National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services
395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale du Canada
Acquisitions et services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-65312-9

Canada

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Les œuvres musicales soumises comme thèse
et le présent document d'accompagnement intitulé

Chute/Parachute
pour piano et bande magnétique
et
***Petit-Tchaïkovski* ,**
drame de musique et de théâtre :
deux moments d'une démarche

présenté par

Michel Gonneville

ont été évalués par un jury composé des personnes suivantes:

..Michel.Longtin.....: président du jury

..John.Rea.....: directeur de recherche

..Marcelle.Deschênes.....: codirectrice de rech.

..André.Prévost.....: membre du jury

..Andrew.McDonald.....: examinateur externe

..Walter.Moser.....: représentant du doyen

Thèse acceptée le: 21.03.97

Remarques préliminaires

Font également partie des documents de cette thèse **les partitions des deux œuvres présentées et une cassette.**

La cassette comprend:

- sur le côté A, l'enregistrement de l'œuvre *Chute/Parachute* pour bande et piano telle que jouée en concert par la pianiste Louise Bessette. Ceci est suivi de la partie de bande seule (sans piano), donnée ici pour référence.

- sur le côté B, l'enregistrement d'extraits de parties instrumentales tirées de scènes de *Petit-Tchaïkovski*, choisis afin que le lecteur ait une idée plus concrète des timbres particuliers employés dans cette œuvre. Toutes ces parties instrumentales sont jouées par un ordinateur comme elles le seraient lors d'une représentation publique de l'œuvre

Voici la liste des extraits :

Extrait nº	pour le timbre de :	on entendra la scène :	durée :
1	Cromsitar	5.2 (déposition de Pierre)	3'20"
2	Métalimba	2.2 (déposition d'Amélie)	3'20"
3	Synpiano	2.4 (1ère déposition de Geneviève)	4'15"
4	Synthorgue	8.2 (déposition de Charles)	2'25"
5	Percussion Pierre	8.5	1'25"
6	Percussion Amélie	2.3	22"
7	Percussion Geneviève	8.5	1'25"
8	Percussion Charles	5.1	1'40"
9	Percussion Inconnu	9.2	2'45"

(N.B.: Scène 5.2 = Tableau 5, Scène 2; etc.)

On notera que le timbre de Percussion Geneviève (extrait nº 7) est présenté sans modulation.

Enfin, on trouvera également annexé, comme document complémentaire, une photocopie reliée du **livret de *Petit-Tchaïkovski*** écrit par Alain Fournier. Je remercie les Éditions Les Herbes Rouges (Montréal) de m'avoir autorisé à reproduire ce texte.

Sommaire

Le présent **travail écrit** accompagne et commente les deux œuvres *Chute/Parachute*, musique mixte pour piano et bande et *Petit-Tchaïkovski*, drame de musique et de théâtre. Ces deux œuvres constituent « deux moments d'une démarche » et posent de façon aiguë le problème de l'unité de cette démarche. Ayant d'abord toutes les deux résulté d'une réorientation en cours de route dans le travail académique - ce qui évoque déjà la distance qui peut exister entre une idée de départ et les contraintes liées aux conditions concrètes de sa réalisation - , elles ont donné lieu à des recherches et à un processus de composition à la fois proches et différents : proches parce que les deux œuvres partent de la série harmonique pour élaborer des modes et développent leur matériau à partir d'une optique proche du thématisme où les concepts de répétition et de variation se conjuguent selon de nouvelles règles (entre autres, pour *Petit-Tchaïkovski*, celles d'une « passacaille virtuelle »); différents de par le genre des œuvres même, de par leurs propos respectifs (pour l'une, intérêt pour une forme particulière de microtonalité et de mariage bande-instrument; pour l'autre, essai de faire converger l'opéra et le théâtre dans un drame qui les fait cohabiter) et même de par leurs résonances expressives (musique relativement légère, virtuose, frisant le grotesque dans un cas; musique dramatique dans l'autre, étroitement liée au texte qui l'a inspirée).

L'unité de la démarche se révèle dans une attitude générale face à la composition située à la confluence du modernisme et du post-modernisme, confluence qui se concrétise dans l'utilisation de techniques néo-sérielles de structuration d'une part et de matériau traditionnel « revisité » d'autre part : thématisme, consonance, modalisme, répétition, etc.. Cette attitude est le fait à la fois du hasard et du choix et aboutit à la constitution d'un style personnel, nécessité à la fois pragmatique et philosophique, au service d'une Beauté d'essence multiforme.

Table des matières

Remarques préliminaires III
Sommaire IV
Table des matières V
Liste des tableaux VIII
Liste des exemples musicaux IX

I. Introduction : deux moments, une démarche ? 1

II. *Chute/Parachute* 3

A. Mise en contexte 3

1. Changement du second volet du projet de recherche 3
2. Recherches préliminaires et intention musicale première 5
   a) Démarches antérieures 5
   b) Expérimentation spécifique: modes, transpositions et accordages 6
   c) Intention musicale première 12

B. Stratégies compositionnelles (processus de la composition) 14

1. Intention extra-musicale, « exigences » du matériau et processus de composition, élaboration de la forme générale. 14
2. Le matériau: suite 17
   a) La macro-thématique: aspects mélodique et rythmique généraux 17
   b) Le timbre du synthétiseur 18

C. Analyse formelle et technique 19

1. Distribution des modes, courbe harmonique générale 19
2. Analyse des quatre parties 22
   a) *Chute/Parachute* 22
      (1) Première phase 22
      (2) Deuxième phase 24
   b) *Antichute (Danse)* 27
      (1) Le contrepoint final (partie de la bande) 28
         • Structure 28
         • « L'ornementation » 29
         • La transposition 34
      (2) Le processus 35
      (3) Transpositions 41
      (4) Rôle du piano 41
      (5) Ajouts/transitions entre les sections 45
      (6) Ajouts/interpolations dans les sections 45
   c) *Cadence* 47

d) *Trampoline* 49
(1) Le carillon d'harmoniques 49
(2) La progression d'accords 51
(3) La progression du piano (*Trampoline*) 52

D. Situation de *Chute/Parachute* dans le contexte actuel de la création musicale 58

1. Musique mixte 59
2. Microtonalité 62

E. Commentaire et auto-évaluation esthétique provisoire 63

III. *Petit-Tchaïkovski* 64

A. Mise en contexte : changement du premier volet du projet de recherche 64

1. Rappel: *Veillée de famille* 64
2. Réorientation 67

B. Recherches, réflexions préliminaires sur le texte, genre de *Petit-Tchaïkovski*, coupures et intention musicale première 68

C. Stratégies compositionnelles: ordre de la composition 72

D. Analyse formelle et technique 74

1. Forme générale 74
2. Matériau et forme dans les trois mondes 76
a) « L'opéra de Claude » (tableaux 1, 4, 7 et 10) 76
(1) Voix et instruments 76
(2) Série de base, modes de base et tempi 78
(3) Personnages et forme: distribution des modes, de leurs transpositions et des tempi 82
(4) Personnages: domaines thématiques 86
(5) Forme: distribution des « thèmes » dans les scènes de l'« opéra de Claude » 98
Scène 1.2 101
Scènes 1.3, 1.4 et 1.5 102
Scène 4.2 105
Scène 4.3 107
Scène 4.4 108
Scène 4.5 110
Scène 7.1 112
Scène 7.2.1 114
Scène 7.2.2 116
Scène 7.2.3 116
Scène 7.2.5 117
Scène 10.1.1 118
Scène 10.2 118

Scène 10.3 120
Scène 10.4 122
Scène 10.5 125
Observation générale sur les techniques de passacaille et de contrepoint virtuels 127
(6) Les chœurs 127
b) Les tableaux sur la scène et dans les toilettes (ou scènes « hors Goglu ») 131
(1) Version « hors Goglu » des « thèmes » 133
(2) Progression des percussions 140
Amélie 145
Geneviève 146
Pierre 147
Charles 148
L'Inconnu 149
La scène 8.6 150
(3) Le violoncelle omniprésent: sa progression 150
Le violoncelle dans l'« opéra de Claude » 151
Le violoncelle dans les scènes « hors Goglu » 156
c) Les dépositions (scènes 2.2, 2.4, 5.2, 8.2, 8.4, 9.3) 165
(1) Déposition d'Amélie (scène 2.2) 165
(2) Dépositions de Geneviève (scène 2.4 et 8.4) 167
(3) Déposition de Pierre (scène 5.2) 170
(4) Déposition de Charles (scène 8.2) 171
(5) Déposition de l'Inconnu (scène 9.3) 176

E. Réflexions en guise de postlude 177

IV. Conclusion: courte réflexion stylistique sur les deux projets 180

Bibliographie 185
Remerciements 187

Liste des tableaux

Tableau 1 - forme originale et transposée des deux modes 8
Tableau 2 - fréquences des 32 premiers harmoniques d'un DO grave..... 10
Tableau 3 - modes d'accordage du synthétiseur..... 11
Tableau 4 - contenu harmonique de *Chute/Parachute*..... 20
Tableau 5 - progression des voix du contrepoint dans la seconde phase de la première partie..... 25
Tableau 6 - deuxième partie, nombre de cellules par section 35
Tableau 7 - cellules utilisées dans les 4 premières sections (partie 2)..... 37
Tableau 8 - distribution des cellules dans les 4 voix du contrepoint (2e partie) 38
Tableau 9 - deuxième partie, exposition des cellules, voix par voix..... 40
Tableau 10 - troisième partie, deuxième section, jeu entre bande et piano..... 48
Tableau 11- quatrième partie, entrées dans le carillon d'harmoniques 50
Tableau 12 - quatrième partie, fondamentales pour les accords de la bande..... 51
Tableau 13 - quatrième partie, organisation des durées du contrepoint virtuel..... 56
Tableau 14 - composition des six modes de *Petit-Tchaïkovski*..... 80
Tableau 15 - durées absolues (en secondes) des « thèmes » selon les tempi 100
Tableau 16 - cycle de la scène 1.2..... 101
Tableau 17 - cycles des scènes 1.3 et 1.5 103
Tableau 18 - cycle de la scène 4.2..... 105
Tableau 19 - cycles de la scène 4.3..... 107
Tableau 20 - cycle de la scène 4.4..... 108
Tableau 21 - cycle de la scène 4.5..... 110
Tableau 22 - cycles de la scène 7.1..... 112
Tableau 23 - cycle de la scène 7.2.1 115
Tableau 24 - cycle de la scène 7.2.2 116
Tableau 25 - cycle de la scène 7.2.3 117
Tableau 26 - cycle de la scène 10.2 118
Tableau 27 - cycle de la scène 10.3 121
Tableau 28 - cycle de la scène 10.4 122
Tableau 29 - association de couleurs vocaliques aux notes fixées dans leurs registres 123
Tableau 30 - correspondances hauteurs-syllabes dans la scène 10.4..... 123
Tableau 31 - cycle de la fin de scène 10.4..... 124
Tableau 32 - cycle de la fin de scène 10.5..... 125
Tableau 33 - subdivisions des valeurs dans le chœur 7.2.4..... 129
Tableau 34 - caractères pour l'ornementation du thème de Claude 139
Tableau 35 - les thèmes de percussion, leur répartition et leur nombre 144
Tableau 36 - le violoncelle dans l'« opéra de Claude »..... 152
Tableau 37 - le violoncelle dans les scènes « hors Goglu »..... 158
Tableau 38 - distribution des thèmes dans la déposition d'Amélie 167
Tableau 39 - distribution des thèmes dans la première déposition de Geneviève... 169
Tableau 40 - distribution des thèmes dans la seconde déposition de Geneviève.... 170
Tableau 41 - distribution des thèmes dans la déposition de Pierre..... 171
Tableau 42 - résumé des densités harmoniques du Synpiano (déposition de Charles) 174
Tableau 43 - distribution des thèmes dans la déposition de Charles..... 175

Liste des exemples musicaux

Exemple 1 - série des 32 premiers harmoniques naturels d'un Do grave 5
Exemple 2 - modes déduits de la série des harmoniques naturels 6
Exemple 3 - matériau commun des quatre voix du contrepoint de la 2e partie 28
Exemple 4 - ornementation finale des quatre voix du contrepoint de la 2e partie 31
Exemple 5 - modèles des épaississements harmoniques et des harmonisations 43
Exemple 6 - progression des accords de la partie de bande 52
Exemple 7 - contrepoint virtuel pour *Trampoline* 54
Exemple 8 - série des 19 premiers harmoniques d'un Sib grave 79
Exemple 9 - série dodécaphonique (« génératrice ») déduite de la série des harmoniques 80
Exemple 10 - les 6 modes de base dans l'« opéra de Claude » 81
Exemple 11 - série de base de *Petit-Tchaïkovski* 82
Exemple 12 - relation des notes des deux demi-séries avec les six tempi et les six modes 82
Exemple 13 - distribution des modes, de leurs transpositions et des tempi pour toutes les scènes de l'« opéra de Claude » 84
Exemple 14 - courbe mélodique du Petit-Tchaïkovski 87
Exemple 15 - courbes mélodiques pour Sœur Amélie 89
Exemple 16 - courbes mélodiques de Sœur Geneviève et courbes complémentaires du Synthorgue 93
Exemple 17 - courbe mélodique du Goglu 96
Exemple 18 - série 1 des chœurs d'enfants 127
Exemple 19 - série 2 des chœurs d'enfants et accords déduits de celle-ci 130
Exemple 20 - thème de Pierre 133
Exemple 21 - thème d'Amélie 134
Exemple 22 - thème de Geneviève et courbes complémentaires du Synthorgue (avec leurs durées) 136
Exemple 23 - thème de Charles 137
Exemple 24 - thème de Claude (violoncelle) 138
Exemple 25 - motifs pour le thème de l'Inconnu 139
Exemple 26 - matériau du violoncelle pour les scènes « hors Goglu » 157

I. Introduction : deux moments, une démarche ?

Pour parler brièvement de ce qui m'a motivé à entreprendre un doctorat en composition, dès le début, ces intentions-là étaient claires : il s'agissait surtout de créer une situation qui pourrait soutenir la réalisation de pièces que le contexte habituel du métier ou des limites d'équipement personnel auraient peu encouragée.

Les deux projets présentés ici dans le cadre du doctorat, *Chute/Parachute* (pour piano et bande) et *Petit-Tchaïkovski* (drame de musique et de théâtre), partent d'intentions bien différentes. Leurs dimensions temporelles sont aussi éloignées que la durée respective des périodes de travail qui a mené à leur réalisation. On pourra même être frappé de ce qu'elles « sonnent » si différemment. Si on veut leur trouver une intention commune qui justifie le titre du présent travail (« deux moments d'une démarche »), on pourrait bien sûr aller la chercher, à un niveau très général, dans le projet de vie même du compositeur, ce projet de vie qu'il réexamine fréquemment, dont il redéfinit sans cesse les priorités en considérant son métier sous tous les angles (vocation ou idéal, carrière, engagement professionnel, etc.) en fonction des commandes et des circonstances. Mais dire cela est-il suffisant et assez précis et concret pour asseoir une tentative d'unification du disparate ? Cette vue pragmatique pourrait même aller jusqu'à conforter une idéologie du disparate, où l'on vogue au gré des contingences...

La matière occupe une grande partie du présent travail écrit. L'analyse des techniques de composition, l'étude de la matière musicale ne se fait cependant jamais sans l'examen des intentions qui ont présidé au choix de ces techniques et matière, ni sans celui des idées, images ou sentiments qu'elles suggèrent ou évoquent. Si j'ai consacré autant de place et de temps à parler de matière, ce n'est pas uniquement pour l'utilité pédagogique qu'un tel écrit pourra avoir lorsque consulté par tel jeune compositeur ou tel musicologue. En fait, je crois surtout que la matière est le point de départ de tout le reste, y compris des enthousiasmes et des passions, des plaisirs autant sensuels que rationnels éprouvés au contact d'une œuvre; et que l'exploration toujours plus profonde de cette matière s'accompagne immanquablement, à mon avis, non de l'assassinat mais plutôt de l'approfondissement du mystère de ce que nous vivons à son contact. Mais, pour reprendre l'interrogation laissée en plan plus haut, c'est également par la matière,

par la réflexion sur le langage et le donné musical que nous pourrons définir un style, une personnalité, tenter d'unifier ce qui paraît composite.

A cause de ce caractère très différent des deux projets, ceux-ci seront donc examinés séparément dans les pages suivantes. Conformément aux exigences pour ce genre de travail, pour chacun d'eux, on sera amené à considérer l'intention particulière qui leur a donné naissance, les recherches spécifiques qu'ils ont demandées et les stratégies compositionnelles qu'ils ont suscitées. Suivra dans un deuxième temps une analyse de l'œuvre au point de vue formel et technique, suffisamment détaillée pour que l'on puisse comprendre comment les techniques opèrent afin d'éventuellement compléter par soi-même le travail d'investigation. L'analyse sera régulièrement confrontée aux intentions et idées générales ayant motivé ces choix techniques, au sens et à la cohérence intérieure recherchés dans chaque œuvre. On terminera le tout par une brève réflexion sur la situation et la possible « signification » historiques de l'œuvre concernée dans le contexte actuel de la création musicale.

Le présent travail ne vise donc pas à prouver une hypothèse mais plutôt à commenter les œuvres musicales qui sont, elles, le corps de la « thèse » ici soumise. Cependant, ce commentaire s'élabore entre la question touchant l'unité de la démarche créatrice et une tentative de répondre à cette question. En effet, après avoir été présentées ici comme « deux moments d'une démarche », les deux œuvres feront, dans une conclusion éclairée par le parcours analytique détaillé que l'on viendra d'effectuer, l'objet d'une réflexion sur ce qui les unifie et gravitant autour des notions de personnalité et de style.

II. *Chute/Parachute*

A. Mise en contexte

1. Changement du second volet du projet de recherche

On se rappellera (cf. examen de synthèse) que, sous sa première forme, mon projet de recherche comprenait comme deuxième volet une pièce pour bande magnétique (avec pour matière principale, des chants d'oiseaux pré-enregistrés). Ce volet a par la suite été reformulé et est devenu une pièce pour piano et bande magnétique. Cette modification a été motivée par l'insatisfaction face aux possibilités du matériel technique actuellement disponible pour le traitement que je voulais faire subir à mon matériau (entre autres, en ce qui a trait à la très difficile mise en boucle de portions de chants d'oiseaux pour la conservation de leur contenu harmonique et à l'impossibilité de transposition de ceux-ci sans le désagréable effet d'accélération du « grain » du son qui en résulte) et, simultanément, par la prise de conscience d'une nécessité profonde chez moi de concentrer mes efforts de recherche sur le développement d'un langage harmonique personnel, donc où le facteur « note » est primordial. L'aspect harmonique de la musique m'a intéressé depuis mes toutes premières pièces, alors que j'étais mû par un certain talent et une vive curiosité sur ce point. Les enseignements de Gilles Tremblay et de Henri Pousseur, tout autant que la découverte des musiques de plusieurs autres compositeurs, sont venus amplifier cet intérêt. Ainsi, dans le projet « oiseau », le facteur de motivation principal était l'envie de « musicaliser » autant les chants d'oiseaux que d'autres matériaux concrets tels le vent, etc., c'est-à dire d'explorer et d'analyser le contenu harmonique de ces sources et de développer quelques-unes des potentialités inhérentes à ce contenu. Je crois que l'aspect harmonique des chants d'oiseaux m'a semblé un monde très riche à explorer, mais les moyens techniques pour ce faire ne me satisfaisaient pas, comme je le mentionnais plus haut. D'autre part, ce contenu m'a peut-être intuitivement semblé presque trop riche, en tout cas trop fort encore pour que je puisse le faire <u>mien</u>. Il fallait d'abord que je précise plus avant <u>mon</u> monde harmonique. Le doctorat n'est-il pas l'endroit tout désigné pour ouvrir une voie personnelle ? À ces raisons se sont ajoutées d'autres moins avouables comme le peu d'envie d'être enfermé dans un studio, face à des machines que je connaissais plus ou moins bien ou dont la lourdeur me rebutait

(système Fairlight), ceci étant amplifié par mes habitudes de compositeur « instrumental » travaillant bien tranquillement chez lui pour des interprètes bien en chair.

L'occasion de repartir à zéro fut offerte par la pianiste Louise Bessette qui voulut me commander une pièce pour elle. La première idée, celle d'un concerto, fut vite écartée pour des raisons pratiques (lourdeur de l'effectif à rassembler et, par suite, rentabilisation de l'effort plus difficile à réaliser pour l'interprète). Mais aussi vite la remplaça l'idée d'une pièce pour piano et bande, ce qui convenait à la pianiste qui cherchait à se constituer un répertoire dans ce domaine. Ce projet me permettait de rester en contact avec l'envie de faire une pièce où l'électroacoustique aurait sa place, pour renouer avec cet art qui permet à plus d'un point de vue de transcender les limites de la musique instrumentale. Je pouvais du même coup rentabiliser les acquisitions récentes qui meublaient mon modeste studio personnel, soit un ordinateur personnel (Macintosh Plus) et un logiciel de « séquence » (Performer de Mark of the Unicorn), de même qu'une carte E! (de GRey MAttEr ResPONSE) conférant au synthétiseur Yamaha DX-7 des capacités en micro-tonalité. Et surtout, de travailler justement l'aspect harmonique dont j'ai assez dit plus haut que je le valorisais.

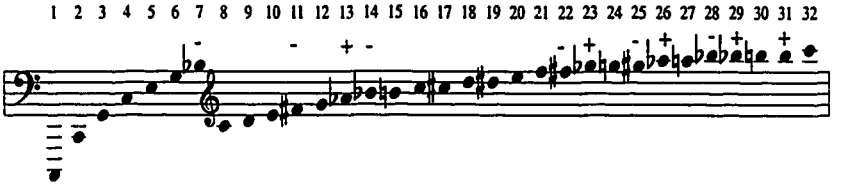
L'idée des chants d'oiseaux fut donc mise sur une tablette, où il n'est pas dit qu'elle restera toujours, n'en sortant ne serait-ce que par morceaux. Déjà un extrait du chant d'un huart à collier est venu marier ses notes aux miennes à la fin de ma pièce *Approches* , composée récemment pour la SMCQ.

2. Recherches préliminaires et intention musicale première

Les premières recherches pour *Chute/Parachute* consistèrent en l'exploration de modes issus de la série harmonique et, parallèlement à cela, en la programmation de l'accord du synthétiseur pour la production d'une version exacte, non-tempérée, de ces modes.

Essentiellement, l'idée des « modes harmoniques » viennent de l'observation facile à faire que les harmoniques naturels, à partir du huitième d'une fondamentale donnée, sont relativement rapprochés, assez « conjoints » pour constituer une gamme, une échelle. Ainsi, les harmoniques 8 à 16 d'un DO grave considéré comme fondamentale seraient approximativement DO-RÉ-MI-FA#-SOL-LAb-SIb-SI-DO. Ce mode, on le voit, est très proche de la gamme naturelle de Bartok. (voir **exemple 1**)

Exemple 1 - série des 32 premiers harmoniques naturels d'un Do grave (son fondamental)



a) Démarches antérieures
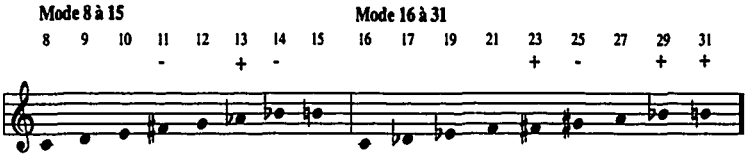
L'idée de modes issus de la série harmonique était en germe dans la plupart de mes travaux précédents. Dans le document de mon examen de synthèse, j'ai parlé de mon cheminement depuis *Die Parole* (1978) jusqu'en 1984. Les pièces composées jusqu'à cette date sont souvent sérielles dodécaphoniques, mais je cherchais déjà à me rapprocher de la série harmonique en rangeant les notes de la série de 12 sons selon un continuum allant depuis la consonance jusqu'à la dissonance par rapport à la note initiale. Faisant bande à part, une pièce de 1981, *Solidaires*, pour 4 Ondes Martenot, explorait déjà la série harmonique d'une façon plus systématique. Les pièces depuis

1984 (*Stella* pour le chorégraphe Jean-Pierre Perreault - 1985 -, *Se abrasa lumbre con lumbre* pour 2 guitares - 1986 -, les premières périodes de travail sur *Petit-Tchaïkovski* et la fanfare *Appel-Rappel*) ont avancé encore vers ce qui allait devenir le matériau de *Chute/Parachute.*

b) Expérimentation spécifique: modes, transpositions et accordages

Pour cette dernière pièce, j'ai choisi de me concentrer essentiellement sur l'exploitation de 2 modes dont les notes constitutives sont issues de la série harmonique d'un son fondamental (chiffré comme « son 1 » dans la série). Le premier, que j'appelle « mode 8 à 15 » (et dont j'ai déjà parlé plus haut), est constitué par les harmoniques 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 et 15 de cette fondamentale.[1] Le second, appelé « mode 16 à 31 », est constitué par l'harmonique 16 et les harmoniques impairs 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29 et 31 de cette fondamentale. Ces modes sont octaviants, c'est-à-dire qu'ils reproduisent la même structure d'octave en octave. (voir l'**exemple 2**)

Exemple 2 - modes déduits de la série des harmoniques naturels



J'ai également choisi de me limiter sur le plan de la transposition de ces modes. La fondamentale choisie au départ comme génératrice principale étant un DO tempéré (par rapport à un LA de référence = 440 Hz), la forme dite « originale » d'un mode est

---

[1] Note: On pourra aussi interpréter le mode 8 à 15 comme étant fait du son 1 et des harmoniques impairs 3, 5, 7, 9, 11, 13 et 15 ramenés à l'intérieur d'une octave. (1=8, 3=12, 5=10, 7=14)

celle dont la fondamentale est DO.[2] Les deux modes ont été exclusivement transposés sur les notes constitutives de leur forme originale respective. Ce qui donne au total 8 formes pour le mode 8 à 15 et 9 formes pour le mode 16 à 31. (voir **tableau 1**, page suivante). Lorsqu'on joue dans l'une des formes d'un mode, seules sont utilisées les notes faisant partie de cette forme; il n'y a aucune note étrangère au mode.

---

[2] La première note de l'un ou l'autre des deux modes sera souvent appelée « fondamentale » plutôt que « tonique » ou « initiale ». Cette première note, 8^{e} ou 16^{e} harmonique selon le mode, est en effet une octaviation de la fondamentale.

