveille_enregistrement

Menard-Belanger_Danae_2023_Reve_eveille_partition

Menard-Belanger_Danae_2023_Wet_Ice_and_Dead_Leaves_enregistrement

Menard-Belanger_Danae_2023_Wet_Ice_and_Dead_Leaves_partition