Tableau 1: forme originale et formes transposées des deux modes								
	donnant pour chacune de leurs notes constitutives							
	la différence (intervalle) en cents (100 cents = 1/2 ton)							
	existant entre la version naturelle de cette note et sa version tempérée							
Mode 0 à 15								
DO	RÉ	MI	FA#	SOL	LAb	SIb	SI	
0	3,8	-13,8	-48,8	1,8	40,3	-31,4	-12	
RÉ	MI	FA#	SOL#	LA	SIb	DO	DO#	
3,8	7,6	-10	-45	5,6	44,1	-27,6	-8,2	
MI	FA#	SOL#	LA#	SI	DO	RÉ	RÉ#	
-13,8	-10	-27,6	-62,6	-12	26,5	-45,2	-25,8	
FA#	SOL#	LA#	SI#	DO#	RÉ	MI	MI#	
-48,8	-45	-62,6	-97,6	-47	-8,5	-80,2	-60,8	
SOL	LA	SI	DO#	RÉ	MIb	FA	FA#	
1,8	5,6	-12	-47	3,6	42,1	-29,6	-10,2	
LAb	SIb	DO	RÉ	MIb	FAb	SOLb	SOL	
40,3	44,1	26,5	-8,5	42,1	80,6	8,9	28,3	
SIb	DO	RÉ	MI	FA	SOLb	LAb	LA	
-31,4	-27,6	-45,2	-80,2	-29,6	8,9	-62,8	-43,4	
SI	DO#	RÉ#	MI#	FA#	SOL	LA	LA#	
-12	-8,2	-25,8	-60,8	-10,2	28,3	-43,4	-24	
Mode 16 à 31								
DO	RÉb	MIb	FA	FA#	SOL#	LA	SIb	SI
0	4,9	-2,6	-29,3	28,1	-27,5	5,6	29,3	44,7
DO#	RÉ	MI	FA#	SOL	LA	LA#	SI	SI#
4,9	9,8	2,3	-24,4	33	-22,6	10,8	34,2	49,6
RÉ#	MI	FA#	SOL#	LA	SI	SI#	DO#	RÉ
-2,6	2,3	-5,2	-31,9	25,5	-30,1	3	26,7	42,1
FA	SOLb	LAb	SIb	SI	DO#	RÉ	MIb	MI
-29,3	-24,4	-31,9	-58,6	-1,2	-56,8	-23,7	0	15,4
FA#	SOL	LA	SI	DO	RÉ	RÉ#	MI	MI#
28,1	33	25,5	-1,2	56,2	0,6	33,7	57,4	72,8
SOL#	LA	SI	DO#	RÉ	MI	MI#	FA#	SOL
-27,5	-22,6	-30,1	-56,8	0,6	-55	-21,9	1,8	17,2
LA	SIb	DO	RÉ	RÉ#	MI#	FA#	SOL	SOL#
5,6	10,5	3	-23,7	33,7	-21,9	11,2	34,9	50,3
SIb	DOb	RÉb	MIb	FAb	SOLb	SOL	LAb	LA
29,3	34,2	26,7	0	57,4	1,8	34,9	58,6	74
SI	DO	RÉ	MI	FA	SOL	SOL#	LA	LA#
44,7	49,6	42,1	15,4	72,8	17,2	50,3	74	89,4

Il faut cependant ajouter que chacune de ces formes aura une version dite « naturelle » (s'éloignant du tempérament égal traditionnel) lorsqu'elle sera jouée par le synthétiseur préenregistré sur bande magnétique, et une version tempérée lorsque jouée au piano.

Ici se posent diverses questions relatives à l'établissement d'équivalences tempérées pour les notes « naturelles » des deux modes choisis. En effet, si, pour les harmoniques 9, 10, 12 et 15 de la forme originale (8=DO) du mode 8 à 15, la différence d'intonation est suffisamment petite pour que l'on accepte les notes RÉ, MI, SOL et SI comme leur équivalent tempéré respectif, un problème particulier se pose pour les sons 11, 13 et 14, dont les fréquences les situent à peu près à égale distance entre FA et FA#, entre LAb et LA et entre LA et SIb respectivement. Pour des raisons diverses, j'ai opté pour les FA#, LAb et SIb. Je me rapprochais ainsi, pour ce mode, de Bartok et de sa gamme naturelle (DO, RÉ, MI, FA#, SOL, LA, SIb, où le LA naturel et le SI absent constituent des différences par rapport à mon mode) et de Messiaen dont l'accord de la résonance présente du grave à l'aigu les notes DO, MI, SOL, SIb, RÉ, FA#, SOL# et SI, soit toutes les notes de mon mode 8 à 15, avec une petite différence d'orthographe (SOL#=LAb). La gamme tempérée de 8 sons qui résulte de ce choix est donc DO, RÉ, MI, FA#, SOL, LAb, SIb, SI pour le mode 8 à 15. D'un choix similaire a résulté, pour le mode 16 à 31, une gamme tempérée de 9 sons: DO, RÉb, MIb, FA, FA#, SOL#, LA, SIb, SI. Les transpositions de ces modes dans le monde tempéré du piano se feront donc sur les notes de ces formes originales en conservant le plus possible la même logique d'écriture. Ainsi, la transposition du mode 8 à 15 sur SI s'écrira: SI, DO#, RÉ#, MI#, FA#, SOL, LA, LA#.

La carte *E!* installée dans un synthétiseur DX-7 de Yamaha permet de jouer avec l'accordage individuel de chacune des notes du clavier du DX-7 et de mettre en mémoire jusqu'à 16 modes d'accordage de ce clavier, que l'on peut rappeler sur simple pression d'une touche ou par l'intermédiaire de messages MIDI. Une étape importante de mon travail fut donc d'implémenter (de programmer) ces modes d'accordage dans le synthétiseur. Il a fallu pour cela calculer les fréquences exactes des 32 premiers harmoniques d'un son fondamental. Le **tableau 2** donne la liste de ces fréquences de

même que les différences en cents[3] existant entre chaque harmonique et celui qui le suit.

Tableau 2 - fréquences des 32 premiers harmoniques d'un DO grave

Numéro d'harmon.	Note approx.	Fréq. (Hz)	Différence avec harmonique suivant (en cents)	Différence avec harmonique impair suivant (en cents)
1	DO	32.7	1200	
2	DO	65.4	702	
3	SOL	98.1	498	
4	DO	130.8	386.3	
5	MI	163.5	315.6	
6	SOL	196.2	266.9	
7	SIb-	228.9	231.2	
8	DO	261.6	203.9	
9	RE	294.3	182.4	
10	MI	327	165	
11	FA#-	359.7	150.6	
12	SOL	392.4	138.5	
13	LAb+	425.1	128.3	
14	SIb-	457.8	119.4	
15	SI	490.5	111.7	
16	DO	523.2	104.9	
17	DO#	555.9	98.9	192.5
18	RE	588.6	93.6	
19	RE#	621.3	88.8	173.3
20	MI	654	84.5	
21	FA	686.7	80.5	157.4
22	FA#-	719.4	76.9	
23	FA#+	752.1	73.7	144.4
24	SOL	784.8	70.7	
25	LAb-	817.5	67.9	133.2
26	LAb+	850.2	65.3	
27	LA	882.9	63	123.7
28	SIb-	915.6	60.7	
29	SIb+	948.3	58.7	115.4
30	SI	981	56.7	
31	SI+	1013.7	54.9	108.2
32	DO	1046.5	53.3	

[3] Rappelons que : 1 cent = 1/100e de demi-ton tempéré ; 1 demi-ton tempéré = 100 cents ; 1 octave = 1200 cents.

Puis, 16 modes d'accordage du clavier du synthétiseur furent implémentés. Les 8 premiers accordent le clavier selon le mode 8 à 15 « naturel » (ou harmonique) dans 8 formes différentes, c'est-à-dire la forme « originale » et les 7 transpositions de cette forme sur chacune de ses notes constitutives. Le même principe s'est appliqué pour le mode 16 à 31, avec l'exception de la forme originale de ce mode (celle dont la fondamentale est le DO) qui a été jumelée avec la transposition originale du mode 8 à 15. Ce qui nous donne les 16 modes d'accordage suivants:

Tableau 3 - modes d'accordage du synthétiseur

Mode d'accordage	Mode	Fondamentale (ou note initiale)
1	Mode 8 à 15 et 16 à 31	8 de la forme originale
2	Mode 8 à 15	12 de la forme originale
3		10 de la forme originale
4		14 de la forme originale
5		9 de la forme originale
6		11 de la forme originale
7		13 de la forme originale
8		15 de la forme originale
9	Mode 16 à 31	17 de la forme originale
10		19 de la forme originale
11		21 de la forme originale
12		23 de la forme originale
13		25 de la forme originale
14		27 de la forme originale
15		29 de la forme originale
16		31 de la forme originale

J'insiste sur le fait que, dans leur version pour le synthétiseur, ces transpositions sont bien effectuées sur les notes « naturelles » de la forme originale du mode, et non sur une équivalence tempérée de ces notes. Ainsi, par exemple, le mode d'accordage # 6 est construit à partir de la transposition du mode 8 à 15 sur un FA# bas (11e harmonique de DO), et non sur le FA# tempéré.

À noter aussi que l'ordre d'implémentation des transpositions du mode 8 à 15 (8, 12, 10, 14, 9, 11, 13, 15) sur le synthétiseur suit en fait l'ordre des équivalents impairs de ces harmoniques, 8 étant l'octaviation de 1, 12 celle de 3, 10 celle de 5 et 14 celle de 7.

Le **tableau 1** donne, sous chaque note des différentes formes (originales et transposées) des deux modes écrites en notation tempérée, l'écart en cents (100 cents = 1/2 ton) existant entre la note de la version tempérée et celle de la version « naturelle ». (par ex: le FA# figurant comme quatrième degré de la forme originale du mode 8 à 15 version naturelle - et donc, harmonique 11 de DO - est à 48.8 cents au-dessous du FA# tempéré, soit presque 1/4 de ton !). Chaque transposition du mode pour le synthétiseur sonne donc parfaitement « accordé naturel » mais les écarts des notes d'une transposition par rapport à la même transposition tempérée réservée au piano varient selon la transposition. Comparez l'écart du FA# dont nous venons de parler avec celui figurant sous son correspondant dans la transposition sur LAb: le RÉ (harmonique 11 de LAb et quatrième degré de cette transposition) est à 8.5 cents de son équivalent tempéré.

c) Intention musicale première

D'une exploration toute ludique et libre de ces modes joués simultanément au piano et au synthétiseur « réaccordé » est venue l'idée première de vouloir confronter les deux mondes harmoniques, celui tempéré du piano et celui non tempéré du synthétiseur. Très rapidement aussi, j'ai choisi de n'utiliser comme source électroacoustique que des notes discrètes, c'est-à-dire tout le contraire des bruits ou des sons complexes difficilement rapportables à une hauteur unique précise. *Chute/Parachute* serait donc une pièce « à notes ». Ce choix provient à la fois d'un choix plus fondamental et ancien de ma part de consacrer mes efforts à des recherches dans le domaine harmonique compris au sens large (c'est-à-dire tout ce qui concerne le paramètre hauteurs), domaine que je considère même, à la suite d'Henri Pousseur,[4] comme le plus spécifique à la musique (même si la musique ne s'attache pas uniquement à lui). Je me permettrai même d'ajouter ici que les œuvres électroacoustiques qui m'intéressent le plus, celles que je trouve le plus réussies, laissent transparaître à l'audition le soin et la conscience que le compositeur a accordés à l'organisation de cette dimension musicale, qui est vue alors de façon encore plus large, comme un continuum allant du pur son sinusoïdal isolé jusqu'au bruit blanc en passant par les complexes

---

[4] POUSSEUR, Henri. (1972) *Musique, sémantique et société*, Tournai, Casterman, p. 15-16.

harmoniques/timbraux plus ou moins riches. Les grandes œuvres électroacoustiques de Stockhausen et Berio sont de celles-là.

Cette navigation exploratoire dans les zones où confluent les eaux tempérées et non-tempérées m'avait laissé d'assez séduisants souvenirs. Je fus particulièrement charmé par les scintillements (battements) qui naissaient de l'exécution simultanée au piano et au synthétiseur de deux notes d'intonation légèrement différente, et les intervalles microtonaux qui résultaient de leur exécution en alternance. Prenons comme exemple notre mode 8 à 15 dans sa forme originale. L'harmonique 11 du DO fondamental est un FA# bas, s'écartant presque d'un quart de ton de son équivalent, le FA# tempéré, comme je le soulignais plus haut. Si l'on joue ce FA# « naturel » simultanément au FA# tempéré, on obtient le phénomène de battement caractéristique que cette différence d'intonation implique. Si l'on joue les deux FA# alternativement, on obtient conséquemment un intervalle microtonal d'environ un quart de ton. Mais l'un des aspects les plus intéressants dans cette confrontation du tempéré et du « naturel » est que les différences d'intonation entre ces deux mondes sont irrégulières. Toujours dans notre exemple, les harmoniques 11, 13 et 14 (FA# bas, LAb haut et SIb bas) ont presque un quart de ton de différence avec leur équivalent tempéré. Cette différence s'amenuise de beaucoup pour les sons 10 et 15 (MI et SI) et devient minime pour les sons 9 et 12 (RÉ et SOL). L'effet de battement reste donc encore présent lors de l'exécution simultanée des sons 10 ou 15 avec leur équivalent tempéré et est perçu comme un effet de scintillement, de brillance plutôt que comme un intervalle. Cet effet de brillance devient un *quasi unisono* pour les sons 9 et 12. Si l'on met en ordre les 8 sons du mode 8 à 15 original selon leur différence croissante par rapport à leur équivalent tempéré, on obtient la série suivante: DO, SOL, RÉ, SI, MI, SIb, LAb, FA#, laquelle témoigne d'une asymétrie indisciplinée révélatrice des distorsions de notre système tempéré...

Un autre phénomème intéressant est la tension plus ou moins grande qui existe entre les versions tempérée et « naturelle » de l'ensemble des notes d'une certaine transposition, prise globalement. Jouer simultanément au piano et au synthétiseur sur les notes de la forme originale du mode 8 à 15 est beaucoup moins « dissonant » (voire grotesque...) que sur celles de sa transposition sur FA# ! Dans ce dernier cas, la différence d'intonation entre certaines notes du synthétiseur et leurs équivalences tempérées va presque jusqu'au demi-ton !

B. Stratégies compositionnelles (processus de la composition)

1. Intention extra-musicale, « exigences » du matériau et processus de composition, élaboration de la forme générale.

Cette idée première s'est jumelée avec certaines envies musicales et extra-musicales et la forme finale de l'œuvre a résulté d'un dialogue entre ces envies et les tendances que le matériau portait en lui sur le plan de la forme, des proportions, etc.. La conjugaison de ces différentes dimensions du geste de composer explique l'ordre particulier dans lequel s'est effectué la composition des différentes parties de l'œuvre.

Le premier geste compositionnel fut même à certains égards assez éloigné de l'idée première puisqu'il consista en l'écriture d'une première version du contrepoint final de la deuxième partie (Antichute (Danse)) (mes. 174 à 189 incl.). Ce geste venait de l'envie d'écrire un contrepoint touffu et dansant. Mes musiques des années précédentes (où l'aspect mélodique est toujours primordial) procédaient souvent du contrepoint et mes contacts avec le monde de la danse et mon expérience personnelle de la musique m'ont toujours poussé à valoriser l'aspect « bougé », corporel, physique de cet art. Je crois d'ailleurs que la puissance symbolique ou évocatrice de la musique provient des multiples et complexes rapports qu'elle entretient avec notre vécu corporel, racine et siège lui-même des autres dimensions de notre vécu (émotion, intellect, etc.)[5]. J'ai décidé que ce contrepoint allait constituer l'étape finale d'une progression qui en compterait cinq, l'ensemble de ces étapes composant la deuxième partie complète de *Chute/Parachute* (mes. 83 à 193 incl.). C'est cette progression qui fut dès lors composée.

Survint après ce premier travail un blocage sérieux. La partie écrite durait environ 5 minutes; j'avais au moins 7 minutes encore à écrire pour en arriver à la durée dont la pianiste commanditaire et moi avions convenu. Après l'écriture du contrepoint et de la progression sus-mentionnée, que je considérais presque comme un exercice technique, j'avais envie de relier le travail en cours à quelque chose d'extra-musical qui me touche,

---

[5] Voir les remarques à ce sujet dans Nattiez, *Fondements* ..., p. 147 à 192

qui entraîne une adhésion plus complète de ma personnalité, des différentes dimensions de mon imaginaire, qui intègre même ce geste compositionnel « gratuit », plus purement musical, que je venais de commettre. Un événement vécu, une chute bien réelle qui aurait pu me coûter la vie, sinon la santé, m'obsédait depuis plusieurs années, causant des cauchemars récurrents. Je voulais à la fois purger cette obsession et relier cette composition à cet événement. Mais je ne savais comment faire ni l'un ni l'autre. Il n'est pas sûr que l'art, malgré sa grande puissance symbolique et évocatrice, puisse accomplir la première prétention, l'art-thérapie ayant ses limites. D'autre part, étant donné l'ambiguïté de la représentation de la vie intérieure par la musique, le lien entre le vécu émotif et « le monde des notes » ne se faisait tout simplement pas clairement dans mon esprit. L'œuvre aurait pu commencer par une chute quelconque et la lente progression de la seconde partie en constituer comme les relevailles, l'espoir retrouvé, la joie de se retrouver vivant, l'envie d'en danser de joie, frénétiquement même. Mais c'était là une anecdote que je n'arrivais pas à retenir comme satisfaisante, peut-être parce qu'elle était encore sans substance musicale suffisamment précise, autonome et intéressante. Le double blocage dont j'ai parlé plus haut fit donc finalement l'objet d'une séance de l'unique psychothérapie que j'ai suivie jusqu'à maintenant. Je revécus la chute si traumatisante et acceptai de « mourir » en la revivant, de penser, d'imaginer ma mort. Or cette expérience ne fut pas brutale, au contraire de l'événement originel. La chute imaginée fut lente, très lente et douce, l'écrasement de même, et la mort acceptable. Et je sus dès lors que l'œuvre devrait commencer elle aussi par une lente chute, une chute au ralenti, comme si un parachute la retenait,[6] et l'écrasement à peine sensible, comme si l'impact n'était que la très douce traversée d'une fine pellicule presqu'immatérielle, la chute se poursuivant de l'autre côté et se résorbant d'elle-même. Il n'y aurait plus qu'à rouvrir les yeux pour que le temps normal se poursuive...

Cette vision fut donc le point de départ de l'écriture de la première partie, appelée *Chute/Parachute* d'ailleurs (mes. 1 à 82 incl.). La quatrième et dernière partie (mes. 218 à la fin) vint ensuite de l'intuition que la frénésie de la seconde partie ne pouvait

---

[6] L'anecdote vaut la peine d'être citée: un groupe d'amis, prévenu de ma mésaventure, m'offrit peu de temps après, entre autres témoignages de leur attachement et de leur soulagement, une... toile de parachute...

constituer la « résolution » finale de « l'angoisse » de la chute, eût-elle été revécue ici d'une façon douce et transposée dans la première partie. Il fallait un autre type de remontée, ou un double mouvement de montée et de descente, en tout cas quelque chose qui allât vers un calme serein, contemplatif (non, même, sans un trait d'humour...). Et c'est l'image de la trampoline qui agit comme déclencheur du geste créatif et qui a donné son titre à cette partie finale. Sauter à la trampoline: geste rythmique pulsé, fait de remontées et de descentes. La trampoline: autre amortisseur de chute, tremplin vers les hauteurs... La construction de la conclusion de l'œuvre partit donc de là.

Et la cadence de la troisième partie (mes. 194 à 217 incl.) vint ensuite de la nécessité musicale d'une transition entre la frénésie finale de la deuxième partie et la pulsation de la dernière, et de l'envie de mettre le piano plus à l'avant plan, lui qui avait été mêlé jusque là de façon très intime, presque concertante, à la partie électroacoustique. Aucune raison ne m'avait paru jusque là nécessaire pour tempérer cette fusion à peu près continue du piano à la source électroacoustique. Au contraire, le dialogue que mènent ici les deux sources ou l'impression là qu'elles créent ensemble une espèce de méga-piano impossible à réaliser autrement, cela, et la cohérence finale de la pièce, son unité, me firent toujours considérer l'œuvre comme pleinement satisfaisante et n'exigeant pas d'addition « solistique » supplémentaire.

2. Le matériau: suite

a) La macro-thématique: aspects mélodique et rythmique généraux

On peut dire que tout *Chute/Parachute* est construit autour de deux types d'arrangement des notes des modes de base: un arrangement en gamme (énonciation des notes du mode du grave à l'aigu ou vice-versa) et un arrangement sériel. Ce dernier arrangement n'est en fait appliqué qu'au mode 8 à 15. À ces arrangements des notes est appliquée une organisation de durées dont le point de départ est l'association d'une note avec une durée égale à son numéro d'ordre dans la série des harmoniques (par ex: l'harmonique 11 associé à une durée de 11 unités, cette unité pouvant être égale à la noire, la croche, la double-croche ou la triple-croche, selon le contexte).

L'arrangement sériel des notes du mode 8 à 15 est le suivant: 8 12 10 14 9 11 13 15. Cet ordre résulte en fait de la compression à l'intérieur d'une octave de la succession des harmoniques impairs 1 (= son fondamental) 3 5 7 9 11 13 15 où 8 est l'octaviation de 1, 12 celle de 3, 10 celle de 5 et 14 celle de 7. Cet arrangement peut être énoncé en version originale ou rétrograde. Les formes renversées ne sont pas employées.

Avant toute analyse plus détaillée, je tiens à faire remarquer la « directionnalité » particulière de cet arrangement sériel. Dans sa forme originale, la série se dirige, à partir de la note initiale (le son fondamental), vers des harmoniques de plus en plus éloignés de cette note, donc vers du plus « dissonant », alors que la forme rétrograde part de ces régions éloignées pour ramener vers la note génératrice. Il est aussi intéressant de souligner qu'à cette « directionnalité harmonique » ne répond pas nécessairement d'une manière univoque un écart croissant des notes naturelles par rapport aux notes tempérées. Ainsi que je le soulignais plus haut, dans la forme originale du mode 8 à 15, l'écart en question croit dans l'ordre suivant des notes du mode: 1 3 9 15 5 7 13 11 (ou 8 12 9 15 10 14 13 11), ce qui présente d'intéressantes irrégularités par rapport à l'arrangement sériel choisi. Inutile de dire que chaque transposition du mode présente d'autres ordres d'écart.

On verra plus loin que, dans la seconde partie de l'œuvre, l'association (mentionnée plus haut) des notes du mode ou de la série avec des durées de base est substantiellement développée par une technique de subdivision ou

« d'ornementation » mélodico-rythmique, rapprochant ainsi l'œuvre de la perspective perceptuelle traditionnelle (celle qui s'attache au travail motivique).

b) Le timbre du synthétiseur

Non seulement la partie de bande magnétique s'est-elle concentrée sur un monde de notes discrètes, mais les timbres utilisés pour cette partie électroacoustique de l'œuvre sont tous des variations d'un seul et même timbre de piano électrique. Certaines sections utilisent une version plus mordante de ce timbre (attaque plus présente, tenue subséquente plus faible), d'autres modulent dans le temps le contenu harmonique du timbre (lente complexification du timbre, effet comparable à l'ouverture progressive d'un filtre).

Il convient de souligner ici que toute la partie de synthétiseur a été réalisée sous forme de séquences MIDI à l'aide du logiciel Performer fonctionnant sur ordinateur Macintosh. Ces séquences ont par la suite été enregistrées/synchronisées sur un magnétophone 8 pistes Otari et le tout fut mixé (avec certains traitements comme la réverbération) pour obtenir la version stéréophonique servant à l'exécution en concert.

C. Analyse formelle et technique

1. Distribution des modes, courbe harmonique générale

Chute/Parachute comporte donc, comme on l'a vu, quatre parties qui s'enchaînent et auxquelles on référera maintenant par les noms que je leur donnai pendant le travail de composition de l'œuvre, soit : *Chute/Parachute*, *Antichute (Danse)*, *Cadence* et *Trampoline*.

Le **tableau 4** qui suit détaille le contenu harmonique des différentes parties et sections de la pièce. On pourra s'y référer pendant les chapitres à venir. Il pourra entre autres aider à comprendre les effets causés par les différences d'intonation entre certains sons non tempérés de la bande et ceux tempérés du piano.

Chacun des passages musicaux délimités ci-dessous dans la colonne Mesures ne fait entendre, à différentes octaves, que les notes décrites dans la 3e colonne. Ces notes sont toujours des harmoniques naturels d'une fondamentale donnée dans la 2e colonne, chacune de ces fondamentales étant elle-même toujours harmonique naturel d'un DO tempéré (avec le LA central 440 Hz comme référence). On reconnaîtra dans ces fondamentales les notes sur lesquelles sont effectuées les transpositions des modes.

La 3e colonne résume souvent les sons employés en les englobant sous les noms habituels de Mode 8 à 15 ou Mode 16 à 31.

Note importante: la partition, conçue pour faciliter la synchronisation de l'interprète avec la bande pendant l'exécution plutôt que pour l'analyse, *n'indique pas*, pour la partie de bande magnétique, l'écart microtonal de chaque note par rapport au tempérament égal.

La décimale dans les numéros de mesures indique le temps de cette mesure.

Tableau 4 - contenu harmonique de *Chute/Parachute*

Mesures	Fondamentale	Harmoniques de cette fondamentale
PARTIE 1 : *Chute/Parachute*		
1 à 8.4	SI (h.31 de DO)	Mode 16 à 31
8.4 à 16	LA# (h.29 de DO)	Mode 16 à 31
16 à 22.4	LA (h.27 de DO)	Mode 16 à 31
22.4 à 29	SOL# (h.25 de DO)	Mode 16 à 31
29 à 34.4	FA# (h. 23 de DO)	Mode 16 à 31
34.4 à 40	FA (h. 21 de DO)	Mode 16 à 31
40 à 44.4	RÉ# (h.19 de DO)	Mode 16 à 31
44.4 à 50	DO# (h.17 de DO)	Mode 16 à 31
50 à 82	DO (fondamentale)	Mode 16 à 31 -> Mode 8 à 15

On aura compris que, jusqu'à 50, les fondamentales sont données par les quadruples octaves de la portée du bas de la partie de bande.

PARTIE 2 : *Antichute (Danse)*		
82 à 100.2	DO	Mode 8 à 15
100.2 à 117	SOL (h. 3 de DO)	Mode 8 à 15
117 à 117.2	DO	Mode 8 à 15
117.2 à 118	SOL (h. 3 de DO)	Mode 8 à 15
118 à 119.2	MI (h. 5 de DO)	Mode 8 à 15
119.2 à 137	SIb (h. 7 de DO)	Mode 8 à 15
137 à 137.1	DO	Mode 8 à 15
137.1 à 143.2	SOL (h. 3 de DO)	Mode 8 à 15
143.2 à 148.2	MI (h. 5 de DO)	Mode 8 à 15
148.2 à 153.4	SIb (h. 7 de DO)	Mode 8 à 15
153.4 à 158	RÉ (h. 9 de DO)	Mode 8 à 15
158 à 163	FA# (h. 11 de DO)	Mode 8 à 15
163 à167.5	SOL# (h. 13 de DO)	Mode 8 à 15
167.5 à 174	SI (h. 15 de DO)	Mode 8 à 15

Ici aussi, on aura compris que, pour toute cette 2e partie, c'est la « basse » de la partie de bande qui donne les fondamentales successives. On appliquera le même principe pour les mesures finales de la 2e partie:

174 à 193	DO etc. -> SI (h. 1 -> 15 de DO)	Mode 8 à 15

PARTIE 3 : *Cadence*

195 à 200	DO	Mode 8 à 15
201 à 209	les clusters successifs sont formés d'harmoniques dont les fondamentales sont les mêmes notes que les sons résultants notés entre () dans la partie de bande	
210 à 217	la note la plus grave de chaque accord de la partie de bande (ou de chaque arpège de la partie de piano) donne la fondamentale et les sons employés pour chaque accord ou arpège proviennent du Mode 8 à 15 de ces fondamentales	

PARTIE 4 : *Trampoline*

218-219	DO# (h. 17 de DO)	1,3,5,7,9,11,13,15
	SI (h. 15 de DO)	1,3,5,7,9,11,13,15
220-221	RÉ# (h. 19 de DO)	1,3,5,7,9,11,13
	SOL# (h. 13 de DO)	1,3,5,7,9,11,13
222-223	FA (h. 21 de DO)	1,3,5,7,9,11
	FA# (h. 11 de DO)	1,3,5,7,9,11
224-225	FA# (h. 23 de DO)	1,3,5,7,9
	RÉ (h. 9 de DO)	1,3,5,7,9
226-227	LAb (h. 25 de DO)	1,3,5,7
	SIb (h. 7 de DO)	1,3,5,7
228-229	LA (h. 27 de DO)	1,3,5
	MI (h. 5 de DO)	1,3,5
230-231	SIb (h. 29 de DO)	1,3
	SOL (h. 3 de DO)	1,3
232-233	SI (h. 31 de DO)	1
	DO (fondamentale)	1

Le carillon qui s'établit peu à peu à partir de la mesure 218 (portée du bas de la partie de bande) est constitué par l'accumulation des fondamentales des mesures 218 à 233.

2. Analyse des quatre parties

a) *Chute/Parachute*

Cette première partie de l'œuvre est construite essentiellement à partir d'un contrepoint à quatre « voix » présenté par la bande magnétique et dont le piano double et parfois ornemente l'une des voix.

On peut distinguer deux phases dans cette partie (le terme de « phase » convient mieux que celui de « section », étant donné l'entrée imperceptible dans la seconde division de la partie). La première va du début à la mesure 48, la seconde de la mesure 49 au premier temps de la mesure 83 (qui marque aussi le début de la deuxième partie, à la manière d'une élision).

(1) Première phase

Le matériau note-durée de la première phase de ce contrepoint est l'arrangement en gamme descendante des notes du mode 16 à 31, la note 16 du mode étant omise. Chaque note est associée à une durée égale à son numéro d'ordre dans la série des harmoniques. On a donc la succession: harmonique 31 associé à une durée de 31 unités, harmonique 29 associé à une durée de 29 unités, et ainsi de suite pour les harmoniques 27, 25, 23, 21, 19 et 17, appelée ci-après « succession de base ».

La voix la plus aiguë du contrepoint (portée supérieure de la partie de bande, hampes vers le haut) est aussi la plus rapide. Les durées ont ici pour unité la triple-croche. Cette voix présente dans la première phase huit fois la succession de base enchaînée à elle-même. Les durées de la seconde voix, qui commence une octave plus bas que la première (portée supérieure de la partie de bande, hampes vers le bas), ont pour unité la double-croche et la voix présente alors quatre fois la même succession de base pendant la première phase (donc, dans le même temps que les huit présentations de la première voix). La troisième voix, située encore une fois à l'octave inférieure de la précédente (portée médiane de la partie de bande, portée inférieure à partir de la mesure 71) a pour unité la croche et présente deux fois la succession de base pendant la première phase. La dernière voix enfin (portée inférieure de la partie de bande) a pour unité la noire et ne présente qu'une seule fois la succession de base.

Cette dernière voix (la plus grave et la plus lente) a cependant une fonction importante qui sera reprise dans la seconde partie de l'œuvre: chacune de ses notes agit dans la première phase comme fondamentale pour les trois autres voix du contrepoint. C'est-à-dire que chacune des huit notes de cette voix (attaquées d'ailleurs très en dehors par rapport à l'intensité ambiante) marque le début de l'emploi d'une nouvelle transposition du mode 16 à 31, transposition dont la note initiale (et donc aussi la fondamentale) est précisément cette note de la quatrième voix. On pourrait donc dire que cette quatrième voix impose aux trois autres voix un déplacement harmonique à l'arrivée de chacune de ses notes. Cette « imposition » est rendue plus forte par le fait que les notes de la quatrième voix (qui devraient théoriquement se situer uniquement à l'octave inférieure de la troisième voix) sont jouées en quadruples octaves, envahissant ainsi le registre des 3 voix supérieures.

Les huit notes de la voix 4 sont elles-mêmes les harmoniques 31, 29, 27, 25, 23, 21, 19 et 17 du DO, note génératrice de toute l'œuvre et note initiale des formes originales des deux modes.

Pour imposantes qu'elles soient, ces bifurcations ne cassent pas la succession de base dans les trois voix supérieures. Tout au plus y a-t-il un ajustement de note, sans que la succession des durées soit altérée dans ces voix. Par exemple, à la mesure 8, la voix 1 (unité = triple-croche), qui avait commencé à la mesure 7 la seconde énonciation de la succession de base (LA# harmonique 31 du SI de la voix 4 présenté à la mesure 1 - ce SI étant lui-même, je le rappelle, l'harmonique 31 de DO -, puis LA harmonique 29 de ce même SI) se voit imposer une nouvelle fondamentale (SIb, harmonique 29 de DO) par la quatrième voix. L'harmonique 29 du SI est alors remplacé par l'harmonique 29 du SIb (écrit ici LAb) qui est tenu le temps qu'il faut pour que la durée précédente de 29 soit achevée (une croche) puis on aura l'harmonique 27 de la nouvelle fondamentale (écrit ici SOL), puis l'harmonique 25, et ainsi de suite, la succession de base subissant le même type de modification à chaque arrivée d'une nouvelle note de la quatrième voix. Ceci s'applique évidemment aux voix 2 et 3.

Le piano, après six mesures d'introduction, double successivement la voix 1 (mes. 7 à 12 incl.), la voix 2 (mes. 13 à 24 incl.) et la voix 3 (mes. 25 à 48 incl.), ce qui équivaut en fait à doubler les deuxièmes énonciations de la succession de base dans chaque voix.

On remarquera que la bande ponctue par une gamme descendante le début de chaque arrimage du piano à une nouvelle voix du contrepoint, et que cette gamme descendante est énoncée dans l'unité de la voix en question (triples pour voix 1, doubles pour voix 2, croches pour voix 3). De ces doublures, il résulte pour le piano une longue descente qui s'étend sur quatre octaves (chaque voix descend d'une octave au cours d'une énonciation de la succession de base, et la voix quatre impose en sus de cela une descente d'une autre octave). L'intérêt de cette phase réside bien sûr, entre autres, dans les différences d'intonation que présentent les notes attaquées simultanément par le piano et la bande. L'orthographe des notes a beau être le même pour les deux sources sonores, ces différences d'intonation colorent différemment chaque note. On pourra comparer ces couleurs aux chiffres du **tableau 1**. Enfin, après (et parfois même avant) chaque changement de fondamentale imposé par la voix 4, le piano ornemente certaines notes de sa descente (en triples, doubles ou croches, selon la voix qu'il est en train de doubler), comme si c'était là sa façon de s'ajuster au nouveau contexte harmonique.

(2) Deuxième phase

À partir de la mesure 49, seconde phase de cette partie, la logique du contrepoint se modifie. D'abord, la bande fait entendre un DO grave qui sera pour toute la seconde phase (et donc pour la fin de cette partie) la seule et unique fondamentale de toutes les voix du contrepoint. C'est un peu comme si un plancher était atteint. Les descentes vont continuer dans chaque voix (selon une logique qui s'infléchira, on va le voir) mais la descente harmonique s'arrête au point exact où aurait pu survenir l'harmonique 15 comme nouvelle fondamentale proposée par la voix 4. On s'arrête en fait sur l'équivalent de l'harmonique 16, octaviation du DO, fondamentale de l'œuvre entière. La première phase a donc transposé le mode 16 à 31 sur toutes ses notes constitutives et opérera maintenant sur le DO une mutation du mode 16 à 31 vers le mode 8 à 15.

Le **tableau 5** qui suit présente sous forme chiffrée la progression de chacune des quatre voix du contrepoint. Le parallélisme note-durée se poursuivant, chaque nombre signifie ici, bien sûr, aussi bien le numéro de l'harmonique de DO qui est joué que la durée qui lui est associée.

Tableau 5 - progression des voix du contrepoint dans la seconde phase de la première partie

Voix 1: notes-durées (unité = triple-croche)								Durée totale (en noires)	Total cumulatif
29	27	25	23	21	19	17	15	22	
27	25	23	21	19	17	15	13	20	
25	23	21	19	17	15	13	11	18	
23	21	19	17	15	13	11	9	16	
21	19	17	15	13	11	9	7	14	
19	17	15	13	11	9	7	5	12	
17	15	13	11	9	7	5	3	10	112
15	13	11	9	7	5	3	1	8	(120)

Voix 2: notes-durées (unité = double-croche)									
27	25	23	21	19	17	15	13	40	
23	21	19	17	15	13	11	9	32	
19	17	15	13	11	9	7	5	24	96
15	13	11	9	7	5	3	1	16	112

Voix 3: notes durées (unité = croche)									
23	21	19	17	15	13	11	9	64	
15	13	11	9	7	5	3	1	32	96

Voix 4: notes-durées (unité=noire)									
15	13	11	9	7	5	3	1	64	64

Ce tableau permet les considérations suivantes:

- Après avoir, dans la première phase, égrené en descendant les harmoniques impairs 31 à 17 de DO, la voix 4 poursuit cette descente et énonce les harmoniques 15 à 1. Les trois autres voix poursuivent également ce processus, mais en 2 étapes pour la voix 3, en 4 pour la voix 2 et en huit pour la voix 1, le stade final étant pour toutes les voix l'énonciation des harmoniques 15 à 1, chacune le faisant à sa vitesse selon l'unité applicable.

- L'examen des totaux en noires pour chaque ligne et des totaux cumulatifs permet de prédire que :

  - la fin de l'énonciation unique de la voix 4 coïncide avec la fin de la première énonciation de la voix 3 ;
  - la fin de la seconde énonciation de la voix 3 coïncide avec la fin de la troisième énonciation de la voix 2 ;
  - la fin de la quatrième énonciation de la voix 2 coïncide avec la fin de la septième énonciation de la voix 1.

Ces particularités seront mises en évidence par le piano.

En somme, c'est comme si, une fois le palier de DO établi à la mesure 49, chaque voix se dirigeait peu à peu vers un DO, chacune à son octave. À la lumière de ce que nous dirons de la deuxième partie de l'œuvre, c'est comme si chaque voix se mettait ici en place pour le contrepoint qui viendra. Et globalement, ce qui s'effectue ici, c'est une mutation du monde harmonique du mode 16 à 31 à celui du mode 8 à 15, puisque, comme nous l'avons déjà souligné, les notes constitutives de ce dernier mode sont en fait les harmoniques impairs de 1 à 15 de la note initiale du mode, ramenés à l'intérieur d'une octave. De plus, thématiquement, la descente des harmoniques impairs, donnant une gamme lorsqu'appliqué au mode 16 à 31, engendre à la fin la version rétrograde de l'arrangement sériel des notes du mode (15 13 11 9 7 5 3 1), déjà défini plus haut. Un arrangement engendre donc l'autre, pourrait-on dire, et le second sera développé dans la deuxième partie de l'œuvre.

Autre trait frappant de cette phase, son *rallentando* progressif, les tempi passant de noire = 155 à l'équivalent de noire = 5 (triple-croche à 40) à travers les tempi suivants: 145, 135, 125, 115, 105, 95, 85, 75, 65, 55, 35, 25 et 15. On comprendra qu'il s'agit là des multiples impairs de 5, depuis 31 x 5 = 155 jusqu'à 1 x 5 = 5. On remarquera que les tempi descendent d'un degré à chaque énonciation de la voix 1, les huit derniers degrés (de noire =75 à noire =5) étant réservés au *rallentando* final qui marque la dernière énonciation de cette voix. D'autres *rallentandi* s'interpolent dans cette progression et viennent ponctuer les dernières énonciations de chaque voix (mes. 65: fin de la voix 4; mes. 73-74: fin de la voix 3; mes.76 à 78: fin de la voix 2).

Pendant cette phase, le piano double et ornemente les dernières énonciations de chaque voix. D'après ce qui déjà été dit plus haut (tableau 5), on déduira que l'on entendra quatre fois de suite la succession 15 13 11 9 7 5 3 1 à quatre octaves différentes. La première, doublure de la voix 4, apparaît comme la suite du mouvement descendant de la première phase. Elle est suivie, une octave plus haut, de la doublure de la voix 3 (mes. 66 à 74, 3e temps excl.), puis de celle, encore une octave plus haut, de la voix 2 (mes. 74, 3e temps à mes. 78 incl.) et enfin de la voix 1 (mes. 79 à 83 1er temps), encore plus haut. Comme si le fond une fois rejoint, on pouvait rouvrir et lever progressivement les yeux sur le haut...

Les ornementations dont le piano dote les notes qu'il double affecte quatre caractères différents selon la voix à laquelle ils s'appliquent. Notes répétées en noires pour la voix 4 (agrémentée ici d'une gamme ascendante dont les degrés s'agglutinent de plus en plus en accords), trilles lents en croches pour la voix 3, broderies en expansion en doubles-croches pour la voix 2 et enfin, gammes (ici descendantes) en triples-croches pour la voix 1. On comparera ces ornementations avec celles de la première phase de cette première partie (ceci est surtout évident pour les trilles en croches) et surtout avec les ornementations de chacune des voix du contrepoint dans la seconde partie.

S'ajoute, dans cette première partie, aux progressions dont on vient de parler, celle d'un lent *diminuendo* répandu sur toute la partie.

La présente analyse, on l'aura remarqué, vient de détailler ce qu'avait abordé de façon plus globale le **tableau 4.**

b) *Antichute (Danse)*

La deuxième partie de *Chute/Parachute* se divise en cinq sections, et la dernière de ces sections représente en quelque sorte l'aboutissement d'un processus élaboré dans les quatre premières. Les sections vont respectivement

de mes. 83	à mes. 98	pour la 1ère section :
de mes. 100	à mes. 115	pour la 2e
de mes.117	à mes 135	pour la 3e
de mes. 137	à mes. 172	pour la 4e
de mes. 174	à mes. 193	pour la 5e
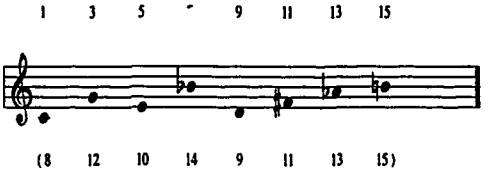
Pour comprendre ce processus, il faut donc en regarder la fin, l'état final, avant d'examiner ce qui y mène. Nous concentrerons pour l'instant notre analyse uniquement sur la partie de bande, où se révèle une bonne portion de la logique de cette deuxième partie. Nous examinerons plus loin le rôle spécifique du piano dans cette partie.

(1) Le contrepoint final (partie de la bande)

Structure

La partie de bande de la section finale d'*Antichute* (mes. 174 à mes. 193) est un contrepoint à quatre voix. La matière musicale de chacune des voix est issue du même matériau de base, présenté dans l'**exemple 3**.

Exemple 3 - matériau commun des quatre voix du contrepoint de la 2e partie



On reconnaîtra dans cette série de 8 notes les huit premiers harmoniques impairs du DO initial rangés selon l'ordre croissant de leur numéro, et l'arrangement sériel (version « droite » ou originale, cette fois) des notes du mode 8 à 15. Chaque note de la série est ici aussi associée à une durée équivalente à son numéro d'ordre dans la série des harmoniques. Et ici aussi, les quatre voix du contrepoint articulent leur contenu à

distance d'une octave l'une de l'autre et en se referant aux mêmes unités rythmiques que dans la première partie (soit, de l'aigu au grave : voix 1: unité = triple-croche; voix 2 : unité = double-croche; voix 3 : unité = croche; voix 4 : unité = noire), ces unités étant en quelque sorte à l'octave l'une de l'autre elles aussi (octave de tempi). Conséquemment, j'ai construit le contrepoint de telle manière que, pendant que la voix 4 expose une fois son matériau de 64 noires (1+3+5+7+9+11+13+15 = 64 noires), la voix 3 (en croches) exposera le sien deux fois mis bout à bout, la voix 2 (doubles-croches) quatre fois et la voix 1 (triples-croches) huit fois. Cette simple superposition constitue l'armature du contrepoint final, qui dure donc 64 noires (à = 80, donc environ 48 secondes).

Schématiquement, on a donc, dans le même temps:

Voix 1:	1 3 5 7 9 11 13 15	exposé 8 fois
Voix 2:	1 3 5 7 9 11 13 15	exposé 4 fois
Voix 3:	1 3 5 7 9 11 13 15	exposé 2 fois
Voix 4:	1 3 5 7 9 11 13 15	exposé 1 fois

« L'ornementation »

L'étape suivante de la composition a été l'ornementation de cette armature « neutre ». Chacune des voix a été ornementée différemment. L'**exemple 4** donne l'ornementation finale des quatre voix, chaque note-durée (ou note structurelle) ayant été, pour la clarté de l'analyse, encerclée et placée dans une mesure distincte avec ses ornementations, comme une cellule indépendante. La note structurelle est évidemment entendue au début de chaque cellule.

On remarquera que les quatre caractères ornementaux utilisés brièvement dans la première partie sont ici amplement développés:

- pour la voix 4, répétitions de la note structurelle ;

- pour la voix 3, « trille lent » ou plus précisément broderie inférieure ou supérieure de la note structurelle ;
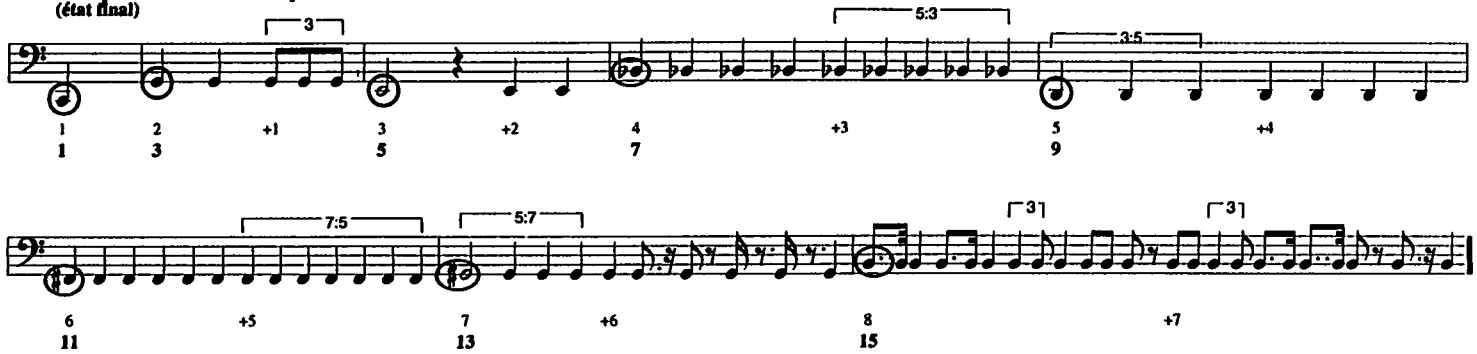
- pour la voix 2, ornementation plus variée, souvent sous forme de broderie plus large, en expansion ou en contraction, n'utilisant comme notes ornementales que les

notes structurelles déjà exposées (par ex: pour ornementer le SIb ne sont utilisés que le DO, le SOL et le MI) ;

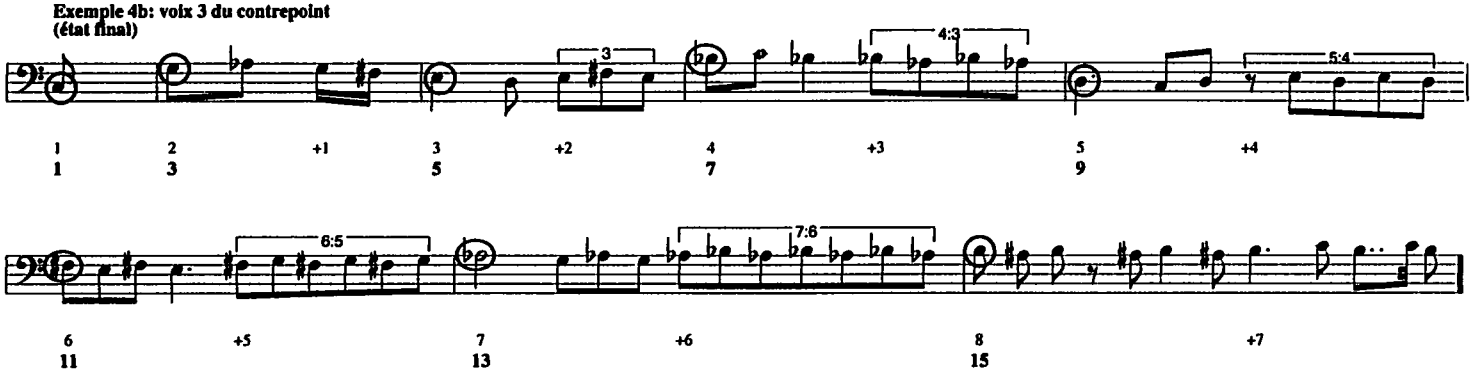
- pour la voix 1, traits conjoints sur le mode (sauf pour le petit trait disjoint à la fin de l'ornementation du SI, qui expose l'arrangement sériel déjà cité).

Exemple 4: ornementation finale des quatre voix du contrepoint de la 2e partie

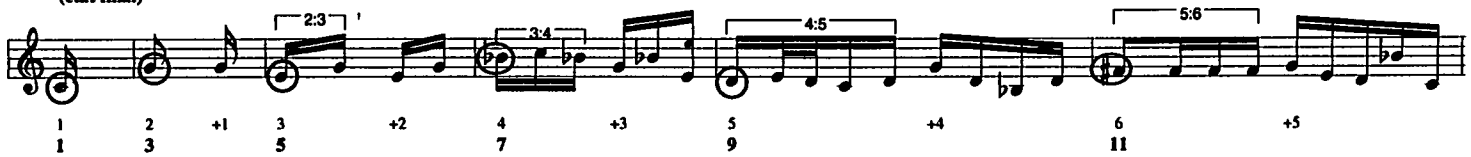
Exemple 4a: voix 4 du contrepoint (état final)



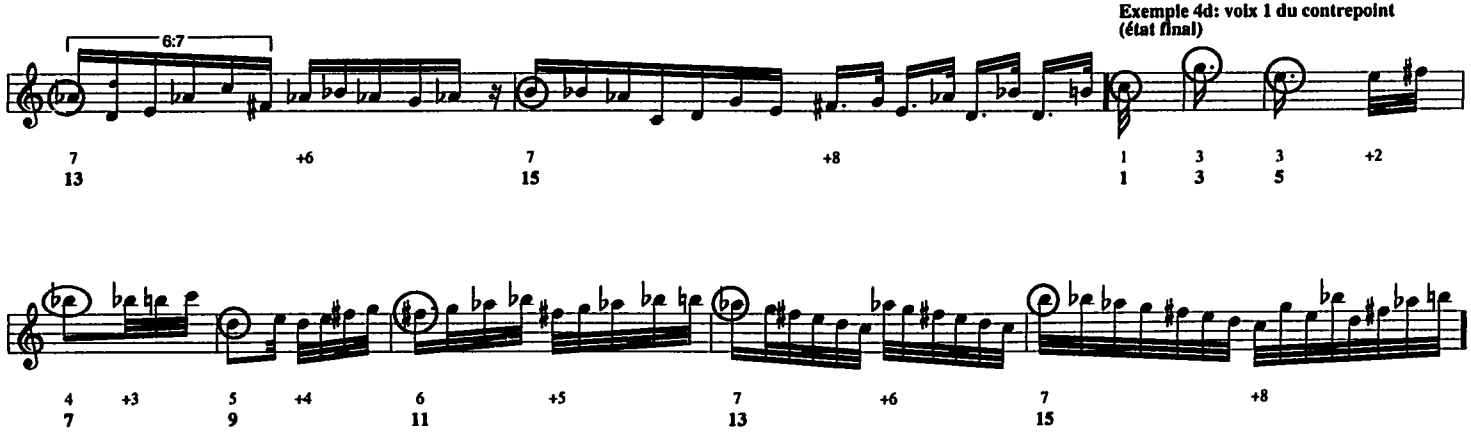
Exemple 4b: voix 3 du contrepoint (état final)



Exemple 4c: voix 2 du contrepoint
(état final)



Exemple 4d: voix 1 du contrepoint
(état final)



On remarquera aussi que l'ornementation de chaque voix reste confinée à l'intérieur d'une octave. Il n'y aura donc pas de croisement des voix lors de leur superposition.

Pour les besoins de l'articulation rythmique de cette ornementation, toutes les durées autres que 1 ont été subdivisées en deux parties à peu près égales (à une unité près, puisqu'il est impossible de diviser un nombre impair en deux parties entières égales). Ce qui donne les subdivisions suivantes:

Durée	Subdivisée en
(1)	(1+0)
3	2+1
5	3+2
7	4+3
9	5+4
11	6+5
13	7+6
15	8+7 (ou 7+8)

En étudiant les cellules de chaque voix, on voit que:

souvent, pour les trois voix plus lentes, cette subdivision médiane est associée à un léger « changement de tempo » (utilisation de valeurs irrationnelles pour l'une ou l'autre « moitié » de la durée, ces valeurs irrationnelles étant plus lentes que l'unité pour la voix 2, plus rapides pour la voix 3, variant entre plus lentes ou plus rapides pour la voix 4);

cette subdivision médiane correspond souvent à une modification mélodique de l'ornementation (voix 3: broderie supérieure dans une partie de la durée versus broderie inférieure dans l'autre), ou à la ré-attaque de la note structurelle au début de la seconde subdivision (voix 3 ou 1), ou à une différence dans le mode d'attaque ou l'articulation dynamique (intensités) des notes (voix 4).

Les valeurs irrationnelles, déjà assez difficiles pour les voix 4, 3 et 2, n'ont pas été utilisées pour la voix 1, l'extrême vitesse de cette couche du contrepoint rendant impossible leur exécution exacte.

On peut dès lors se représenter le résultat de la superposition de ces quatre voix. L'association d'une unité plus lente avec le registre plus grave et inversement

(association qui reproduit analogiquement dans l'organisation rythmique ce qui est de la nature même du son - fréquence grave = vibration lente, fréquence aiguë = vibration rapide) permet, malgré l'aspect fouilli de cette superposition, de conserver une clarté assez grande pour la perception individuelle des couches du contrepoint.

La transposition

Il convient ici de rappeler que le contrepoint est, à ce stade-ci, constitué de répétitions de la série de base ornementée: la voix 1 fait entendre huit fois sa série ornementée (**exemple 4d**) mise bout à bout pendant que la voix 2 fait entendre la sienne (**exemple 4c**) quatre fois, etc.. Pour éviter que cette répétition, très perceptible pour la voix la plus rapide, soit lassante, et pour donner à tout ce contrepoint une certaine direction harmonique en même temps que dramatique, j'ai appliqué à ce contrepoint le même principe de transposition imposée par la voix la plus lente et la plus grave (voix 4), cette technique dont j'ai déjà parlé dans l'analyse de la première partie de l'œuvre. Chaque nouvelle note de la voix 4 devient donc note fondamentale pour les trois autres voix du contrepoint qui fonctionneront dorénavant, dès l'arrivée de cette note, dans la transposition du mode 8 à 15 sur la dite note. En d'autres termes, à l'arrivée du SOL de la voix 4, on est en mode 8 à 15 transposé sur SOL, au MI, on est dans ce même mode transposé sur MI, etc.. Et simultanément à cette modulation, toute la musique du contrepoint, originellement conçue « en DO », est brutalement transposée parallèlement à la ligne de basse, d'une quinte naturelle plus haut (proportion 2/3) à l'arrivée SOL de la voix 4, puis d'une tierce naturelle plus bas (proportion 6/5) au MI, etc., ceci, donc, quel que soit le point où une voix puisse être rendue dans l'énonciation de sa suite de séries ornementées.

On n'a qu'à lire la série de base en temps réel en noires pour imaginer la courbe de ces modulations et transpositions: bref départ « en DO », séjour assez court « en SOL » et « en MI », ascension assez radicale lors du passage « en SIb » où l'on séjourne déjà un peu plus longtemps, puis chute encore plus radicale « en RÉ », et enfin lente montée vers « en SI » à travers « en FA# » et « en LAb », les transpositions étant associées à des durées de plus en plus longues de RÉ à SI. On se référera à la partition pour l'observation concrète de ce procédé. (Cf. par ex: mes.174.2 pour la « modulation en SOL », mes. 175 pour celle « en MI », mes. 176.2 pour celle « en SIb », mes. 177.4 pour celle « en RÉ », etc.)

La courbe directionnelle de l'état final du processus était choisie, et satisfaisante. Les quatre sections qui précèdent seront consacrées au processus qui y mènera.

(2) Le processus

On peut imaginer le processus menant à l'état final de contrepoint comme une graduelle mise en place des pièces d'un puzzle dans l'espace (le trou) qui leur revient. Les différentes voix du contrepoint comportent un certain nombre de cellules, chaque cellule étant en fait définie par une note-durée ornementée. Ces cellules, rappelons-le, sont placées dans des mesures distinctes dans l'**exemple 4**. Il y a donc dans l'état final, 64 cellules pour la voix 1 (8 énonciations de 8 cellules), 32 pour la voix 2 (4 énonciations de 8 cellules), 16 pour la voix 3 (2 énonciations de 8 cellules) et 8 pour la voix 4 (1 énonciation de 8 cellules).

Le tableau suivant montre le nombre de cellules présentées par chaque voix dans chaque section:

Tableau 6 - deuxième partie, nombre de cellules par section

	Section 1	Section 2	Section 3	Section 4
Voix 1	8	16	32	64
Voix 2	4	8	16	32
Voix 3	2	4	8	16
Voix 4	1	2	4	8

Le **tableau 7** montre **en gras**, dans chaque voix, quelle cellule de quelle énonciation de la série de base (ornementée) est présentée dans chaque section et rend évident le processus de « remplissage des trous ». Les cellules non entendues sont *en italique*. Le contrepoint final agit un peu comme un modèle en creux, virtuellement présent, et les cellules présentées, de plus en plus nombreuses de section en section, apparaissent peu à peu à leur place dans ce contrepoint virtuel, et le puzzle se remplit.

Le **tableau 8** montre ces mêmes données mais en notation proportionnelle; il a l'avantage de permettre de « visualiser » la densité de la musique.

Dans ce tableau illustrant le processus en cours dans les quatre premières sections de la deuxième partie de l'œuvre, on peut y suivre l'exposition des cellules dans chacune des

quatre voix, les numéros des voix figurant à gauche du tableau. Les cellules sont représentées par un trait horizontal de longueur variable selon la durée de la cellule et sont surmontées de leur numéro (qui exprime à la fois leur durée et le numéro d'ordre de la note structurelle de ces cellules dans la série des harmoniques). Les lignes pointillées verticales régulièrement espacées (aux 8 noires pour la voix 1, aux 16 noires pour la voix 2, aux 32 noires pour la voix 3) sont des balises soulignant la fin virtuelle d'une énonciation complète de la série ornementée. On peut donc dans chaque voix observer les trous laissés par les cellules non encore exposées.

La grosseur des traits (épais, moyen, mince) exprime des différences d'intensités entre les cellules et, accessoirement, renseigne sur (ou fait percevoir) certaines règles régissant le processus. En effet, les traits épais représente la toute première exposition d'une cellule de durée x dans une voix (par ex. dans la première section, le premier trait épais de la voix 1 qui représente la première exposition d'une cellule de durée 1 pour cette voix), et le trait moyen, la première présence d'une cellule à la place qu'elle doit occuper dans une énonciation complète de la série ornementée, les toutes premières expositions mises à part (par ex: pour la deuxième section, dans la voix 1, les cellules 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 et 15 qui ont déjà été exposées dans la section 1 sont représentées par des traits minces alors que les autres - dans l'ordre: 9, 11, 13, 15, 1, 3, 5 et 7 - apparaissent pour la première fois à leur place finale et sont représentées par un trait moyen).

Tableau 7 : cellules utilisées (en gras) dans les 4 premières sections

Section 1

1	*3*	*5*	*7*	*9*	*11*	*13*	*15*	*1*	**3**	*5*	*7*	*9*	*11*	*13*	*15*	*1*	*3*	**5**	*7*	*9*	*11*	*13*	*15*	*1*	*3*	*5*	*7*	*9*	*11*	*13*	*15*
1		*3*		*5*		*7*		*9*		*11*		*13*		*15*		*1*		**3**		*5*		*7*		*9*		*11*		*13*		*15*	
1				*3*				*5*				*7*				*9*				*11*				*13*				*15*			
1								*3*								*5*															
Section 2																															
1	*3*	*5*	*7*	**9**	*11*	*13*	*15*	*1*	**3**	*5*	*7*	*9*	**11**	*13*	*15*	*1*	*3*	**5**	*7*	*9*	*11*	**13**	*15*	*1*	*3*	*5*	*7*	*9*	*11*	*13*	**15**
1		*3*		*5*		*7*		**9**		*11*		*13*		*15*		*1*		**3**		*5*		*7*		*9*		**11**		*13*		*15*	
1				*3*				**5**				*7*				*9*				*11*				*13*				*15*			
1								**3**								*5*															
Section 3																															
1	*3*	*5*	*7*	**9**	*11*	**13**	*15*	*1*	**3**	*5*	*7*	*9*	**11**	*13*	**15**	**1**	*3*	**5**	*7*	**9**	*11*	**13**	*15*	*1*	**3**	*5*	*7*	*9*	**11**	*13*	**15**
1		*3*		**5**		*7*		**9**		*11*		**13**		*15*		*1*		**3**		*5*		**7**		*9*		**11**		*13*		**15**	
1				*3*				**5**				*7*				**9**				*11*				**13**				*15*			
1								**3**								**5**															
Section 4																															
1	**3**	**5**	**7**	**9**	**11**	**13**	**15**	**1**	**3**	**5**	**7**	**9**	**11**	**13**	**15**	**1**	**3**	**5**	**7**	**9**	**11**	**13**	**15**	**1**	**3**	**5**	**7**	**9**	**11**	**13**	**15**
1		**3**		**5**		**7**		**9**		**11**		**13**		**15**		**1**		**3**		**5**		**7**		**9**		**11**		**13**		**15**	
1				**3**				**5**				**7**				**9**				**11**				**13**				**15**			
1								**3**								**5**															

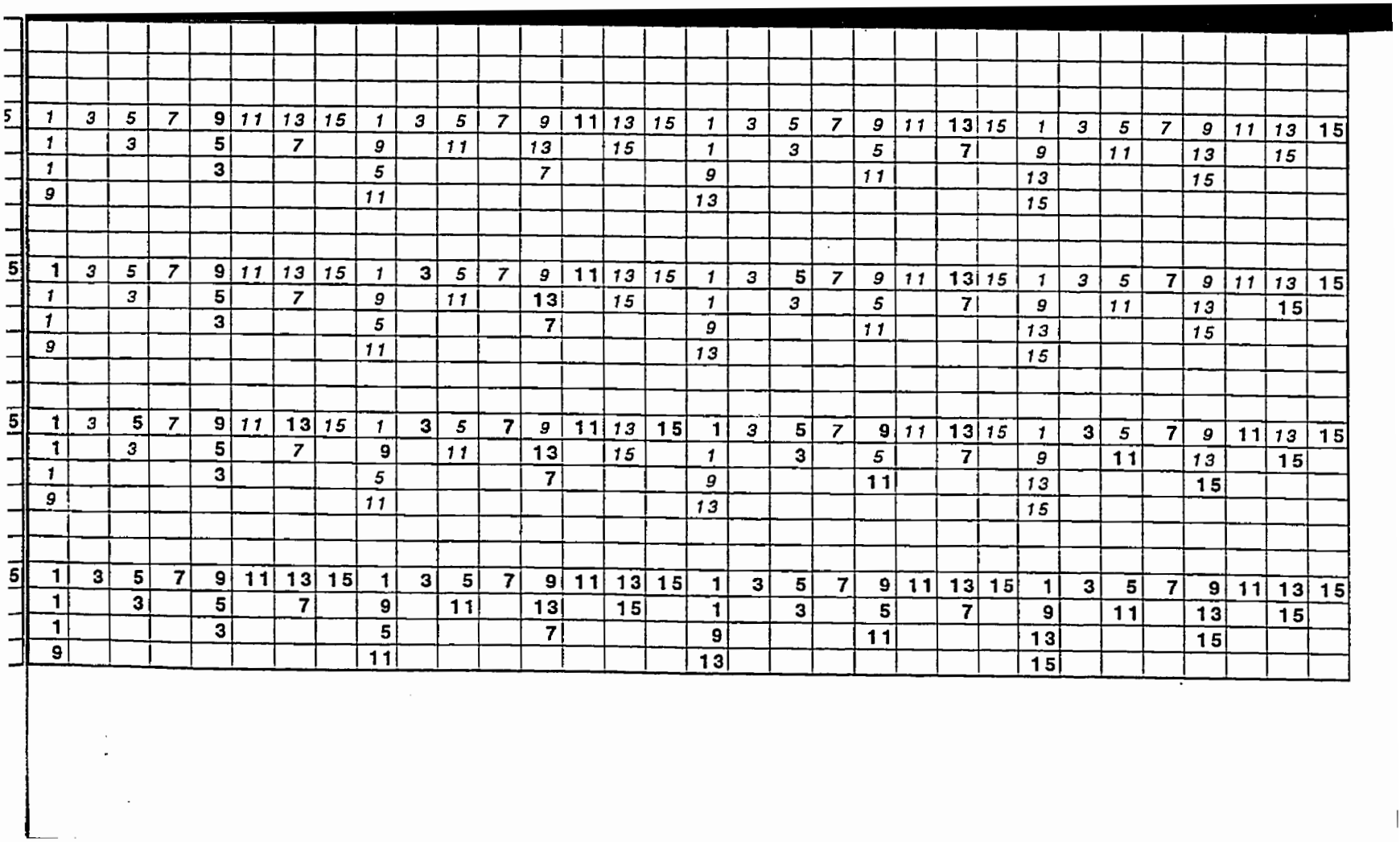
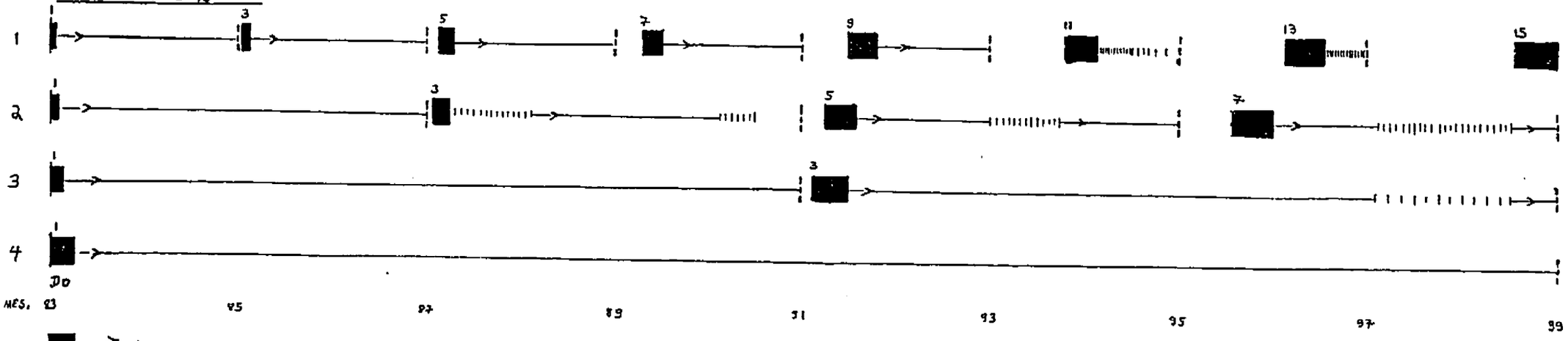


TABLEAU 8 : DISTRIBUTION DES CELLULES DANS LES QUATRE VOIX DU CONTREPOINT (2e PARTIE DE CHUTE/PARACHUTE)

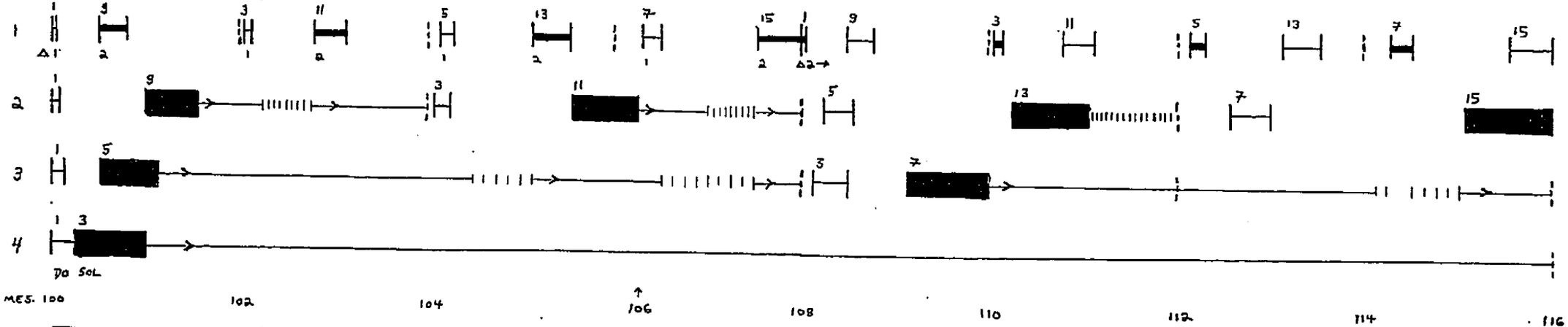
SECTION 1



■ = >mf/p ; ARTICULATION PÉRIODIQUE = pp ; FOND SOUTENU = ppp

(ÉCHELLE: ⊢ = une NOIRE (♩))

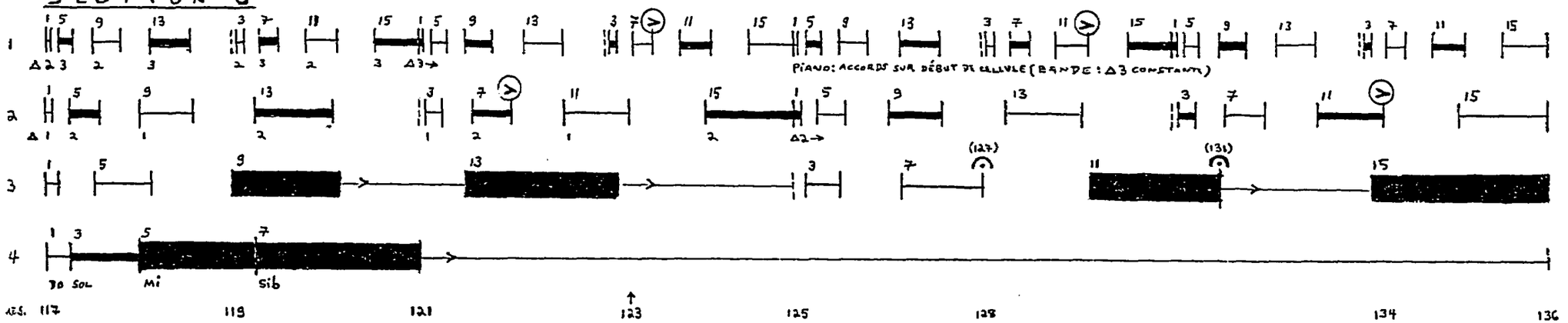
SECTION 2



■ = f (ou mf) ; ⊢ = mf (ou p) ; ⊢ = p (ou pp) ; ARTICULATION PÉRIODIQUE = mp ⇔ pp ; FOND SOUTENU = ppp

PARTAGÉ ENTRE BANDE ET PIANO — BANDE SEULE

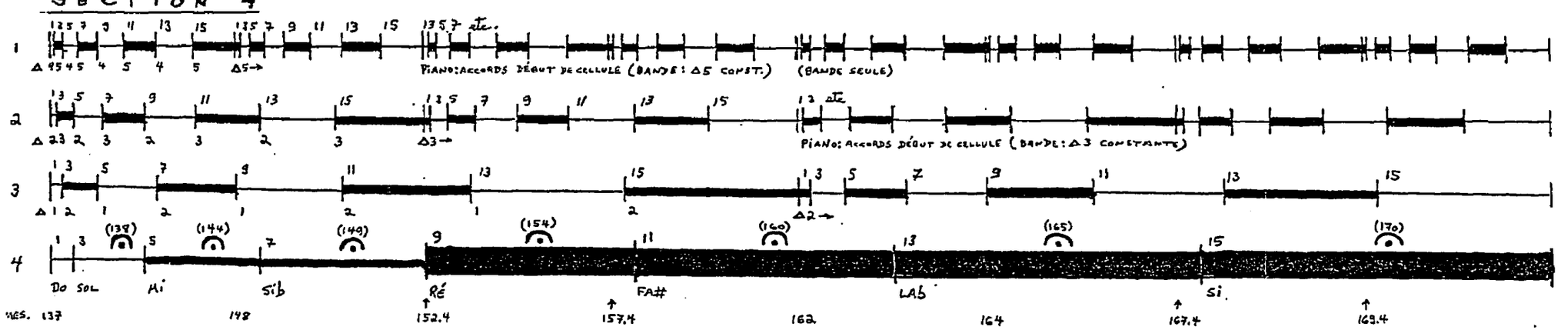
SECTION 3



■ = f ; ▬ = mf ; ▬ = p ; ARTICULATION ET FOND = COMME SECT. 1 ET 2

BANDE ET PIANO — BANDE SEULE

SECTION 4



■ ET ▬ = f ; ▬ = p

PIANO ET BANDE (SAUF VOIX 1, 2e MOITIÉ) — BANDE SEULE

En étudiant l'évolution de chaque voix séparément et en comparant ces évolutions, on aura remarqué certaines progressions symétriques et répétées dans l'exposition des cellules:

Tableau 9 - deuxième partie, exposition des cellules, voix par voix

Voix 1:			
Section 1:	1 3 5 7 9 11 13 15	sur 64 noires	
Section 2:	1 9 3 11 5 13 7 15	sur 32 noires	exposé 2 fois
Section 3:	1 5 9 13 3 7 11 15	sur 16 noires	exposé 4 fois
Section 4:	1 3 5 7 9 11 13 15	sur 8 noires	exposé 8 fois
Voix 2:			
Section 1:	1 3 5 7		
Section 2:	1 9 3 11 5 13 7 15	sur 64 noires	
Section 3:	1 5 9 13 3 7 11 15	sur 32 noires	exposé 2 fois
Section 4:	1 3 5 7 9 11 13 15	sur 16 noires	exposé 4 fois
Voix 3:			
Section 1:	1 3		
Section 2:	1 5 3 7		
Section 3:	1 5 9 13 3 7 11 15	sur 64 noires	
Section 4:	1 3 5 7 9 11 13 15	sur 32 noires	exposé 2 fois
Voix 4:			
Section 1:	1		
Section 2:	1 3		
Section 3:	1 3 5 7		
Section 4:	1 3 5 7 9 11 13 15	sur 64 noires	

On peut déduire ainsi certaines règles du fonctionnement du processus. Il y aurait donc d'abord un premier processus d'« acquisition » des 8 cellules de la série de base ornementée. Dès la première section, ce processus est déjà accompli par la voix 1, est en route dans les voix 2 et 3 et commence à peine dans la voix 4. Puis il y a le processus de « multiplication » de ces 8 cellules par répétition et de « densification événementielle » de chaque voix, processus qui se déroule en même temps que celui de la « mise en ordre » des cellules devant aboutir à l'ordre sériel de base (1 3 5 7 9 11 13 15). En étudiant ces processus à l'échelle des énonciations virtuelles délimitées par les lignes verticales pointillées, on observe que toutes les voix présentent 1 cellule par énonciation dans la première section, 2 dans la deuxième section, 4 dans la troisième et 8 dans la quatrième. Tous ces processus résultent de la mise en place systématique et graduelle des pièces du puzzle musical dans leur trou au sein du contrepoint final en devenir.

On observera aussi que les toutes premières expositions d'une cellule sont suivies d'une prolongation tenue ***ppp*** de la note structurelle de la cellule exposée, avec parfois des articulations périodiques de cette note. Ces prolongations sont représentées par le trait mince fléché qui prolonge les traits épais, et les articulations périodiques par des hachures.

(3) Transpositions

À l'examen de ces deux tableaux, on aura peut-être compris l'inflexion que ce processus fait subir au principe des transpositions imposées par la basse (voix 4). Dans les trois premières sections, la transposition du mode 8 à 15 ne s'effectue que pour les notes effectivement énoncées par la voix 4. C'est donc dire que la première section reste « en DO », la seconde passe de « en DO » à « en SOL » et y reste jusqu'à la fin de la section, et la troisième passe de « en DO », à « en SOL », à « en MI » pour aboutir à « en SIb » et reste dans cette transposition jusqu'à la fin de cette section. Seule la quatrième section effectue tout le cycle des transpositions, puisque la voix 4 y expose toutes ses cellules. Il résulte de tout ceci une relative immobilité harmonique pour les trois premières sections, avant que la quatrième puis la cinquième section présentent le cycle complet des transpositions, avec la courbe de tension croissante que cela implique.

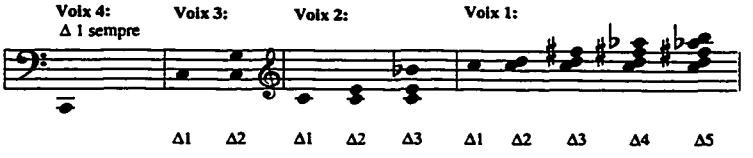
(4) Rôle du piano

Les premières expositions (représentées par les traits épais et moyens) sont presque partout partagées par le piano et la bande. Les expositions ultérieures (représentées par les traits minces) sont réservées exclusivement à la bande. Les toutes premières expositions (traits épais) font l'objet d'un partage des notes mêmes de la cellule entre piano et bande. Ces partages sont divers: première moitié de la subdivision médiane à une source, seconde moitié à l'autre; hocquet systématique (une note à une source, la suivante à l'autre, etc.); alternance par petits groupes de 2 ou 3 notes. Dans les expositions représentées par les traits moyens, le partage du matériau suit une autre règle qui vise l'épaississement progressif de la ligne mélodique des voix 1, 2 et 3 du contrepoint en accords qui colorent/harmonisent en parallélisme toutes les notes des cellules. Pour des raisons de clarté d'écriture et de facilité de lecture, cet épaississement est résumé dans la partition par le petit triangle de la lettre grecque *delta* - renvoyant au

mot *densité* - suivie d'un chiffre, par ex: D 2). Ainsi D 1 signifie que la ligne mélodique n'est pas épaissie, D 2 ou 3 ou 4 ou 5, qu'elle s'épaissit d'une, deux, trois ou quatre notes évoluant en parallélisme par rapport à la ligne mélodique. Ce parallélisme reste dans le mode; ce n'est pas un parallélisme strict ou exact à un intervalle fixe. Ainsi, la gamme DO RÉ MI FA# SOL LAb SIb SI peut être doublée en parallèle par RÉ MI FA# SOL LAb SIb SI DO, ce qui donne une suite irrégulière de secondes majeures et mineures. L'**exemple 5a** donne les modèles de ces épaississements pour chacune des voix. Pour simplifier et en même temps rendre évident le mécanisme de leur déduction, tous les modèles harmonisent ici un DO avec des notes appartenant à la forme originale (sur DO) du mode 8 à 15. On remarque que ces modèles ont des densités maximales de plus en plus grandes au fur et à mesure que l'on s'élève dans les voix (voix 4: pas d'épaississement; voix 3: épaississement maximum à D 2; voix 2: épaississement maximum à D 3; voix 1: épaississement maximum à D 5) et que ces épaississements sur DO résultent tout simplement de l'ajout à cette note de l'harmonique impair 3 pour la voix 3, des harmoniques 5 et 7 pour la voix 2, et des harmoniques 9, 11, 13 et 15 pour la voix 1, ce qui renvoie à l'étagement habituel de ces harmoniques dans la série des harmoniques naturels d'un DO grave. Suivant le principe du parallélisme sur le mode, il suffit pour harmoniser une autre note de ce mode, de faire bouger tout l'accord sur le mode, la note à harmoniser étant toujours la note la plus grave de l'accord (cf. **exemple 5b**).

Exemple 5 - modèles des épaississements harmoniques et des harmonisations

Exemple 5a: modèles des épaississements harmoniques



Exemple 5b: harmonisation de tous les degrés du mode dans la voix 3, Δ3 constante



On peut observer la progression de cet épaississement sur le **tableau 8** où apparaissent également les symboles de densité (sous les traits horizontaux, à partir de la deuxième section). Dans la section 2, on remarque dans la voix 1 que la densité varie entre 1 et 2, puis reste stable à 2 à partir du milieu de la section. De mes. 100 à 108 exclusivement, la densité 1 est attribuée aux traits minces (bande seule) et la densité 2 aux traits moyens. Pour les densités 2, la bande joue alors la cellule originale au complet (en D1) et le piano joue en parallèle la doublure qui l'épaissit. Le piano joue donc ici, sur le mode, un degré plus haut que la bande. À partir de la mesure 108, ce même partage se poursuit pour les traits moyens, mais la bande, lorsqu'elle est seule (traits minces), joue la cellule originale et sa doublure (elle joue donc en D 2). Dans la section 3, le même processus affecte la voix 2, pendant que la voix 1 oscille d'abord entre les densités 2 et 3 pour se fixer sur la densité 3 à partir de la mesure 125. Dans les densités 3 jusqu'à la mesure 125, la bande joue les deux notes inférieures de l'accord et le piano la note supérieure. Le même partage que précédemment se poursuit dans cette voix pour les mesures 121 à 125, la bande jouant en densité 2 lorsque le piano joue sa doublure - c'est-à-dire la 3e note de l'accord - (traits moyens) et en densité 3 lorsqu'il ne joue pas (traits minces). Mais à partir de 125, le piano ne participe plus qu'en

accentuant les début de cellules à traits moyens par un accord de densité 3, la bande étant en D3 de façon constante. Dans la section 4, le même processus se poursuit, affectant la voix 3 (densités 1 et 2), la voix 2 (densités 2 et 3) et la voix 4 (densités 4 et 5). À partir de la mesure 162, le piano cesse de marquer les cellules de traits moyens avec ses accords et, ce faisant, de participer à la voix 1.

On remarque donc que la participation du piano au processus de construction du puzzle contrapuntique s'amenuise, se confine aux voix graves (plus lentes) jusqu'à ce qu'un coup de théâtre un peu grotesque (la mesure 173) modifie les règles du jeu et lui confie un nouveau rôle. À partir de 174, alors que le contrepoint complet est exposé (sans points d'orgue, contrairement à la quatrième section - voir plus bas) par la bande magnétique, le piano va doubler successivement la voix 3 (de 174 à 182.2 excl.), la voix 2 (de 182.2 à 185.4 excl.) et la voix 1 (de 185.4 à187.5 excl.) de ce contrepoint. Il enrichit la partie de bande (déjà en D2, D3 et D5 constantes pour les voix 3, 2 et 1 respectivement) par des accords divers tout en restant parfaitement synchrone avec les voix qu'il double, et marque brutalement les changements de transpositions par des clusters. Ce mouvement d'ascension et d'accélération se termine (de 187.5 à 192) par une série de *tremoli* rapides, structurés autour de SI et DO auxquels s'ajoutent une dernière exposition de l'énonciation en triples-croches (187.5 à 189), suivie d'un développement par diminution de la série de base (190 et191). La frénésie qui gagne le piano est alors amplifiée à partir de 190, par la mise en boucle, aux différentes voix du contrepoint de la bande, de leurs dernières formules de 15 unités respectives, ces formules étant jouées 8 fois pour la voix 1, 4 fois pour la voix 2, 2 fois pour la voix 3 et 1 fois pour la voix 4.

Depuis 190, sur la bande, un FA# aigu répété en triples-croches s'est insinué dans cette frénésie et envahit peu à peu le champ sonore, au point que le piano se joint à lui. Ce FA# (qui est aussi la seule note commune à toutes les transpositions tempérées du mode 8 à 15 !) constitue la note de transition vers la troisième partie de l'œuvre, la Cadence.

(5) Ajouts/transitions entre les sections

Au terme de cette analyse plus détaillée du contenu de la deuxième partie de l'œuvre, il importe de signaler certains « ajouts » qui ont été faits au processus. D'abord, entre chaque section, de courtes transitions ont été introduites.

Entre la première et la deuxième sections, à la mesure 99, le SI aigu isolé a été ajouté pour exagérer la « cadence » élidée vers la section suivante.

Entre la deuxième et la troisième section, la mesure 116 reprend (avec une note en plus) la formule en triples-croches de la mesure précédente (note-durée 15) mais cette fois-ci non plus « en SOL » mais « en DO », ramenant ainsi avant son temps la transposition qui débute la section suivante.

Entre la troisième et la quatrième sections, la mesure 136 reprend quatre fois la deuxième moitié de la formule en triples-croches de la mesure précédente en la diminuant rythmiquement (9, 7, 5 et 3 notes) et en transposant ces reprises « en RÉ », « en FA# », « en LAb » et « en SI » respectivement. Cette courte transition complète donc en raccourci le cycle des transpositions que la voix 4 avait laissé en suspens sur SIb dans la troisième section et qui sera exposé au complet dans la quatrième section qui s'amorce.

Enfin, la mesure 173 a été ajoutée comme brusque anacrouse de la cinquième section.

(6) Ajouts/interpolations dans les sections

D'autre part, des « points d'orgue », c'est-à-dire des moments d'arrêts dans le contrepoint, ont été ajoutés dans le courant de la quatrième section. Je ne voulais pas que cette section (qui présente, on l'aura remarqué, tout le matériel du contrepoint et constitue ainsi l'aboutissement du processus additif des trois sections précédentes, tant pour la partie de bande que pour celle du piano) soit déjà le sommet de cette partie. Je voulais que le processus de construction du puzzle contrapuntique aille au bout de sa logique mais il fallait aussi que le piano, dont le rôle dans ce processus se fait de plus en plus effacé au cours de la quatrième section, redevienne soudain, par la magie d'un coup de théâtre, d'un changement de logique, un protagoniste de premier plan dans

quelque chose de plus entraînant, de plus saisissant. Ce quelque chose qui sera la cinquième section.

Ces « points d'orgue » sont tous interpolés à la subdivision médiane de chaque cellule de la voix 4 et arrêtent la progression des autres voix plus ou moins à ce point avec, ici ou là, des débordements sur le point d'orgue ou des amputations avant ou après celui-ci; la voix 1 continue même à pérorer pendant les points d'orgue 3 et 4... La durée des points d'orgue va décroissant: 15, 13, 11 9, 7, 5 et 3 noires, et leur intensité croît. Le caractère des premiers est contemplatif, immobile, mais les tout derniers participent à l'accroissement de tension de la section. Voici les localisations précises de ces arrêts:

Point d'orgue 1, sur SOL, durée 15 noires, mesures 138 à 142 incl.
Point d'orgue 2, sur MI, durée 13 noires, mesures 144 à 147 incl.
Point d'orgue 3, sur SIb, durée 11 noires, mesures 149 à 151 incl.
Point d'orgue 4, sur RÉ, durée 9 noires, mesures 154 à 156 incl.
Point d'orgue 5, sur FA#, durée 7 noires, mesures 160 et 161.
Point d'orgue 6, sur LAb, durée 5 noires, mesure 165.
Point d'orgue 7, sur SI, durée 3 noires, mesure170.

Ces points d'orgue présentent tous le même profil: pendant chaque arrêt, une note par voix est entendue (habituellement, la note structurelle de la cellule en cours dans cette voix au moment du début du point d'orgue ou celle de la cellule qui suivra le point d'orgue, plus rarement une autre note choisie pour une intéressante différence d'intonation entre ses versions tempérée et naturelle), et ces quatre notes sont exposées du grave à l'aigu (de voix 4 vers voix 1) par la bande en subdivisant en quatre durées égales la durée totale du point d'orgue (cette simplicité/périodicité rythmique contribuant à l'effet reposant des premiers points d'orgue, ou au contraire à l'effet autoritaire des derniers...). Le piano présente ces mêmes notes dans leurs versions tempérées, soit simultanément, soit après leur version naturelle, poursuivant ainsi le jeu entre l'exploitation « coloristique » et l'exploitation mélodique des différences d'intonation typique de l'œuvre entière.

Enfin, deux petits points d'orgue locaux ont été ajoutés dans la troisième section, pour souligner au passage des différences d'intonation assez remarquables de deux harmoniques du SIb (basse en cours), et rappeler en même temps les articulations

périodiques du fond entendues dans les deux sections précédentes. Il s'agit des mesures 127 (7/8 sur LAb, différence de 63 cents, soit environ un tiers de ton) et 131 (11/8 sur MI, différence de 80 cents, soit deux cinquièmes de ton).

c) *Cadence*

Cette partie, qui est la plus courte de l'œuvre et dont j'ai déjà souligné le rôle plus haut, peut se diviser en trois sections brèves.

La première section s'étend de la longue mesure 194 à la mesure 200. Elle est constituée principalement de traits arpégés. Il y a d'abord les sept traits en allers-retours qui démarrent tous du FA# aigu de la bande et qui s'étendent de plus en plus vers le grave. Les traits descendants s'étendent en fait à chaque fois vers une note accentuée qui donne la clef de la transposition du mode 8 à 15 sur laquelle est construit l'aller-retour en cours (successivement SI, LAb, FA#, RÉ, SIb, MI et SOL, soit les harmoniques 15, 13, 11, 9, 7, 5 et 3 d'un DO grave, énoncés d'ailleurs à l'octave qui convient pour la reconstitution de cette série d'harmoniques impairs). Le FA# de la bande, granuleux comme s'il subissait une modulation de fréquence, doit en fait cette granulation à la superposition variable des différents FA# issus des huit transpositions du mode 8 à 15, tous d'intonations légèrement différentes.

Ce FA# disparaît emporté par un rapide trait descendant de la bande déclenchant une dernière chute du piano, jusqu'au DO cette fois-ci (mesure 195). Cette chute et la suivante (mesures 197 à 199), plus lente et ralentissant encore, sont constituées bien sûr des notes de la forme originale (sur DO) du mode 8 à 15, dans deux dispositions différentes répandues sur quatre octaves et demie, la seconde étant plus « consonante » car plus proche de la disposition harmonique que la première. Repos, mais de courte durée. La mesure 200 remonte cette deuxième disposition et réaccélère.

La seconde partie est un jeu de dialogue rapide entre bande et piano. La bande fait entendre une série de huit clusters aigus dont la note supérieure est toujours un FA# et dont la constitution interne individuelle varie de telle manière que chacun produit un son résultant différent. Ces sons résultants sont indiqués dans la portée du bas de la partie de bande. On remarquera qu'ils présentent les huit sons du mode 8 à 15 (version naturelle), soit dans l'arrangement en gamme (ascendante, ici) soit dans l'arrangement

sériel (droit), et qu'ils sont tous distribués à un point différent de l'espace stéréophonique de diffusion. On a le jeu suivant:

Tableau 10 - troisième partie, deuxième section, jeu entre bande et piano

mes. 201	bande	arrangement en gamme
mes. 202	piano	idem, chaque note de la main gauche harmonisée par une note de la main droite (successivement, les harmoniques 3, 5, 7, 9, 11, 13 et 15 de la main gauche)
mes. 203	bande	arrangement sériel
mes. 204	piano	idem, chaque note de la main gauche harmonisée par deux notes de la main droite (soit les harmoniques 3+5, 5+7, 7+9, etc. de la main gauche)
mes. 205-206	bande et piano	interpolation de l'arrangement sériel par lui-même, le piano harmonisant sa main gauche par des clusters aigus dans la main droite
mes. 207-208	bande et piano	arrangement sériel à la bande alors que le piano y oppose, interpolé, un autre arrangement sériel renvoyant à celui de la mesure 195, l'harmonisant par des accords de densité croissante (harmoniques 3+4, puis 3+5+7+8, puis 3+5+7+9+11+13+15+16 de la note la plus grave de chaque accord)

La mesure 209 est une brusque transition vers la troisième section, construite à partir d'une autre permutation sérielle des clusters, énoncée cette fois en doubles-croches et non plus en croches et choisie pour son effet stéréophonique éclaté.

La troisième section est constituée de huit accords de huit notes, joués de plus en plus forts par la bande. Ces mêmes accords sont articulés en arpèges ascendants par le piano alors que la bande filtre ses accords de bas en haut au rythme de l'ascension du piano. Ces huit accords/arpèges parcourent dans l'ordre sériel les huit transpositions du mode 8 à 15 (cf. les notes les plus graves des accords/arpèges, notes dont la disposition dans le registre des hauteurs renvoie d'ailleurs, comme dans la première section de cette partie, à la disposition des harmoniques naturels). On parcourt aussi, et dans un ordre croissant (en gamme, pourrait-on dire), huit tempi dont les rapports renvoient à la même suite de nombres que les rapports de fréquences (ou de numéro d'ordre dans la série harmonique) que présentent les notes constitutives du même mode 8 à 15 (8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15). Les accords/arpèges ont tous pour note-sommet le FA# aigu qui parcourt toute la troisième partie et se contractent de plus en plus dans l'aigu, au fur et à mesure de la montée de leur « fondamentale » respective.

Ce mouvement d'accélération, de remontée et de contraction vers l'aigu, fait de cette troisième section l'opposé agogique de la première. Entre les deux, il y a eu ce jeu entre la bande d'une part, qui articulait ses matières aux registres et caractères opposés (clusters stagnant dans l'aigu et sons résultants graves ascendants), qui répétait ses formules et les morcelait sans vraiment les imposer, et le piano d'autre part, qui affirmait plus clairement ses tendances vers l'aigu et le *forte*. La chute de la première section n'était que temporaire: cette vérité devient claire dès que la troisième section affirme sa tendance. Et la deuxième section n'était qu'une parenthèse. Il faut revenir là où la frénésie de la deuxième partie nous a laissé (transposition sur SI, registre concentré dans l'aigu, tempo rapide - la triple-croche à noire = 80 de la fin de la partie II est très proche de la croche à noire = 150 -) pour tenter une nouvelle sortie: avec *Trampoline*, la quatrième partie.

d) *Trampoline*

Cette partie est construite sur trois progressions parallèles. La partie de bande s'occupe des deux premières, soient la lente constitution d'un carillon harmonique, qui peu à peu viendra au premier plan, et une progression d'accords superposés. Le piano articule une autre musique dont la logique harmonique est déduite de la seconde progression de la bande.

Les trois progressions s'effectuent en huit étapes de deux mesures chacune. Ces étapes sont aussi les paliers d'un grand *diminuendo* et d'un *rallentando* dont les huit tempi sont en rapport harmonique impair (successivement noire = 75, 65, 55, 45, 35, 25, 15 et 5, soient les multiples 15, 13, 11, 9, 7, 5, 3 et 1 de 5).

(1) Le carillon d'harmoniques

D'un grésillement à peine perceptible dans les premières mesures de cette partie sortira peu à peu le grand carillon d'harmoniques que l'on entendra bientôt passer au premier plan de la musique, coloré par le balayage d'un effet de *phaser*. Ce carillon (noté schématiquement dans la portée inférieure de la partie de bande) est constitué, dans son état final (mes. 232), des harmoniques impairs 3 à 31 d'un DO grave en plus de ce DO fondamental (« harmonique » 1). Pour bâtir cet effet de carillon (ou de clochettes qui sonnent chacune à sa vitesse, d'autant plus grande que la clochette est plus aiguë), les

harmoniques sont répétés autant de fois par noire que le nombre de leur numéro d'ordre dans la série des harmoniques: la fondamentale est donc jouée sur chaque noire, l'harmonique 3 est joué en triolets de croches - 3 fois par noire -, l'harmonique 5 en quintolets de doubles - 5 fois par noire -, et ainsi de suite jusqu'à l'harmonique 31, joué 31 fois par noire. L'entrée des différents harmoniques dans le carillon est progressive et suit le schéma suivant:

Tableau 11- quatrième partie, entrées dans le carillon d'harmoniques

Mesures:	218	220	222	224	226	228	230	232
								31
							29	29
						27	27	27
H					25	25	25	25
a				23	23	23	23	23
r			21	21	21	21	21	21
m		19	19	19	19	19	19	19
o	17	17	17	17	17	17	17	17
n	15	15	15	15	15	15	15	15
i		13	13	13	13	13	13	13
q			11	11	11	11	11	11
u				9	9	9	9	9
e					7	7	7	7
s						5	5	5
							3	3
								1

Compte tenu du tempo, la rapide répétition des harmoniques des premières mesures (lorsqu'elle n'est pas masquée par les accords de la bande et la musique du piano) résulte en ce grésillement dont nous parlions. Mais le carillon complet, alors que le tempo final est atteint (chaque noire valant 12 secondes...), révèle d'intéressants balayages de l'aigu au grave (et vice versa) qui résultent de la répétition périodique de ses notes constitutives. Seule la précision rythmique des logiciels de séquence permet d'obtenir ce très bel effet de « rideaux sonores » ondulants qui m'a extrêmement séduit au moment des recherches et expérimentations pour cette dernière partie de l'œuvre.

(2) La progression d'accords

La deuxième couche sonore de cette partie, celle des accords de la bande, a été déduite en se greffant sur une partie du carillon dont on vient de parler. Cette couche (résumée dans les deux portées supérieures de la partie de bande) superpose, au début de chaque étape de deux mesures, deux accords constitués d'harmoniques impairs de deux fondamentales différentes. Les fondamentales entendues correspondent, jouées à un registre plus grave, aux harmoniques nouveaux que chaque étape fait entrer dans le carillon.

Tableau 12 - quatrième partie, fondamentales pour les accords de la bande
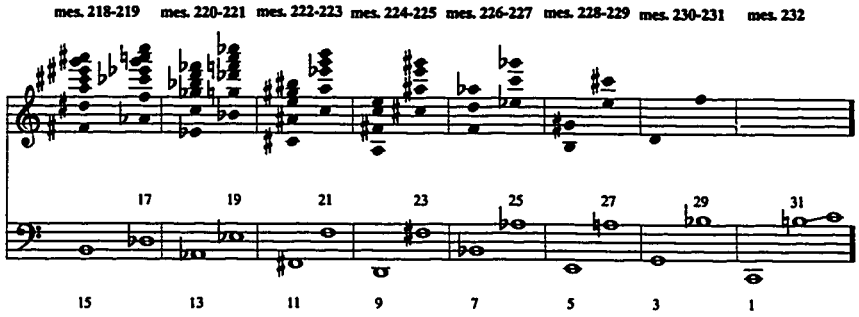
Mesures:	218	220	222	224	226	228	230	232
Fondamentales	17	19	21	23	25	27	19	31
	15	13	11	9	7	5	3	1

Les fondamentales 17 à 31 sont contenues à l'intérieur d'une octave et leur présentation successive équivaut à égrener les notes impaires du mode 17 à 31 sous forme de gamme ascendante. Les fondamentales 15 à 1 sont elles aussi présentées à l'intérieur d'une octave (celle au-dessous des fondamentales 17 à 31) et équivalent à une énonciation rétrograde de l'arrangement sériel des notes du mode 8 à 15.

Le nombre de notes constitutives (ou d'harmoniques) de chacun de ces accords diminue à chaque étape; on a d'adord 8 notes par fondamentale, puis 7, 6, 5, 4, 3, 2 et enfin 1 note, soit, à la mesure 232, les deux fondamentales seules. De plus, à chaque étape, les notes constitutives des accords disparaissent du grave à l'aigu, suivant un schéma de filtrage similaire pour les deux accords (filtrage d'ailleurs quelque peu occulté par l'ajout d'une réverbération assez présente). Les fondamentales se rapportant toutes, comme on l'a compris, à des harmoniques naturels de DO, leur rapport intervallique et ceux de leurs accords est parfois assez complexe; il suffit de lire la fraction qu'écrivent les deux nombres superposés dans le **tableau 12** ci-haut pour constater cette complexité. La dernière superposition présentée (le DO et un SI assez haut, octaviation de l'harmonique 31 de ce DO) se « résout » sur un rapport d'octave, par le lent *glissando* du SI haut vers le DO voisin.

La progression dont on vient de parler est résumée dans l'**exemple 6**, avec les fondamentales représentées dans la portée inférieure (en rondes) et les accords qui les harmonisent dans la portée supérieure (en noires sans hampe). Les fondamentales et les accords d'une même mesure de cet exemple sont, bien entendu, attaqués simultanément au début de chaque « étape ».

Exemple 6 - progression des accords de la partie de bande
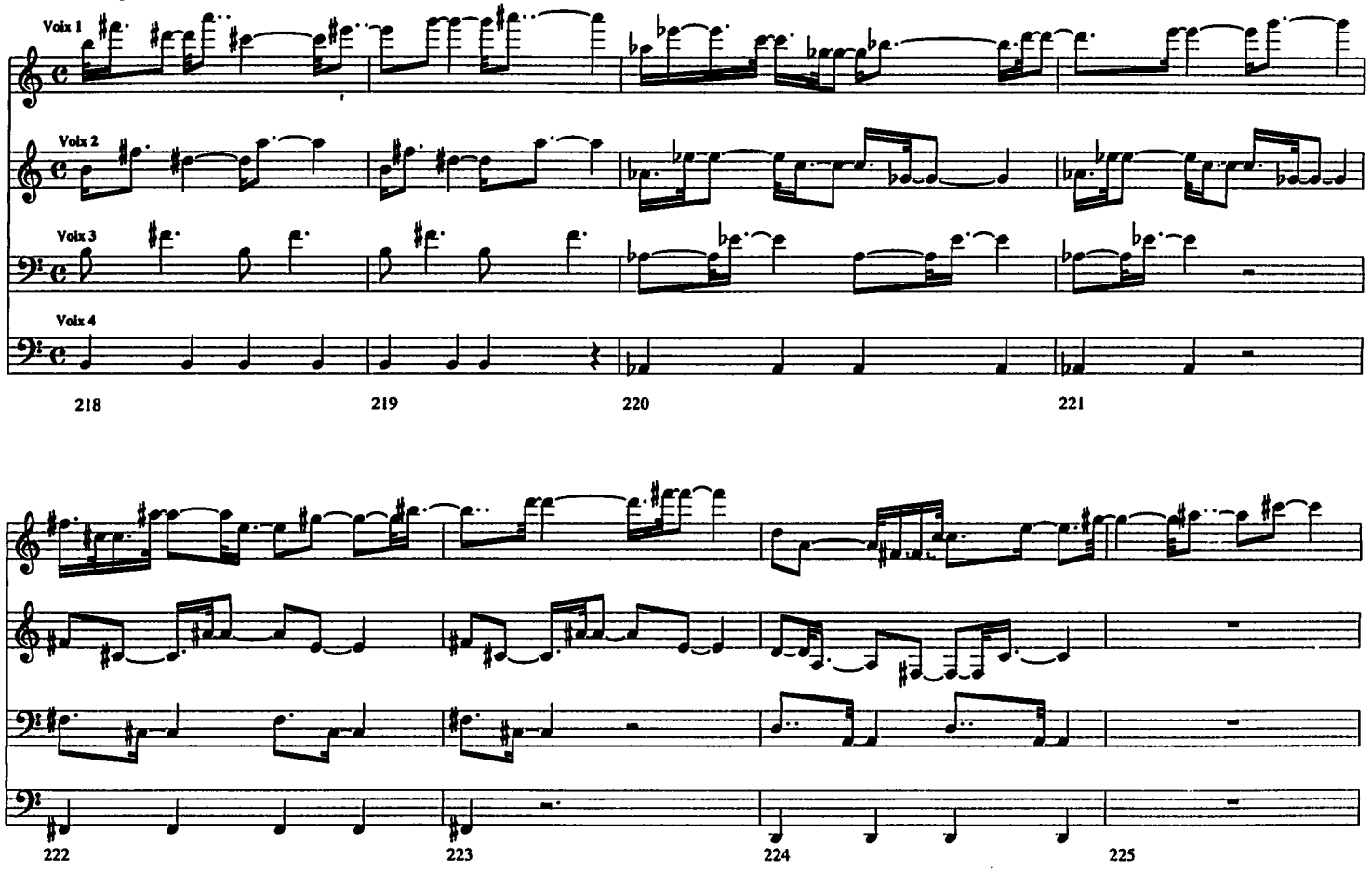


(3) La progression du piano (*Trampoline*)

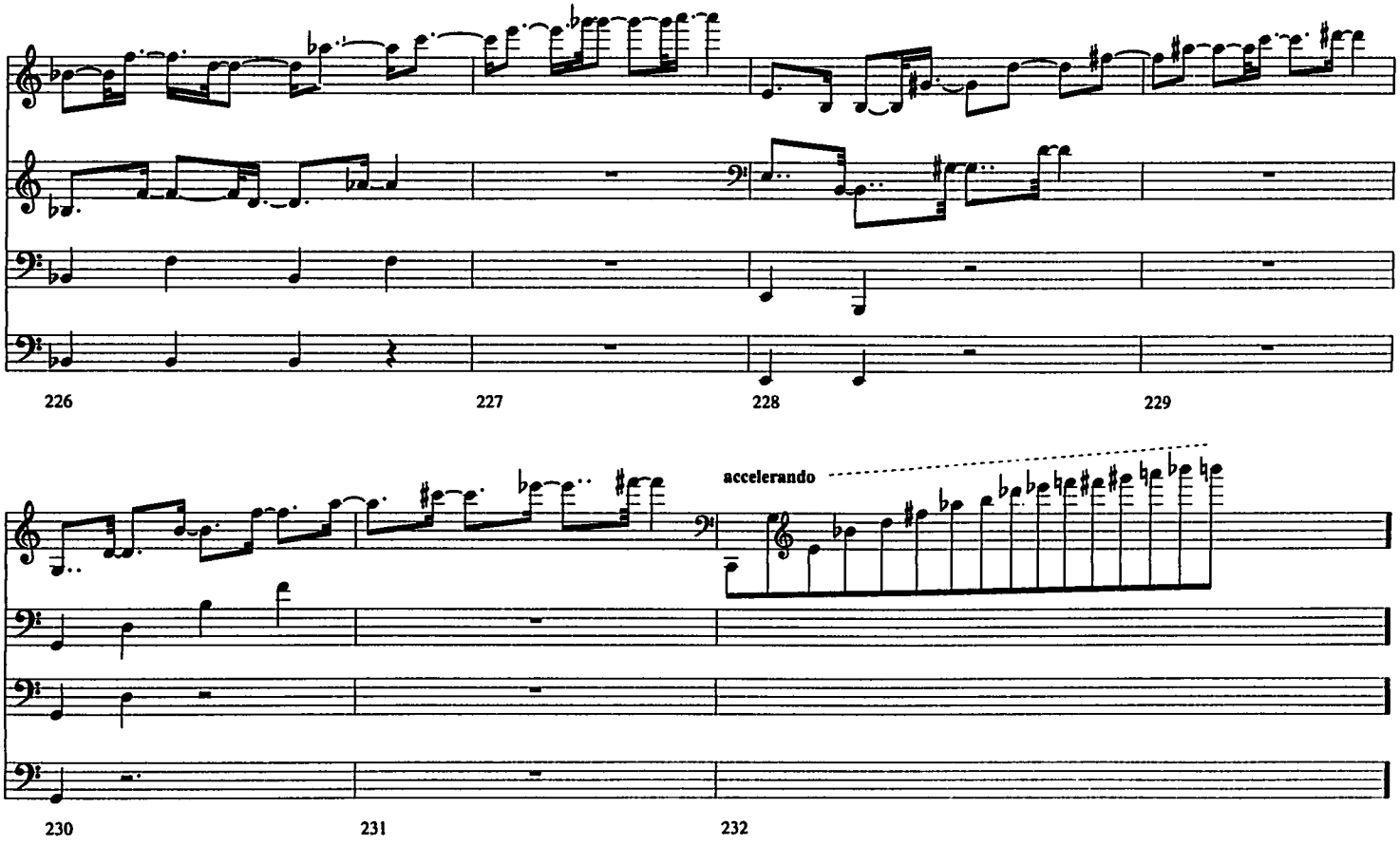
Comme la progression des accords est déduite à partir d'une partie du matériel du carillon, la progression du piano est elle aussi déduite d'une partie du matériel de la progression d'accords. La partie de piano est en fait l'aplatissement d'un contrepoint virtuel à quatre voix qu'une progression mènera, aussi en huit étapes, à l'énonciation finale d'une série des harmoniques naturels de DO. (voir **exemple 7**).

L'étude attentive du contrepoint virtuel présenté à l'**exemple 7** donne plusieurs clefs des règles qui ont régi la construction de cette partie. On remarquera d'abord que chaque groupe de deux mesures est basé sur une transposition différente du mode 8 à 15, respectivement celles sur SI, LAb, FA#, RÉ, SIb, MI, SOL et DO (cf. la voix 4 du contrepoint). Cet ordre des transpositions correspond à la ligne inférieure des

fondamentales du **tableau 12** et entretient ainsi un rapport harmonique étroit avec la progression des accords de la bande. On remarquera aussi que la voix 1 du contrepoint expose les huit notes de l'arrangement sériel des notes du mode (harm. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15); la voix 2 en expose les quatre premières notes (harm. 1, 3, 5, 7), série partielle qui est jouée deux fois; la voix 3 expose quatre fois fois de suite les deux premières notes de la série (harm. 1, 3); et la voix 4 joue le seul « harmonique » 1 (fondamentale, ou note initiale du mode et de la série), joué 7 fois, ce qui donne à ce contrepoint des allures d'une hétérophonie tant les différentes voix se ressemblent à leurs débuts.

Exemple 7: contrepoint virtuel pour Trampoline




226
227
228
229
accelerando
230
231
232

D'autre part, l'organisation des durées pour chacune des quatre voix, représentée au **tableau 13** (durées calculées en triples-croches) montre la progression régulière de celles-ci vers la périodicité en noires (=8 triples-croches). Les répétitions des séries partielles y sont aussi mise en évidence (par des virgules). Seules les durées **en gras** sont jouées. On peut donc observer dans le tableau comme dans l'exemple, la disparition graduelle des voix inférieures au profit de la voix supérieure, celle-ci envahissant même le registre de celles-là, qui se replient, l'une sur l'autre pourrait-on dire, dans le grave.

Tableau 13 - quatrième partie, organisation des durées du contrepoint virtuel

Voix 1								Voix 2							
1	**3**	**5**	**7**	**9**	**11**	**13**	**15**	**2**	**6**	**10**	**14,**	**2**	**6**	**10**	**14**
2	**4**	**5**	**7**	**9**	**11**	**12**	**14**	**3**	**6**	**10**	**13,**	**3**	**6**	**10**	**13**
3	**4**	**6**	**7**	**9**	**10**	**12**	**13**	**4**	**7**	**9**	**12,**	**4**	**7**	**9**	**12**
4	**5**	**6**	**7**	**9**	**10**	**11**	**12**	**5**	**7**	**9**	**11,**	5	7	9	11
5	**6**	**7**	**8**	**8**	**9**	**10**	**11**	**6**	**7**	**9**	**10,**	6	7	9	10
6	**7**	**7**	**8**	**8**	**9**	**9**	**10**	**7**	**8**	**8**	**9,**	7	8	8	9
7	**7**	**8**	**8**	**8**	**8**	**9**	**9**	**8**	**8**	**8**	**8,**	8	8	8	8
(8	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	**8)**	**8**	**8**	**8**	**8.**	8	8	8	8

Voix 3								Voix 4							
4	**12,**	**4**	**12,**	**4**	**12,**	**4**	**12**	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	8
5	**11,**	**5**	**11,**	**5**	**11,**	5	11	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	8
6	**10,**	**6**	**10,**	**6**	**10,**	6	10	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	8
7	**9,**	**7**	**9,**	7	9.	7	9	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	**8**	8
8	**8,**	**8**	**8,**	8	8.	8	8	**8**	**8**	**8**	8	8	8	8	8
8	**8,**	8	8.	8	8.	8	8	**8**	**8**	8	8	8	8	8	8
8	**8,**	8	8.	8	8.	8	8	**8**	8	8	8	8	8	8	8
8	8.	8	8.	8	8.	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8

Toutes les notes de toutes les voix sont doublées en parallélisme (exact cette fois) à un intervalle qui (en version tempérée) correspond à celui qui existe entre les deux lignes de fondamentales du **tableau 13**, intervalle que l'on retrouve entre les deux rondes d'une même mesure dans l'**exemple 6**. Ce qui donne la série suivante d'intervalles de doublure: seconde majeure, quinte juste, septième majeure, dixième majeure, septième mineure, onzième juste, dixième mineure et, en lieu et place de la quatorzième majeure de la mesure 232, octave juste (évoquant la résolution glissée du SI sur le DO dans cette mesure).

L'écriture de la partie de piano résulte donc de l'aplatissement du contrepoint virtuel de l'exemple 6 en une seule « ligne » à laquelle se sont ajoutées les doublures mentionnées.

Le résultat est une musique fortement pulsée (d'où l'image de la trampoline qui s'est imposée à moi) qui donne l'impression de perdre peu à peu sa pulsation (à cause de la disparition progressive de la voix 4) mais qui en fait se rapproche de plus en plus de la pulsation-synthèse du carillon, cette pulsation résultant de la rencontre « sur le temps » (à toutes les 12 secondes, à la mesure 232) de toutes les répétitions d'harmoniques. Il fallait noter, pour terminer cette analyse, que l'énonciation finale de la voix 1 du contrepoint virtuel (justement cette mesure 232) aurait dû résulter en une énonciation périodique en noires des harmoniques impairs 1 à 15 de DO dans l'ordre ascendant et dans la disposition harmonique; ceci eût été la conclusion logique du processus que suit la partie de piano. Je lui ai préféré une énonciation des hamoniques impairs 1 à 31 (version tempérée, bien sûr) suivant un *accelerando* qui reproduit approximativement sur le plan rythmique les rapports de fréquence des harmoniques énoncés (DO=12", SOL= 4", MI=2.4", SIb=1.7", etc. jusqu'à SI harmonique 31= 0.38", soit l'équivalent d'un tempo de 155, celui-là même de la plus petite clochette du carillon d'harmonique...).

L'œuvre se termine sur une rapide arpégiation, par la bande, des harmoniques impairs de DO du grave à l'aigu, en un *rallentando* aux proportions harmoniques inversées (les harmoniques aigus durant le plus longtemps), et sur un petit clin d'oeil, sifflement en *glissando* ultime vers l'extrême aigu, à peine l'harmonique 31 qui glissait a-t-il touché le DO harmonique 32.

D. Situation de *Chute/Parachute* dans le contexte actuel de la création musicale

Dans le contexte actuel de l'évolution de la musique mixte, *Chute/Parachute* propose ses solutions à divers problèmes compositionnels toujours actuels. Morton Feldman a pu dire avec ironie que « Boulez fait partie de ces compositeurs à l'ancienne qui sont des solutionneurs de problèmes. En fait, il est le dernier compositeur du XIX^{e} siècle... »[7]. À l'opposé, Jean-Jacques Nattiez, boulezien notoire, a pu écrire que le compositeur moderne cherche à résoudre les problèmes que ses prédécesseurs ont laissés en plan. Il semble que le cadre que l'on suggère pour la présente réflexion veuille se conformer à cette deuxième vision des choses, une vision évolutionniste, progressiste dont les prémisses sont pourtant discutables. On voudra pourtant bien prendre soin de relativiser la portée des réflexions qui suivent: il ne s'agit pas d'imposer *Chute/Parachute* comme **la** solution à certains problèmes, **la** voie de l'avenir mais comme **une** proposition de solution élégante, ce qui ne lui enlève pas son caractère nécessaire pour le compositeur mais désamorce toute velléité dogmatique.

---

[7] Cité par John Rea , in *La liberté guidant le peuple Circuit* , Vol. III, no 1, p. 49-50.

1. Musique mixte

La rencontre des sources sonores électroacoustiques et acoustiques a souvent posé aux compositeurs des problèmes de fusion de ces sources. Trop souvent, les deux sources ont pu sembler rester étrangères l'une à l'autre, se repousser. Des solutions à ces impressions négatives ont été explorées, d'une part en amplifiant la source acoustique et en la traitant au moment de l'exécution, et d'autre part en utilisant pour la source électroacoustique des matériaux « concrets » provenant d'enregistrement de la source acoustique que la bande doit justement accompagner. L'image qui a nourri l'inspiration et la solution particulière de *Chute/Parachute* est celle d'un méga-piano qui résulterait de la rencontre des timbres du piano acoustique (ou légèrement amplifié) et de celui de la bande, issu lui-même de diverses transformations d'un timbre de piano électrique. On pourrait croire qu'il s'agit encore une fois de tenter une fusion des deux sources. Mais cette fusion n'a pas été recherchée de façon prioritaire. J'aurais pu carrément employer pour la bande un timbre de piano à queue à peine traité, par exemple, pour créer des points de contacts timbraux plus évidents. L'étrangeté subsistante, l'individuation plus ou moins grande des deux sources (plus ou moins forte selon les parties), voire même les forces de répulsion entre elles, devraient donc être acceptées comme une convention pour cette œuvre. Le timbre rond du piano succède à ceux parfois beaucoup plus acides ou minces de la bande ou à ceux hybrides qui naissent de la simultanéité des deux sources. Ce sont toutes là des caractéristiques de la couleur globale du méga-piano, mode d'être d'une esthétique parfois grinçante, à prendre ou à laisser. La préoccupation fondamentale, lors de la composition de *Chute/Parachute*, était ailleurs.

Dans la musique électroacoustique (pure ou mixte), l'harmonie (prise dans son sens le plus large comme un continuum allant du pur son sinusoïdal isolé jusqu'au bruit blanc en passant par les complexes harmoniques/timbraux plus ou moins riches) est un paramètre complexe à contrôler, particulièrement lorsque le matériau d'origine est concret ou déjà formé. On comprend qu'un compositeur comme Boulez, sensible à cette dimension, oriente l'aspect électroacoustique de *Répons* vers une simple réinjection des sons instrumentaux à hauteurs définies plutôt que vers l'invention d'un monde timbral radicalement différent. En limitant le matériau de la bande à des notes discrètes - à hauteur définie - d'un synthétiseur, en se concentrant sur une configuration simplifiée et apparemment plus traditionnelle de la dimension harmonique globale,

Chute/Parachute a voulu faire résulter de cette configuration l'invention timbrale, que cette dernière naisse donc surtout de la confrontation entre les mondes tempéré du piano et non tempéré de la bande, par le mécanisme des effets de battements, de scintillements et des micro-intervalles. L'étonnement exprimé par les auditeurs qui croient avoir entendu des transformations en direct du timbre du piano (effets de modulation) en dit long sur l'efficacité du procédé. L'œuvre est bien loin d'avoir « résolu » toute la question de la différence entre l'écoute traditionnelle de la musique et l'approche sonore beaucoup plus large que le compositeur électroacoustique veut susciter. Ces deux points de vue resteront, encore et toujours, à rapprocher ou à interféconder, et leurs points de contact pourraient bien être dans la dimension harmonique comprise au sens large (c'est-à-dire le domaine des hauteurs ou des fréquences), la musique instrumentale/vocale d'une part élargissant son harmonie jusqu'au complexe et au bruit, comme elle le fait lorsqu'elle intègre la percussion et les nouveaux modes de jeu instrumental et d'émissions vocales et depuis qu'elle s'est laissée influencer par les nouvelles découvertes en acoustique et par l'électroacoustique (entre autres chez les compositeurs de l'école spectrale en Europe), et la musique électroacoustique d'autre part cherchant à domestiquer la dimension harmonique jusque dans ses explorations sonores qui en semblent le plus éloignées. *Chute/Parachute* a pour sa part cherché à proposer encore une autre sorte de contact, une autre musique mixte, en partant du premier point de vue.

S'il est un aspect de la musique mixte dont cette pièce a voulu aussi prendre avantage, c'est le dépassement des limites de l'instrumentiste traditionnel sur le plan de la précision rythmique que permet son jumelage à la machine. L'exécution précise de valeurs irrationnelles (que j'aimais pour les multiples nuances de *rubato* qu'elles offraient) est facilitée par l'homorythmie avec la bande; l'instrumentiste en vient à les sentir, à force de répétition, et à les reproduire aussi exactement que s'il les avait minutieusement calculées et travaillées.

A l'opposé reste toujours, sur ce plan, le problème de la rigidité temporelle du support/bande. À certains moments de l'œuvre, je souhaiterais qu'un contrôle puisse se faire de la vitesse de tel *rallentando* ou *accelerando*, que la vitesse de telle section de la deuxième partie puisse être modulée en fonction de la virtuosité de l'interprète. Ceci n'est peut-être pas sans issue pour *Chute/Parachute*. Puisque toute la musique de l'œuvre peut tenir en « séquences » d'un fichier MIDI, on pourrait, moyennant

quelques adaptations, réaliser une version « en direct » de cette pièce, où un ordinateur contrôlerait un certain nombre de synthétiseurs microtonaux, traitements et mixeurs numériques, l'interprète ou une autre personne pouvant avoir un certain contrôle sur le plan du tempo soit via un suiveur de partition ou par un contrôle externe du métronome du séquenceur.

2. Microtonalité

La microtonalité a toujours posé un problème d'exactitude à la musique instrumentale. Peu d'instruments peuvent résoudre de façon satisfaisante ce problème. Même les pianos multiples accordés différemment ne sont pas une garantie d'un rendement sans faille (approximation ou instabilité de l'accord). Les nouveaux synthétiseurs à accordage microtonal viennent d'ouvrir dans ce domaine une voie qui permet le dépassement des limites des instruments traditionnels. Ils permettent même de penser des microtonalités qui ne soient pas symétriques, c'est-à-dire qui ne divisent pas un intervalle quelconque (habituellement l'octave) en degrés égaux. En effet, les modes utilisés dans *Chute/Parachute* par exemple, s'ils sont octaviants, présentent cependant des intervalles qui diminuent au fur et à mesure que l'on monte vers l'aigu du mode (cf. le **tableau 2** montrant l'intervalle en cents entre deux harmoniques contigus). *Chute/Parachute* a voulu explorer cette voie et faire même de la confrontation du tempérament égal avec une microtonalité asymétrique le sujet principal de son exploration.

Il me semble donc que *Chute/Parachute* s'est aventuré sur des avenues fort intéressantes que les développements technologiques récents vont continuer (suiveurs de partition, développement de la « midification » d'instruments acoustiques traditionnels permettant par exemple leur « microtonalisation » exacte), suscitant chez les compositeurs d'autres initiatives aventureuses.

E. Commentaire et auto-évaluation esthétique provisoire

Malgré d'inévitables petites insatisfactions (touchant parfois le timbre du synthétiseur ou le mixage de quelques passages de la bande), je suis particulièrement content de *Chute/Parachute*. Son succès public, sa reconnaissance à la Tribune internationale des compositeurs et les nombreuses diffusions ou exécutions publiques que l'œuvre a connues me laissent croire que j'ai visé juste. Il y a dans cette œuvre une légèreté, une courbe dramatique, un humour même (parfois à la frange du grotesque, à cause du timbre particulier ou de certaines inflexions ou contrastes de certains passages) qui plaisent et qui me plaisent. Cette œuvre a été aussi pour moi un point tournant important sur le plan stylistique puisque toutes les pièces qui ont suivi ont traité et poussé plus loin le même matériel de départ que *Chute/Parachute* (mode 8 à 15, organisation des durées suivant la série de nombres entiers impairs, « ornementation » de structures de base, importance du contrepoint dans la forme, etc.). Je crois avoir développé depuis 1976, et particulièrement depuis 1989, une voie qui « métisse » judicieusement l'approche sérielle de la musique (celle des années 50 et après) avec certaines notions plus anciennes (mélodie, répétition, thématisme), et qui trouve dans l'exploration de cette veine une abondance surprenante de contenus aux évocations et à l'expressivité étonnantes. Chaque nouvelle œuvre, bien qu'elle se replace devant le même matériau, en fait ressortir une nouvelle facette, à ma propre surprise parfois.

III. *Petit-Tchaïkovski*

A. Mise en contexte : changement du premier volet du projet de recherche

1. Rappel: *Veillée de famille*

La première forme qu'a pris ce projet d'opéra, sous le titre de *Veillée de famille*, a déjà été exposée dans le document présenté lors de l'examen de synthèse de ce doctorat. À ce moment-là (mai 1985), j'en étais à l'étape finale de l'élaboration du scénario et du choix du matériel musical général pour ce projet.

Mentionnons ici brièvement que la rédaction de ce scénario fut pour moi un travail tout autant d'introspection analytique que de création théâtrale. Des personnages-obsessions ou idées-obsessions étaient mis en scène dans le cadre d'une veillée de famille, le souper et l'après-souper (avec ses parties de cartes, télévision, chansons et finalement danses) servant de contexte à des affrontements divers. J'étais alors plongé dans de profondes méditations sur la rivalité, sur le modèle et l'imitation, sur l'envie-désir-haine à l'égard du rival, lesquelles méditations étaient nourries par la lecture des écrits de René Girard (*Des choses cachées depuis la fondation du monde, La violence et le sacré*). Y figurait entre autres personnages mais en place assez centrale, un certain Vital Surprenant (!) , qui incarnait en quelque sorte ce modèle-rival envié-haï, immolé à la toute fin de l'opéra, réincarnation de Claude Vivier, compositeur montréalais avec qui j'avais vécu ce genre de relation et de sentiments, remis à vif depuis sa mort violente toute récente à l'époque.

Ce scénario, dont Alain Fournier devait être le librettiste, a fait de la part de ce dernier l'objet d'une critique théâtrale sérieuse. Le principal reproche adressé par Fournier à mon travail (où j'agissais somme toute comme un amateur candide) touchait le manque de consistance dramatique de la majorité des personnages que j'avais imaginés. Ces personnages, issus de mon passé familial et personnel, étaient esquissés plus que dessinés et semblaient n'être là que comme figurants pour illustrer une série de conflits que j'avais pu vivre à certains moments de ma vie. De plus, l'interaction entre eux ou avec le personnage principal du bouc émissaire (Vital Surprenant) n'était pas, selon Fournier, assez élaborée et approfondie pour qu'une force certaine unifie l'œuvre

entière sur le plan dramatique. Quand on se rappelle que cette œuvre devait aboutir à l'immolation terminale dudit bouc émissaire, on conçoit que l'objection était sérieuse.

À cette étape de notre collaboration et face à cette critique, mes sentiments étaient ambigus. Je crois qu'en plus de son objection fondamentale, Fournier ne voulait pas imposer à ce matériau théâtral brut et très personnel que je lui offrais la marque de sa propre histoire; il souhaitait plutôt, avant d'écrire quoi que ce soit, que j'imagine moi-même ce liant dramatique qui pour lui est un fait essentiel de tout contenu théâtral. Mais de mon côté, - en bon néophyte de l'écriture théâtrale, fût-il spectateur assidu et exigeant de l'activité théâtrale montréalaise et internationale - , ce liant ne me semblait pas nécessaire et je pouvais m'arranger très bien avec une trame dramatique relativement lâche, ou, disons, avec un texte plus évocateur que précis et des personnages moins définitivement campés sur le plan de leur psychologie. La musique, pour moi, allait suggérer avec force tout ce qu'un texte précis et des personnages bien définis (dans leur dimension intérieure et dans leurs interrelations) auraient peut-être trop verbeusement surchargé. Rétrospectivement, je crois maintenant qu'il aurait fallu élaborer un texte fragmentaire, allusif, suggérant une dramatique plutôt que la développant, et je crois toujours possible qu'une forme théâtrale puisse s'élaborer à partir d'un contenu textuel ténu. Certaines expériences de théâtre/danse comme les spectacles de Gilles Maheu et sa compagnie Carbone 14 à Montréal en donnent des exemples.

Mais, pour secondaire que me paraissait le texte, il n'en reste pas moins qu'il m'était indispensable et que je me sentais tout-à-fait impuissant voire incompétent pour l'élaborer moi-même. J'avais trop peur des mauvais textes, de la mauvaise littérature, pour oser me commettre dans ce domaine. Mais je crois avoir été à l'époque à la fois étonné par l'objection de Fournier (dont l'attitude de recherche face au théâtre me faisait plutôt attendre une ouverture à d'autres formes de textualité pour cet art et pour l'opéra ou le théâtre musical) et pénétré d'un doute. Après tout, ce qui satisfait le goût d'un musicien au théâtre n'est peut-être que de la petite bière au goût d'un dramaturge professionnel, et combien de livrets d'opéra n'ont pas fait sourire les lecteurs ou

auteurs exigeants : pensons au *Trouvère*, à *Gloire immortelle de nos aïeux*.... Debussy ne s'est guère privé à l'endroit des livrets de Wagner.[8]

---

[8] DEBUSSY, Claude. (1903) « Impressions sur la Tétralogie à Londres », in *monsieur Croche et autres écrits*, [1971], Paris, Gallimard, p. 175-179.

2. Réorientation

C'est dans cette situation d'impasse et cet état d'esprit que l'envie m'a pris de réorienter le projet de sorte que Fournier s'y sente personnellement impliqué, qu'il ne soit plus le simple sous-contractant - bien que fort dévoué - du scénariste amateur que j'étais, mais que cela devienne un projet que nous pourrions alors véritablement qualifier de commun, quitte même à ce que je mette en veilleuse pour l'instant le projet *Veillée de famille*. Pour relancer notre collaboration sur de nouvelles voies, je lui demandai s'il n'y avait pas dans mon projet actuel quelques éléments (personnages, situations) qui le touchaient personnellement et qu'il aimerait développer à sa manière. Tout de suite, il ressortit que le personnage de Claude Vivier dont la vie et l'assassinat nous avaient profondément marqués, Fournier et moi, que ce personnage donc était en lui-même suffisant comme nouveau point de départ pour un texte qu'élaborerait seul Fournier. Tous deux nous avions été frappés par cet homme-personnage, obsédé par la recherche quasi-mystique de la pureté, de l'amour maternel et de l'enfance, une image complétée par quelques faits communiqués par des proches (le mutisme de Claude à l'orphelinat, par exemple), par des découpures de journaux suite à l'assassinat et par les esquisses de l'opéra sur Tchaïkovski que Claude projetait.

Nous convînmes donc de ce choix et de ce qu'une relation de rivalité serait l'un des ressorts de la situation. Et je reçus quelques mois plus tard de Fournier un premier jet de ce qui allait devenir *Petit-Tchaïkovski*.

B. Recherches, réflexions préliminaires sur le texte, genre de *Petit-Tchaïkovski*, coupures et intention musicale première

Alors, livret en mains, commença le long travail, réflexions, déductions, envies s'interpellant. Zig-zags, doutes, et exaltations; plans, idées de techniques, de matériau (notes et rythmes, couleurs instrumentales) et de formes. Alain Fournier m'avait laissé un texte que je trouve d'une grande qualité théâtrale (personnages, situation et évolution dramatique) et d'une langue intégrant de façon cohérente la dureté tout autant que le poétique[9]. Ce texte, Fournier l'avait conçu pour être chanté en entier. Mais pour ma part, ce n'est pas ainsi que je l'imaginais, que je le sentais. J'ai trouvé beaucoup plus intéressant et plus riche, avec l'accord du librettiste, d'opposer d'abord les deux mondes qu'il contenait, celui de l'« opéra de Claude », carrément musical, et celui du théâtre qui l'entoure, pour chercher ensuite des points de contacts entre eux. Le texte de Fournier allait donc me permettre d'intégrer l'opéra plus traditionnel comme un cas particulier d'une œuvre d'un genre plus général. Cette œuvre composerait tout le sonore (comme dirait Henri Pousseur), intégrerait le théâtre parlé pur, le théâtre avec fond musical, le parlé « musicalisé », la musique théâtralisée[10] et la musique vocale et instrumentale avec ou sans représentation dramatique.

Plus tard, à la recherche d'une appellation qui définirait adéquatement ce type de fusion des genres, puisque l'opéra (dont le texte est majoritairement chanté), le *Singspiel* (qui alterne scènes chantées et parlées) ou le mélodrame (où un texte est déclamé sur un accompagnement instrumental) et même un certain théâtre instrumental à la Kagel s'y retrouvent, j'ai opté pour celle de « drame de musique et de théâtre », calqué sur le *drama per musica* renvoyant aux tout débuts de l'opéra. Cette appellation reflète le mieux le type d'approche que j'ai adoptée en cherchant à fusionner mon monde musical à celui, textuel et théâtral, de Fournier. Ce qui dominera donc pour le spectateur/auditeur ainsi orienté, ce sera le drame, et celui-ci prendra chair à la fois dans

---

[9] Ce langage plus poétique est celui de « l'opéra de Claude ».

[10] Les musiciens de « l'opéra de Claude » sont des acteurs intégrés dans l'action de l'oeuvre complète, comme le violoncelliste doublant par sa présence et sa musique le personnage de Claude.

la musique et dans le théâtre. Le mot « drame » définit le genre d'œuvre que l'on va vivre - ouvrage avec texte, destiné à une représentation théâtrale - en même temps que son caractère - action tragique, pathétique. La suite de l'appellation définit les domaines de son articulation : la musique et le théâtre.

À la lecture du livret, on saisit immédiatement la différence de caractère entre le texte de « l'opéra de Claude » et celui des autres scènes. Alors que le premier, d'un langage plus poétique et imagé, porte une action minimale et serait comparable aux arias des opéras traditionnels, dans le texte plus « théâtral » déclamé sur le plateau ou dans les toilettes de ce théâtre où l'on répète l'œuvre de Claude, les interactions des personnages deviennent le ressort de l'action qui prend alors la vitesse qu'on attend du théâtre. Le théâtre plus immobile de « l'opéra de Claude » trouve ici sa contrepartie. La solution de mettre en musique en style *recitativo* ce texte plus dramatique et « réaliste » ne m'intéressait pas; je préférais rester près du théâtre parlé. Mais, à l'instar de Claude qui entraîne tous les autres personnages (ses interprètes et l'Inconnu) vers l'accomplissement de son destin, vers cette mort qu'il se destine et qu'il inscrit à l'intérieur de son propre opéra, il fallait que ce théâtre parlé fût lui aussi entraîné hors de lui-même, « dé-réalisé » en quelque sorte, transformé par l'opéra autour duquel il existe - c'est autour de l'opéra de Claude qu'on se dispute -, que le parlé fût détourné peu à peu de son rythme normal, que l'environnement sonore de ce parlé acquît une autonomie, une présence telle que le théâtre y perde son rythme propre, y prenne plutôt lui aussi le rythme de cérémonial qui toujours progresse en accélérant vers sa fin, qui prépare la mise à mort. Le théâtre se déplacerait alors vers la musique. On voit donc que, de lui-même, le texte de Fournier m'éloignait du genre strict de « l'opéra de chambre », et si j'ai pu continuer pendant un temps de parler de *Petit-Tchaïkovski* comme d'un opéra, c'était toujours en pensant au sens étymologique beaucoup plus général (en latin: *opus*, œuvre...) plus qu'au sens habituel, connu des mélomanes.

Selon les moments de l'œuvre, la perception oscillera entre la convention « opéra » et la convention « théâtre », avec entre les deux ces degrés d'hybridation divers auquel le paragraphe précédent faisait allusion. Chacune de ces conventions a son rythme, engendre ses attentes, entraîne une attitude d'écoute, une attention, polarise cette attention sur des paramètres différents de l'expérience artistique. L'unique terme d'« opéra », lui-même très chargé culturellement, n'aurait pas pu assumer les deux attitudes, surtout quand les deux conventions sont égratignées, l'opéra interrompu par

le théâtre et le théâtre accompagné par des musiques et mené hors de lui-même par l'imposition du parlé-rythmé. Avec l'appellation choisie, l'auditeur est, je crois, beaucoup plus adéquatement mis en condition d'opérer en lui un va-et-vient entre les deux conventions et modes de lecture proposées par l'œuvre et d'apprécier la réalisation de l'interaction que j'y ai tentée, stimulé par le livret.

Dans cette perspective d'un spectacle théâtro-musical, il m'a donc toujours semblé que ce texte formait un tout dramaturgique unifié et qu'il était impossible d'y procéder à des coupures substantielles sans affecter du même coup la cohérence des personnages, leur consistance sur le plan de leur motivation, sans donc entraîner leur affaiblissement, et simultanément celui de l'évolution dramatique générale et de l'équilibre entre le théâtre et la musique. Cependant, dans un souci de resserrement du rythme dramatique, j'ai décidé :

- de supprimer ou diminuer les reprises de certaines scènes de « l'opéra de Claude » (reprise de la fin du tableau 1 prévue au début du tableau 4; reprise de plusieurs sections de la fin du tableau 7 prévues au début du tableau 10) que Fournier avait sans doute choisi d'insérer pour montrer, grâce à des artifices de mise en scène, l'évolution du travail des interprètes de Claude dans la production de son œuvre;

- d'écourter du tiers le lent solo du Goglu prostré venant après la première rencontre avec Petit-Tchaïkovski (scène 4.5) de telle manière que l'intervention chantée de Claude, déclencheur de la réaction de Charles et ressort de l'action dramatique pour la scène suivante, arrive beaucoup plus tôt;

- de supprimer presqu'entièrement dans le tableau 7, après la seconde rencontre entre le Goglu et Petit-Tchaïkovski, la scène où les religieuses intervenaient dans le rêve du Goglu (livret : bas de la page 75 jusqu'au milieu de la page 77) pour n'en conserver qu'une réplique ambiguë de Sœur Geneviève portant sur le rire de Claude, de façon à constituer alors, après la disparition/refus du Petit-Tchaïkovski, une seconde gifle au Goglu qui peut alors sans délai se précipiter vers sa tentative de suicide (scène 7.2).

À ces coupures touchant « l'opéra de Claude » s'est ajoutée celle, minime, affectant le « solo du dictionnaire » du tableau 6 (livret page 71-72).

Une autre idée-force qui s'est imposée à moi au moment de la conception de la musique dans son ensemble, fut celle de tenter de conférer à celle-ci une logique qui lui soit propre, une autonomie qui fasse qu'elle ne soit pas uniquement « au service » du texte mais qu'elle se suffise presque à elle-même, qu'une raison d'être, autre que la densité sémantique ou théâtrale du texte, la justifie, tout en lui permettant de coller à cette réalité textuelle et théâtrale. Je crois avoir trouvé cet équilibre en employant des techniques que j'ai appelées « passacaille virtuelle » et « contrepoint virtuel ». La première consiste en l'énonciation réitérée d'un « thème virtuel » associé à un personnage et utilisé dès et tant qu'un personnage est présent dans telle ou telle scène. Le « thème » se succède alors à lui-même, mis bout à bout, comme dans une passacaille. La seconde technique consiste en la superposition de deux ou plusieurs de ces thèmes selon le nombre de personnages présents pour la scène en cours. Ces techniques ont contribué à créer un cadre structurel pour l'organisation musicale de chaque scène. De plus, en dehors de la cohérence qu'elles confèrent sur le plan purement de la construction, il apparaîtra évident que ces techniques s'enracinent dans la réalité textuelle et dramatique du livret puisque, comme le suggèrent leurs définitions mêmes esquissées plus haut, elles collent à lui, si l'on peut dire, au plus serré en suivant les apparitions des personnages. Quelque strictes que puissent paraître ces techniques et malgré l'impression de systématisme que peut laisser la décision faite en tout début de travail touchant la façon globale de les employer, on verra qu'elles ont été utilisées en gardant toujours en tête la nécessité d'une satisfaction personnelle sur le plan esthétique: élégance des solutions musicales et efficacité dramatique et expressive de celles-ci. En cours d'analyse, je reviendrai plus longuement sur les concepts de thème virtuel et sur ces techniques.

L'analyse plus technique qui va suivre reviendra régulièrement sur ces choix de départ touchant le texte, les coupures et les techniques générales de composition et sera amenée à étayer leur logique en fonction des scènes ou tableaux examinés. C'est ainsi que la composition procéda de toutes façons: à partir d'intuitions de départ érigées en décisions, la justesse de ces intuitions a été mise à l'épreuve du détail et du moment, s'enrichissant et se corrigeant.

C. Stratégies compositionnelles: ordre de la composition

La composition de *Petit-Tchaïkovski* s'est étendu sur sept années, maintes fois interrompue mais avec tout de même quelques périodes de travail concentré assez longues. Les plans généraux que j'avais élaborés dès le début me permettaient à chaque fois une remise sur rail assez rapide, et un autre tronçon de l'œuvre pouvait alors être construit... Parmi les interruptions, il y a eu celle occasionnée par la réalisation de *Chute/Parachute*, une œuvre qui est rapidement apparue comme un point de synthèse de mes compositions antérieures et un filon pour l'avenir de mes recherches. Après cette œuvre-clé, le retour à *Petit-Tchaïkovski* fut assez difficile. Certaines des techniques que j'y employais m'apparurent moins justifiées. Par exemple, il me semblait que j'utilisais trop de modes, que les nuances entre ces modes étaient parfois bien petites, que la série de durées de base (1 2 3 4 5 6) offrait des possibilités de contrastes plus limitées que la série des nombres impairs de *Chute/Parachute*, etc.. À quelques reprises, je dus lutter contre l'impression d'un retour en arrière au point de vue technique sinon stylistique. Mais heureusement, une fois la décision prise de mener jusqu'au bout la logique de ce système, le plaisir de construire, de faire sortir ce que ce système pouvait contenir d'expression, prenait le dessus et l'œuvre pouvait continuer d'avancer. Et certaines de ses sections ont été influencées par les travaux qui ont interrompu le projet de longue haleine, sans que l'unité dudit projet soit, à mon avis, menacée.

Pour ce qui est de l'ordre de composition de *Petit-Tchaïkovski*, j'ai d'abord écrit « l'opéra de Claude » au complet (tableaux 1, 4, 7, et 10). Puis toutes les scènes des tableaux restants ont été composées, à peu de choses près (certaines dépositions) dans l'ordre de leur succession, avec, au fur et à mesure des besoins, certains ajustements (transitions, ajouts) faits aux tableaux de « l'opéra de Claude ».

À ce stade-ci, pour en connaître plus sur les personnages et l'action de *Petit-Tchaïkovski*, on lira avec avantage le livret ou encore le sommaire de l'opéra présenté dans la partition de l'œuvre.

Note importante:

dans tout ce qui suit, j'ai adopté une numérotation décimale pour désigner les tableaux, les scènes et, éventuellement, les sections qui subdivisent les scènes. Ainsi, l'indication 7.2.5 désigne la section 5 de la deuxième scène du tableau 7.

La numérotation des mesures, on le notera, recommence à 1 pour chaque scène. La localisation de points précis dans la partition impliquant des portions de mesure ou de temps se fait en donnant, séparés par des virgule, d'abord le numéro de la mesure, puis le temps de cette mesure, enfin la portion de mesure. Ainsi: mes. 27,2,2/3 veut dire 2ième tiers du 2ième temps de la mesure 27.

D. Analyse formelle et technique

1. Forme générale

Il y a trois situations théâtro-musicales dans cette œuvre: 1° l'« opéra de Claude », cet opéra autobiographique appelé *Le Goglu* que Claude (le personnage de *Petit-Tchaïkovski*) « a composé » et que ses interprètes répètent ou (dans le tableau final) présentent à un public; 2° les scènes se déroulant entre chaque séance de travail sur l'« opéra de Claude », soit sur la scène du théâtre où ont lieu ces scéances, soit dans les toilettes de ce théâtre (ou n'importe quelles toilettes publiques); je regrouperai toutes les scènes de cette situation sous l'appellation générale de scènes « hors *Goglu* »; et enfin, 3e les « dépositions », ces projections dans un futur proche (*flash forward*) qui pourraient avoir eu lieu aussi bien avant qu'après le meurtre de Claude et qui prennent l'allure d'un interrogatoire dont on n'entendrait pas les questions.

La forme générale de l'œuvre fait principalement alterner les deux premières situations, présentant les scéances de répétition de l'« opéra de Claude » en alternance avec des tableaux « hors *Goglu* » se passant d'abord sur la scène, puis dans les toilettes; cette alternance se termine par le tableau final présentant la création publique du *Goglu* . La succession des tableaux peut se résumer par le schéma suivant :

Tableaux	1	répétition du *Goglu*
Tableaux	2	sur la scène du théâtre
Tableaux	3	dans les toilettes
Tableaux	4	répétition du *Goglu*
Tableaux	5	sur la scène du théâtre
Tableaux	6	dans les toilettes
Tableaux	7	répétition du *Goglu*
Tableaux	8	sur la scène du théâtre
Tableaux	9	sur la scène du théâtre envahi par le décor des toilettes
Tableau	10	création publique du *Goglu*

Les dépositions pour leur part viennent s'insérer entre les scènes « hors *Goglu* » et les éclairer.

Les scènes de la première situation relèvent plus de la convention opératique; celles de la seconde, plutôt de la convention théâtrale. Les dépositions, pour leur part, étant à peu près toutes chantées mais dans un style plus près du récitatif - en moins lâche, en

plus structuré et mélodique -, nous ramènent à la convention musicale, sinon opératique. Dans le point 2 qui suit, je parlerai de la définition musicale de ces trois situations.

On pourra constater que les deux premières s'interpénètrent dans le courant de l'œuvre. Par exemple, après avoir interrompu les répétitions du *Goglu* (tableau 1), Claude-le-compositeur joue (tableau 4) puis chante dans son opéra (tableau 7) au lieu d'en être le simple metteur en scène; il occasionne donc parfois des perturbations dans la première situation. L'Inconnu, d'abord rencontré surtout dans les toilettes - au cours de scènes que je qualifierais volontiers de scènes « des bas-fonds », « des profondeurs », « de l'enfer », ou encore de « l'inconscient-animal-reptilien-violent » (tableaux 3 et 6) - exporte avec lui l'atmosphère de ce lieu jusque sur les planches du théâtre lorsqu'il est intégré à la production comme machiniste et devient présent partout. Ces interpénétrations et leurs concrétisations seront abordées plus en détail lors de l'analyse de chaque tableau et scène.

2. Matériau et forme dans les trois mondes

a) « L'opéra de Claude » (tableaux 1, 4, 7 et 10)

(1) Voix et instruments

La musique de « l'opéra de Claude » est écrite pour 4 chanteurs (soprano enfant, soprano colorature, mezzo-soprano et baryton), un petit chœur de voix d'enfants et 4 instruments électroniques (contrôleurs MIDI actionnant des synthétiseurs). On apprendra par le texte de la 1ère déposition de Geneviève les raisons qui ont déterminé cette formation réduite: petit budget de la compagnie commanditaire, nécessité d'une certaine légèreté pour permettre de tourner plus facilement, etc..

À chacun des personnages de son opéra, « Claude » a associé un timbre particulier de l'un des synthétiseurs. Ainsi, Petit-Tchaïkovski est accompagné par un timbre appelé Cromsitar se rapprochant d'un hautbois très nasillard (le synthétiseur produisant ce timbre est d'ailleurs contrôlé par un contrôleur à vent MIDI), Sœur Amélie par un timbre de marimba métallique appelé Métalimba, Sœur Geneviève par un timbre rappelant des jeux d'anches à l'orgue et appelé le Synthorgue, et le Goglu par un son de piano électrique modifié, le Synpiano (ces deux derniers timbres obtenus de synthétiseurs contrôlés à partir de claviers habituels de type piano).

On pourra se surprendre des restrictions que je me suis imposées (et que j'ai imposées à Claude...) sur le plan des couleurs sonores. Une première restriction quant au nombre d'instrumentistes peut toujours trouver sa justification dans le respect du réalisme de la situation théâtrale où « l'opéra de Claude » est monté. On pourra même admettre que le budget de la petite compagnie était vraiment petit au point de ne pouvoir payer 3 ou 4 musiciens supplémentaires. Mais c'est une autre restriction qui pourra étonner le plus. Les synthétiseurs utilisés auraient pu compenser leur petit nombre par leur riche palette timbrale, et surtout offrir la possibilité de déborder le monde des notes et d'explorer l'univers des « notes complexes » et des bruits. Mais, comme dans *Chute/Parachute*, j'ai choisi de me limiter (et de limiter Claude par le fait même...) au seul univers harmonique (au sens large) relativement traditionnel des hauteurs discrètes, et de même circonscrire les « effets de timbres » à des domaines restreints

s'associant au caractère particulier de chacun des personnages de « l'opéra de Claude ».

Caractéristiques du Cromsitar sont sa monophonie (il ne peut jouer qu'une seule note à la fois), ses *glissandi*, la distorsion de certaines de ses notes dans l'aigu et la résonance de type sitar qui peut l'affecter d'autant plus que l'on descendra dans le grave. J'ai toujours aimé ce genre de timbre : les hautbois criards de certaines musiques orientales, les bombardes bretonnes ou les cornemuses me bouleversent. Le Cromsitar tient de ceux-ci, en plus nuancé, mais garde leur côté raide. Il me plaisait d'associer à la voix d'enfant symbole de beauté et de pureté un timbre aussi écorché. On pourra y voir une référence à la face cruelle, non polie, pas encore civilisée des enfants que l'éducation pourrait aussi bien pousser vers le pire que vers le mieux.

Le Métalimba associé à Sœur Amélie est lui aussi un timbre dur, comme le personnage et l'orphelinat qu'elle représente. Un marimba, même joué avec des mailloches dures ne pouvait rejoindre cette dureté et le xylophone n'avait pas le registre que je désirais. Il me fallait donc aller vers un instrument à capacités MIDI[11] ou alors vers un marimba de 5 octaves amplifié dont le timbre serait fortement altéré par filtrage dans le sens d'une exagération des fréquences aiguës. La seule autre transformation affectant ce timbre est la réverbération. Celle-ci évolue au cours de l'œuvre vers une durée de plus en plus longue, au fur et à mesure que l'orphelinat étouffe le *Goglu* et que l'on se rapproche de l'accomplissement tragique des destins coïncidents du *Goglu* et de Claude.

Le timbre d'orgue du Synthorgue veut évidemment renvoyer au parfum religieux qu'exhale l'attitude de dévouement, de sacrifice et d'amour du personnage auquel cet

---

[11] Cette partie instrumentale a d'abord été expérimentée sur un contrôleur-percussion MIDI appelé le KAT, mais les résultats ont été peu satisfaisants, entre autres à cause du caoutchouc des surfaces frappées remplaçant les lames de bois et de l'implémentation inadéquate en ce qui a trait au temps de réponse. Beaucoup plus intéressante est la perspective offerte par le Marimba MIDI que différents constructeurs offrent maintenant, dont le percussionniste-constructeur Luc Langlois. L'instrument est en fait un marimba traditionnel, en bois, avec capteurs MIDI, répond comme s'y attendent les percussionnistes et comporte l'avantage de pouvoir contrôler n'importe quel générateur de sons électronique.

Le timbre d'orgue du Synthorgue veut évidemment renvoyer au parfum religieux qu'exhale l'attitude de dévouement, de sacrifice et d'amour du personnage auquel cet instrument est associé. La seule transformation que subit ce timbre est une modulation de fréquence qui obscurcit de façon plus ou moins prononcée la perception des hauteurs dans les moments où Sœur Geneviève subit les attaques de l'institution-orphelinat et de celle qui la représente (modulation très forte dans les moments où ces attaques sont fortes, et vice-versa).

Le timbre du Synpiano enfin se meut lui aussi dans une aire relativement restreinte de variations, essentiellement un filtrage passe-bas assez proche de l'effet d'une pédale *wawa* dont la courbe d'atténuation ne serait pas trop prononcée. Ces variations suivent elles aussi les affects du personnage auxquels leur timbre est associé (timbre très riche en harmoniques aigus dans des moments très tendus, et vice-versa).
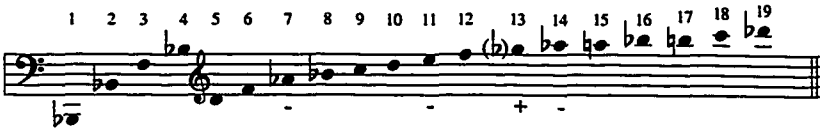
À l'intérieur de ces limites timbrales restreintes, j'ai donc choisi de concentrer toute mon attention et mon art à concevoir des constructions musicales suffisamment variées sur le plan des tempi, des organisations mélodiques et rythmiques, des qualités harmoniques et des intensités, et à les lier au contenu dramatique et expressif du texte.

Les densités de ces constructions (le nombre d'instruments qui y sont impliqués) sont partiellement imputables au texte de Fournier qui fixe déjà en quelque sorte, et d'une façon à la fois variée et répétitive, le nombre de voix qui y sont impliquées. Mais je déborderai souvent ce cadre, ajoutant par exemple dans la scène 10.3 un Synthorgue et un Cromsitar à la voix du Goglu et au Synpiano qui l'accompagne, ou confiant à un trio instrumental (Cromsitar, Métalimba et Synpiano) la musique entourant la scène du suicide du seul Goglu (scène 7.3, sections 1, 2 et 3). Ces décisions seront commentées dans les scènes concernées.

(2) Série de base, modes de base et tempi.

Toute l'œuvre organise ses hauteurs à partir d'une série dodécaphonique déduite de la série des harmoniques naturels d'un SIb grave. L'**exemple 8** présente cette série jusqu'au 19e harmonique avec les écarts d'intonation par rapport au tempérament simplement résumés par des signes + ou -. Ces écarts, contrairement à *Chute/Parachute*, ne font pas l'objet ici d'une attention particulière.

Exemple 8 - série des 19 premiers harmoniques d'un Sib grave



L'**exemple 9** présente une première mise en ordre des douze sons de la gamme chromatique déduite de la série harmonique précédente d'après les principes suivants:

- ne figurent de la série de l'**exemple 8** que les harmoniques impairs (les nombres sous chaque note de la série de l'**exemple 9** renvoie au numéro d'ordre de cette note dans la série des harmoniques de l'**exemple 8**);

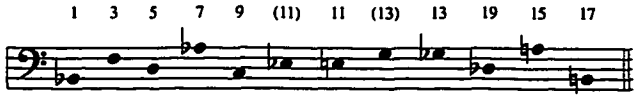
- les harmoniques 11 et 13 figurent dans leurs deux interprétations tempérées possibles (MIb ou MI pour l'un, SOLb ou SOL pour l'autre);

- l'ordre de la série dodécaphonique suit à une exception près l'ordre croissant des harmoniques impairs. On obtient donc une série dodécaphonique dont les notes ont un « lien d'appartenance » de plus en plus éloigné par rapport au SIb initial, ou, formulé autrement, sont de plus en plus « dissonantes » par rapport à lui. L'exception à la règle de l'ordre croissant concerne l'harmonique 19 (tierce mineure par rapport au SIb). Cette note a été rangée avant ce que l'histoire musicale nous a conditionnés à percevoir comme les dissonances les plus prononcées: la septième majeure (intervalle entre le SIb - fondamentale - et le LA - harmonique 15 -) ou la seconde mineure (intervalle entre le SIb et le DOb - harmonique 17 -). D'autre part, les deux interprétations des harmoniques 11 et 13 ont été rangées l'une après l'autre dans la série dodécaphonique, la plus « consonante » (ou perçue habituellement comme telle) figurant avant l'autre.[12]

---

[12] Le rangement des harmoniques 13 et (13) après l'harmonique 11 pourra sans doute faire discuter longuement. Le choix en a été fait de façon partiellement arbitraire, avec la sensation qu'un critère de «polarisation» intervenait dans cet arbitraire touchant les intervalles de sixte ou de triton.

Exemple 9 - série dodécaphonique (« génératrice ») déduite de la série des harmoniques



Cette série dite « génératrice » figure parmi celles inspirées des mêmes principes que j'ai développés dans des œuvres d'avant *Chute/Parachute* (*Die Parole*, *Variations Auras*, *Bouteille dans l'espace*, *Se abrasa lumbre con lumbre*, *S'entendre comme bois et métal*, etc.). Pour chacune de ces séries, comme pour celle de *Petit-Tchaïkovski*, j'ai dû me livrer à différents compromis ou ajustements en essayant de me rapprocher ou de m'inspirer de la série des harmoniques. Je ne cherche pas à cacher ces compromis: ils sont révélateurs bien sûr, mais ce qui en résulte peut être aussi très riche en contenu, et les accrocs logiques qu'ils charrient ne sont peut-être pas si lourds que l'on ne puisse vivre avec.

La série « génératrice » est ensuite utilisée pour engendrer six modes de sept sons illustrés dans l'**exemple 10** et dont le tableau suivant résume la composition:

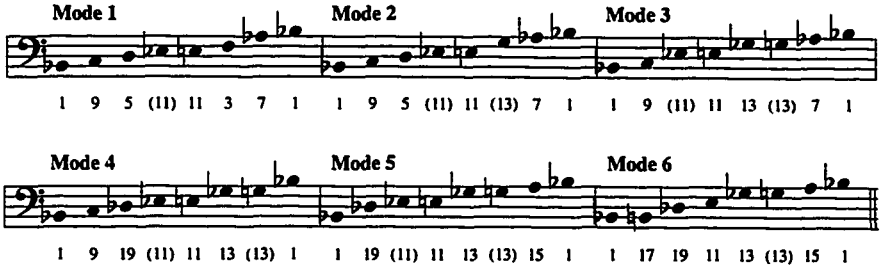
Tableau 14 - composition des six modes de *Petit-Tchaïkovski*

le mode	1	comprend les sons	1 3 5 7 9 (11) 11	de la série génératrice
"	2	"	1 5 7 (11) 11 (13)	"
"	3	"	1 7 9 (11) 11 (13) 13	"
"	4	"	1 9 (11) 11 (13) 13 19	"
"	5	"	1 (11) 11 (13) 13 19 15	"
"	6	"	1 11 (13) 13 19 15 17	"

On voit dans cette liste le principe d'engendrement des six modes. Le son 1 (le fondamental SIb) restant toujours là comme note de référence, on assiste progressivement à la disparition des harmoniques « consonants » (3, 5, 7, 9, et (11)) et leur remplacement par des harmoniques de plus en plus « dissonants » ((13), 13, 19, 15 et 17). L'harmonique 11 reste présent dans tous les modes en position centrale (à la quarte augmentée de la note initiale, en quatrième ou cinquième position dans l'échelle, selon le mode) à l'image de son rôle de pivot, dans la série génératrice, entre

la « zone consonance » et la « zone dissonance » (ou de façon plus appropriée, la « zone proche » et la « zone éloignée »).

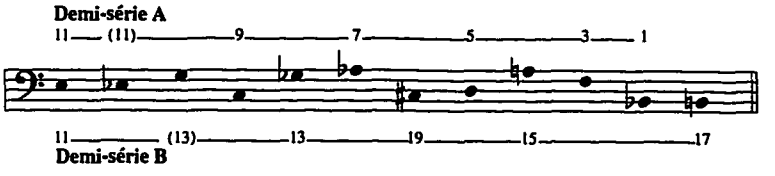
Exemple 10 - les 6 modes de base dans l'« opéra de Claude »



Les modes obtenus passent d'une couleur « naturelle » quasi Bartok (mode 1) à une couleur beaucoup plus instable (mode 6) en passant entre autres par des stades intermédiaires équivalant à des seconds modes de Messiaen défectifs (modes 4 et 5).

Une opération double a engendré ce qui sera la « série de base » de tout *Petit-Tchaïkovski*. Cette série, donnée dans l'**exemple 11**, est née d'abord de la division de la série génératrice en deux demi-séries, puis de l'imbrication de ces deux demi-séries. La division en deux se fait autour du son 11 de la série génératrice; la fonction de pivot de ce son 11 s'en trouve par le fait même amplifiée. La demi-série A, qui comprend 7 sons, « remonte » la série génératrice depuis ce MI vers le SIb initial, alors que la demi-série B, qui comprend 6 sons, la « descend » depuis le même MI vers le SI terminal. La demi-série A comprend donc toute la « zone proche » du SIb alors que la demi-série B englobe la « zone éloignée » de ce fondamental. On constitue alors la « série de base » en imbriquant ces deux demi-séries à partir de leur MI initial commun. Cette série de base va jouer un rôle extrêmement important dans l'organisation de plusieurs aspects de l'œuvre.

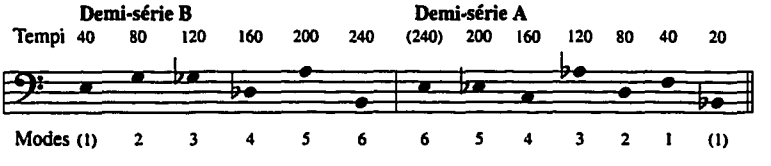
Exemple 11 - série de base de *Petit-Tchaïkovski*



(3) Personnages et forme: distribution des modes, de leurs transpositions et des tempi

Cette organisation est schématisée dans le plan de distribution de l'**exemple 13.** Préalablement à l'élaboration de ce plan, on a procédé à l'association de chacune des notes des deux demi-séries avec l'un des six modes mentionnés plus haut et avec l'un des sept tempi suivants: 20, 40, 80, 120, 160, 200 et 240, soient les six premiers multiples entiers de 40 auxquels a été ajouté 20. (La série des six premiers nombres entiers 1 2 3 4 5 6 aura également un rôle fondamental à jouer dans l'organisation des durées des « thèmes » de l'œuvre.) L'**exemple 12** montre l'association en question pour chaque demi-série.

Exemple 12 - relation des notes des deux demi-séries avec les six tempi et les six modes

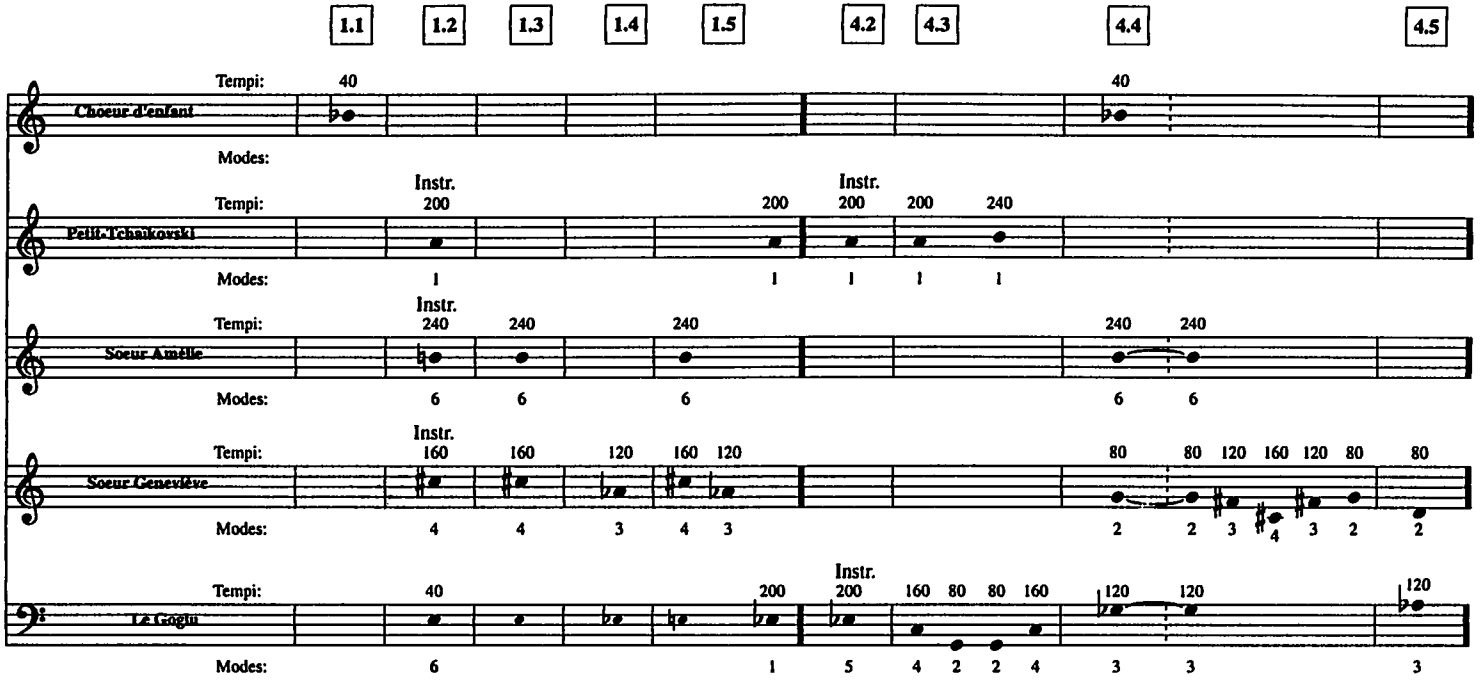


On y remarque que dans les deux demi-séries le tempo croît avec l'éloignement par rapport au SIb, le MI pivot se voyant confié dans un cas le tempo le plus rapide (240) pour que la demi-série A puisse progresser vers la lenteur du FA (40) et du SIb (20 - exceptionnel !), et dans l'autre le second tempo le plus lent (40) pour progresser jusqu'au 240 du SI terminal de la demi-série B. La même logique est appliquée aux modes, la progression vers le mode le plus « consonant » s'associant à la demi-série A et celle vers le mode le plus « éloigné » à la demi-série B, progressions qui à chaque

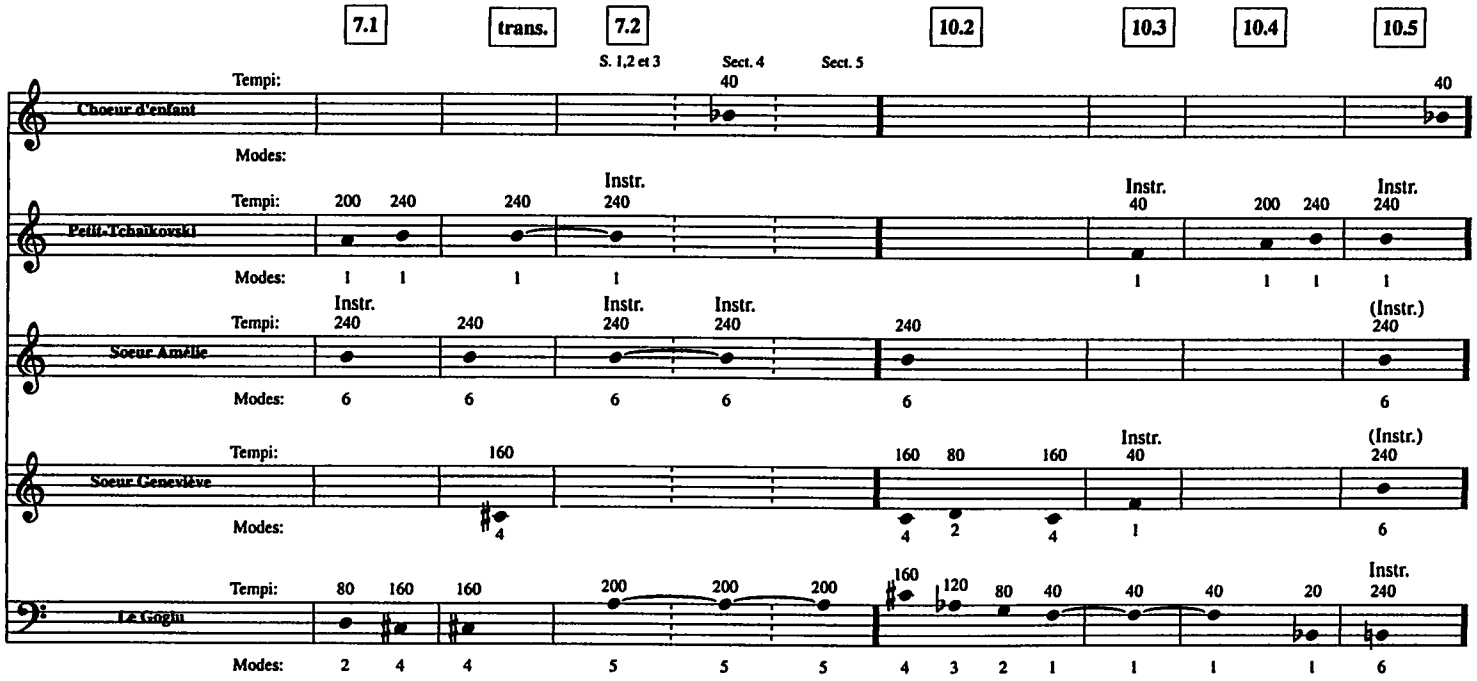
fois s'établissent à partir d'un MI à la double signification (pôle consonant de la demi-série « dissonante » et vice-versa).

Brève parenthèse sur la série des tempi: le choix de ces six tempi de base (sept avec le tempo 20 exceptionnel) permet un registre assez étendu dans ce domaine (2 « octaves » et demi). Les durées de base (1 2 3 4 5 6) seront calculées à partir de ces unités de tempo. Elles pourront cependant subir des subdivisions éventuelles qui mèneront à la perception de vitesses articulatoires évidemment différentes de ces tempi, parfois supérieures à celle du tempo le plus rapide (240).

Exemple 13: distribution des modes, de leurs transpositions et des tempi pour toutes les scènes de l'«opéra de Claude»



Exemple 13 (suite)



L'exemple 13 a donc été conçu à partir des associations que l'on vient d'énumérer et du contenu théâtral des scènes de l'« opéra de Claude ». Il faut en fait se représenter ce plan comme celui-là même que Claude aurait conçu pour « son » opéra. On y trouve énumérés à gauche en tête de chaque portée les différents personnages impliqués dans cet opéra. Les colonnes représentent chacune une scène de l'« opéra de Claude ». Lorsqu'un personnage est entendu dans une scène, ou éventuellement, l'instrument seul de ce personnage (aux indications « Instr. »), un numéro de mode apparaît surmonté d'une note et d'une indication de tempo. La note donne la transposition choisie pour le mode indiqué. Par exemple, pour la scène 1.2, toute la musique du Goglu est écrite en mode 6 transposé sur MI.

Ce plan appelle une première série de commentaires tournant autour des rapports que matière musicale et personnages entretiennent. Ces commentaires seront à mettre en parallèle avec d'autres à venir touchant la thématique.

Le fil conducteur est évidemment le personnage du Goglu. « Claude » a écrit un opéra autobiographique et c'est le personnage qui le représente qui est le plus élaboré. Lui seul passe par toutes les notes de la série de base, énoncées dans l'ordre, si l'on excepte le bref retour sur le DO# de la scène de transition entre les scènes 7.1 et 7.2 et les « notes de passage » de la scène 10.2 qui permettent de faire un lien graduel entre les tempi 200 et 40 et entre les modes 5 et 1. On notera donc que Claude donne à son alter ego, le Goglu, un cheminement qui (la structure de la série de base fonctionnant analogiquement à l'évolution dramatique du personnage) le mène à partir de la note centrale MI vers les deux extrêmes de cette série: le SIb fondamental et le SI harmonique 17. En avançant vers la fin de l'œuvre, le personnage touche donc au centre générateur puis, presqu'aussitôt après, à la zone la plus éloignée de ce centre.

Pour les autres personnages, Claude a limité le champ d'action et, pourrait-on dire, le domaine expressif.

Dans la majeure partie de l'« opéra de Claude », Sœur Geneviève évolue dans un registre de tempo et de mode un peu plus restreint (modes 2, 3, et 4; tempi 80, 120 et 160). Ce n'est qu'en 10.3 et 10.5, et encore, presqu'uniquement par son instrument interposé, que le personnage sortira de ce registre: en 10.3 (mode 1 sur FA, tempo 40) pour envelopper le solo d'affirmation du Goglu, s'y fusionner, comme si Claude

voulait que la vraie nature de la tendre Sœur Geneviève puisse enfin prendre toute sa dimension; et en 10.5, (mode 6 sur SI, tempo 240) pour qu'elle aussi assiste impuissante à l'irrémédiable, absorbée une fois pour toutes par l'enfer de l'orphelinat.

Encore plus restreint, le champ d'action que Claude confie au personnage du Petit-Tchaïkovski se limite aux tempi 200 et 240 et aux transpositions qui leur sont associées. Claude déroge cependant au parallélisme mode-transposition en ne faisant évoluer ce personnage que dans le seul mode 1. Étrange jumelage du plus « consonant » des modes aux plus « éloignés » des tempi et des transpositions, jumelage conforme au personnage à la fois angélique par sa beauté et infernal par son assimilation et son accommodation parfaites à l'orphelinat. Exceptionnellement, en 10.3, on entendra le Cromsitar (l'instrument de ce personnage) joué en tempo 40 sur, justement, le mode 1 présenté sur FA. Claude, comme pour Sœur Geneviève, représente ici brièvement la fusion du Petit-Tchaïkovski à son propre rêve.

Sœur Amélie, pour sa part, est monolithique. Représentante de l'orphelinat et de son esprit, elle est confinée au seul mode 6 sur SI (note de l'irrémédiable, pourrait-on dire) et au tempo 240.

À l'opposé, le chœur d'enfant est constamment associé avec le tempo 40 et la note initiale SIb. Mais, personnage-synthèse qui à la fois contemple le drame et le prend sur lui, le chœur énonce toujours une musique basée sur la série dodécaphonique complète. Il n'y a donc pas pour lui d'indication de mode dans le plan.

(4) Personnages: domaines thématiques

On a déjà pu le voir: la musique de chaque couple personnage-instrument accompagnateur est précisément délimitée sur le plan des modes, de leurs transpositions et des tempi. D'autres paramètres définissent encore plus précisément ces différentes musiques et font ainsi apparaître ce que l'on pourrait appeler une thématique virtuelle. Plus que par un thème énoncé clairement puis transformé ultérieurement, chacun des personnages est défini par un « domaine thématique » dont la forme et les dimensions dépendent, pour un certain nombre de paramètres donnés, du registre de variation particulier à ce personnage.

Les paramètres définissant chaque musique sont, en plus des modes, transpositions et tempi dont on a déjà parlé plus haut:

-pour la voix: la courbe mélodique, les durées rythmant cette courbe, et l'articulation (ou ornementation) de cette courbe rythmée de base (s'il y a lieu);
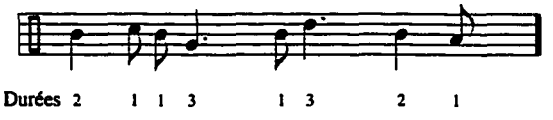
-pour l'instrument accompagnateur/doubleur: un des quatre types d'accompagnement (ou de rapport entre la voix et de l'accompagnement) suivants: note-pédale (une seule note, tenue ou répétée), en homophonie, en hétérophonie ou en contrepoint.

Le registre de variation de chacun de ces paramètres sera plus ou moins étendu selon le personnage.

Pour ne pas rester trop abstrait, examinons les « domaines thématiques » de chaque personnage. Malgré son caractère inapproprié, j'emploierai parfois dans ce qui suit le mot « thème » - en mettant toujours ce mot entre guillemets - pour désigner l'une ou l'autre ou encore la totalité des multiples formes mélodico-rythmiques qui peuvent naître de l'intérieur du « domaine thématique » d'un personnage particulier.

La partie vocale de la musique du Petit Tchaïkovski a une (et une seule) courbe mélodique assez facilement reconnaissable, caractérisée par une oscillation autour d'une note centrale et représentable par le dessin de l'**exemple 14**, écrit en clef neutre.

Exemple 14 - courbe mélodique du Petit-Tchaïkovski



Cette courbe mélodique peut être commencée sur n'importe quelle note du mode (transposition sur le mode). Les huit notes de cette courbe (qui n'utilise par ailleurs que cinq notes du mode par énonciation) sont toujours articulées par le même rythme (2 1 1 3 1 3 2 1), le total des durées de ce rythme (14 unités) en faisant le plus court des « thèmes » de l'œuvre. On notera l'association des durées avec les différentes notes

de la courbe mélodique: 2 1 1 2 pour la note centrale, 3 pour les deux notes extrêmes, 1 pour les deux notes situées le plus près de part et d'autre de la note centrale. Qu'elle soit présentée partiellement ou dans sa totalité, cette courbe n'est jamais ornementée. Le type d'accompagnement adopté par son instrument-doublure est limité à une homorythmie stricte par rapport à la voix avec hétéromélodie partielle, c'est-à-dire que l'instrument joue les mêmes rythmes que la voix mais non cependant toujours les mêmes notes. L'instrument en question est par ailleurs monodique, d'où un enrichissement harmonique minimal de la voix. Lorsqu'on ajoute à tout ceci les remarques formulées plus haut sur les modes et tempi réservés à ce personnage, on comprend que le « domaine thématique » du Petit-Tchaïkovski est assez restreint et qu'il en résulte pour une oreille moyenne l'impression d'une musique aisément saisissable, « simple ».

On peut dresser toute une série d'équivalences entre le personnage théâtral (la « perfection » de sa beauté, sa jeunesse et donc son inexpérience relative, son innocence calculée, son privilège de chou-chou des religieuses, la finesse probable de ses stratégies d'adaptation à l'orphelinat) avec les caractéristiques musicales qui lui sont associées: la voix d'enfant, le petit ambitus de la courbe mélodique, sa sinuosité restreinte et assez rapide, la qualité particulièrement écorchée du timbre, etc..

Exemples dans la partition: voici trois « thèmes » complets chantés par le Petit-Tchaïkovski et mis bout à bout, avec leur accompagnement au Cromsitar. Tous sont évidemment sur le mode 1, tranposé ici sur LA. L'unité de la série de durée est la croche de 5/8 et le tempo de la croche 200.

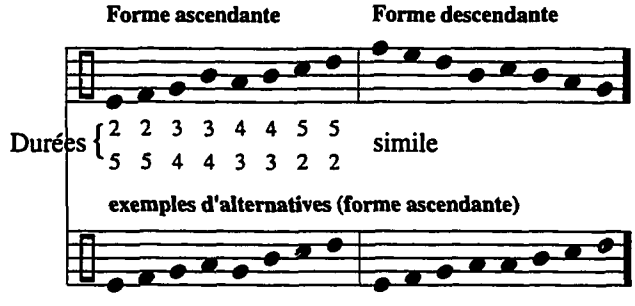
Scène 4.2	mes. 34,4 à 37,2 incl.	« thème » exposé avec le LA comme note centrale
	mes. 37,3 à 40,1 incl.	« thème » exposé avec le SOL comme note centrale
	mes. 40,2 à 42,5 incl.	« thème » exposé avec le LA comme note centrale

On remarquera que la note centrale est toujours présentée simultanément par la voix et le Cromsitar; les deux sources ne dévient l'une de l'autre que pour les autres notes.

Pour Sœur Amélie, la musique est beaucoup plus complexe. La courbe mélodique de la partie vocale, de 8 notes également mais qui utilise cette fois toutes les sept notes du

mode, peut adopter un dessin de gamme ascendante ou descendante souvent légèrement incurvé en son milieu (voir **exemple 15**).

Exemple 15 - courbes mélodiques pour Sœur Amélie



Les durées qui articulent ces courbes (totalisant 28 unités) sont rangées de façon directionnelle de manière à créer un *accelerando* ou un *rallentando* : 5 5 4 4 3 3 2 2 ou 2 2 3 3 4 4 5 5. Les différentes formes mélodico-rythmiques ainsi créées par la combinaison de l'une ou l'autre courbe mélodique avec l'une ou l'autre série de durées peuvent elles-mêmes être monnayées (ornementées); ce monnayage peut, par l'ajout de figures ornementales, jusqu'à quintupler le nombre de notes d'un « thème » original (dont le squelette mélodico-rythmique et la durée totale demeure cependant intouchés) et peut parfois en exagérer le caractère directionnel (exagérer l'*accelerando* ou le mouvement ascendant, par ex.).[13] Si le « thème » de Sœur Amélie n'est présenté que dans un seul mode et dans un seul tempo (très rapide), il peut cependant être commencé sur n'importe quelle note du mode (transposition sur le mode), et surtout, il peut être accompagné selon n'importe quel des types d'accompagnement mentionnés plus haut (note-pédale, homophonie, hétéréphonie, contrepoint). L'instrument accompagnateur peut d'ailleurs jouer une ou deux -plus rarement trois- notes à la fois, ce qui « enrichit » la substance harmonique du domaine thématique de Sœur Amélie. Plusieurs paramètres possèdent donc, on le voit, un registre de variation assez vaste et le domaine thématique est souvent exploré à haute vitesse: le « thème », d'abord

---

[13] Plus précisément, concernant la technique de monnayage, chaque durée peut être subdivisée en 2, 3, 4 ou 5 parties égales, d'où parfois des successions de valeurs irrationnelles ou de périodicités diverses.

présenté en *accelerando* sous forme descendante à partir de l'extrême-aigu de la voix, peu ornementé et accompagné de façon homophonique, pourra tout de suite être repris *rallentando* en courbe ascendante à partir du grave, très monnayé et accompagné de façon contrapuntique (c'est-à-dire: l'instrument accompagnateur jouant un matériel complètement différent de celui que chante la voix)[14].

Cette description aura peut-être permis de saisir comment le contenu musical s'approche du caractère proprement hystérique du personnage qui représente « l'Institution-orphelinat » et qui défend la rigidité de ses préceptes et tabous: contrastes brusques de la densité de l'ornementation, de l'accompagnement, du registre vocal, sur fond de tempo rapide (hypernervosité) et de monomodalité (monotonie du propos).

---

[14] Le matériel utilisé par le Métalimba pour le type contrapuntique est ce qui sera plus tard le motif de l'Inconnu, c'est-à-dire un saut d'une ou plusieurs octaves du grave à l'aigu, ou inversement, articulé par un rythme 6+1 ou 1+6 (durée totale de 7 unités).

Exemples dans la partition : toutes les séries de durées ont ici la croche comme unité, et le tempo de la croche est 240. Tous les exemples sont évidemment en mode 6 transposé sur SI.

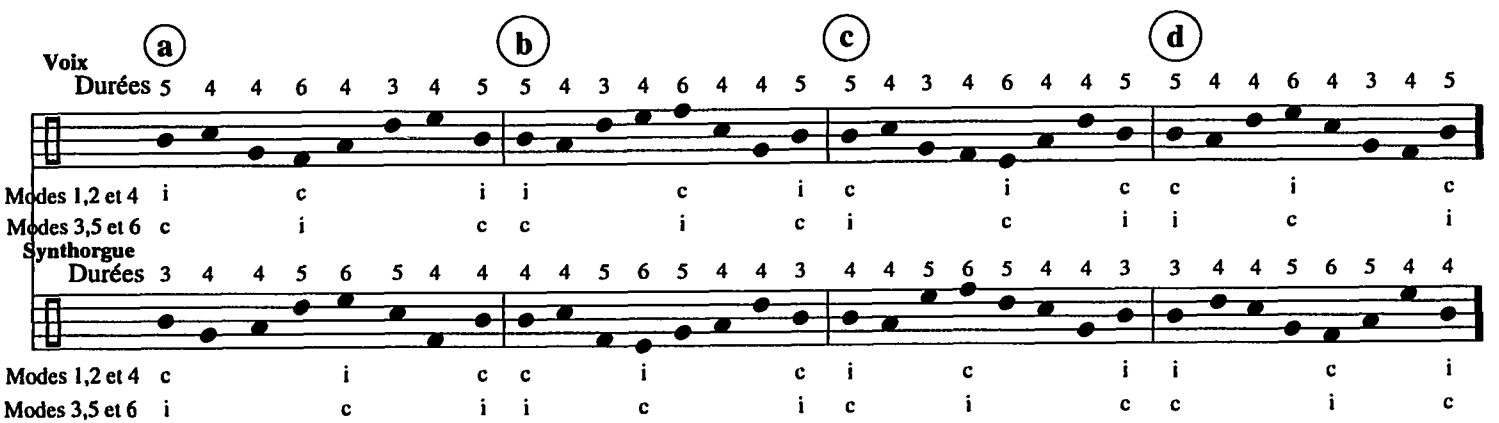
Scène 1.3	mes. 1 à 4,3 excl.	Série de durées: 5 5 4 4 3 3 2 2 Les huit notes de la courbe descendante de base sont SI SIb LAb SOL LAb FA RÉ DO. Toutes sauf le DO ont une note ornementale, divisant la durée en deux parties égales et faisant échappée vers le haut ou le bas. L'accompagnement joue une note-pédale, répétée en doubles ou en croches, dont les accents sont en homorythmie avec les notes principales de la voix.
	mes. 4,3 à 8,1 excl.	Série de durées: 2 2 3 3 4 4 5 5 Courbe ascendante: SI DO RÉ FA FA SOL LAb SIb Monnayage d'une note sur deux de cette courbe, par l'ajout de 4, 3, 2 puis 1 notes faisant échappée vers le haut. L'accompagnement joue en contrepoint le « thème » de l'Inconnu répété 4 fois (1+6, 6+1, 1+6, 6+1)
	mes. 8,1 à 10,2 incl.	Série de durées: 5 5 4 4 3 3 2 2 Courbe descendante: LAb SOL FA DO RÉ DO SI SIb Monnayage de toutes les notes de cette courbe (sauf le SIb) par l'ajout de 1, 1, 2, 2, 3, 3 et 4 notes faisant échappée vers le haut. L'accompagnement joue en croches répétées les notes de la courbe descendante Les accents sont en homorythmie avec les notes principales de la courbe de la voix.
	mes. 10,3 à 14,5 incl.	Série de durées: 2 2 3 3 4 4 5 5 (1ère note retardée) Courbe ascendante: RÉ FA SOL SIb LAb SIb SI DO Monnayage d'une note sur deux de cette courbe, par l'ajout d'une note faisant échappée vers le bas. L'accompagnement joue la même courbe ascendante mais selon la série de durée rétrograde (5 5 4 4 3 3 2 2: hétérorythmie) sans ornementation.

Après ces précisions sur les musiques de deux des quatre personnages, on commence peut-être à comprendre ce que signifient « registre de variation » et « domaine thématique ». Un domaine thématique se définit donc comme un réservoir délimité de formes. Chaque personnage a ses domaines de stabilité et de mobilité, sa richesse et sa pauvreté, ses fixités et ses souplesses, son caractère, sa personnalité.

Pour Sœur Geneviève, la courbe mélodique de la partie vocale, également de 8 notes et utilisant aussi la totalité des notes du mode, peut prendre en tout huit formes apparentées, soit les quatre formes a, b, c, et d de l'**exemple 16** et leur rétrograde. Ces formes peuvent démarrer soit de la note initiale d'un mode (i) ou de sa note centrale

(c), à la quarte augmentée de la note initiale. La courbe mélodique démarrée de la note initiale du mode touche en son milieu (quatrième ou cinquième note de la courbe, selon le mode) la note centrale du mode, et inversement. La courbe se termine toujours en revenant à la note de départ. Il en résulte un lent mouvement sinueux. Les durées qui articulent cette courbe (quatre fois la durée 4, deux fois la durée 5, et une fois chacune les durées 6 et 3, soit un total de 35 unités, ce qui constitue la plus longue durée pour un « thème ») se concentrent dans les valeurs moyennes et supérieures de la série des durées de base (1 2 3 4 5 6). Les notes initiales et terminales sont de durée 5, la note centrale de durée 6, les notes intermédiaires qui les relient sont affectées des durées un peu plus brèves, soient 4 ou 3. L'ornementation de cette courbe rythmée de base se fait en monnayant les durées par la durée-unité (durée 1) qui articule simplement une répétition de la note en cours (pas d'ornementation mélodique). Sœur Geneviève se voit donc conférer une musique ample, *quasi parlando*, posée, sage, conforme au caractère attentif, affectueusement tendre, sensible et compréhensif du personnage. L'accompagnement (un timbre d'orgue, rappelons-le) amplifie ce caractère par ses sons surtout tenus, et l'approfondit par une harmonie déjà plus riche (presque constamment à quatre sons). Le type de rapport entre la voix et l'instrument accompagnateur est toujours au moins contrapuntique. Dans les moments plus détendus, le Synthorgue superpose à la courbe de la voix une courbe complémentaire harmonisée en accords de 4 sons (plus rarement 3). Dans les moments plus tendus, cette courbe complémentaire n'est plus qu'à deux sons confiés à une main de l'instrumentiste, alors que l'autre main double la courbe de la voix en ajoutant à chacune de ses notes une seconde note qui l'harmonise. Comme si le surcroît de tension divisait et amincissait la matière de l'accompagnement.

Exemple 16 : courbes mélodiques de Soeur Geneviève et courbes complémentaires du Synthorgue



Car malgré sa sagesse, Sœur Geneviève reste sensible aux situations. Comme on l'a déjà dit plus haut, elle y réagit aussi par des modulations d'amplitude affectant le timbre de son instrument-accompagnateur (déformations/granulations que nous pouvons ressentir comme des contractions organiques, des tensions résultant de l'émotion) et par des changements de tempo et de mode à l'intérieur des limites dont nous avions parlé plus haut (les trois modes 2, 3 et 4, les trois tempi 80, 120 et 160).

Exemples dans la partition: les quatre premiers exemples sont sur le mode 3 transposé sur LAb et le tempo de l'unité (la croche) est 120. Les deux exemples suivants sont sur le mode 2 transposé sur RÉ; le tempo de l'unité (la croche) est 80. Les deux derniers exemples sont sur le mode 2 transposé sur SOL; le tempo de l'unité (la noire pointée) est 80. Dans les exemples des scènes 1.4 et 4.5, le Synthorgue joue évidemment les courbes complémentaires à celles exécutées par la voix.

Scène 1.4	mes. 1 à 6,3 excl.	Série de durées: 5 4 3 4 6 4 4 5 Courbe utilisée: d rétrograde.
	mes. 6,4 à 13,2,2/2 excl.	Série de durées: 5 4 4 6 4 3 4 5 Courbe: c rétrograde
	13, 2,2/2 à 20,2 excl.	Série de durées: 5 4 4 6 4 3 4 5 Courbe: d. Les deux premières noires de la mesure 16 ont été ajoutées de même que la mesure 17 au complet.
	mes. 20,2 à 28 fin	Série de durées: 5 4 3 4 6 4 4 5 Courbe: c. Les mesures 22, 24 et 26 ont été ajoutées pour accentuer l'effet de *rallentando*, de *calmando*
Scène 4.5	mes. 1 à 6,2,2/2 excl.	Série de durées: 5 4 4 6 4 3 4 5 Courbe: a
	mes. 6,2,2/2 à 12 fin	Série de durées: 5 4 3 4 6 4 4 5 Courbe: c
Scène 4.4	mes. à 66,2,2/2 à 80 fin	Série de durées: 5 4 4 6 4 3 4 5 Courbe: d La main droite du Synpiano joue la courbe principale au complet à laquelle la voix vient se greffer pour un bon moment, pendant que la main gauche joue la courbe complémentaire en contrepoint.

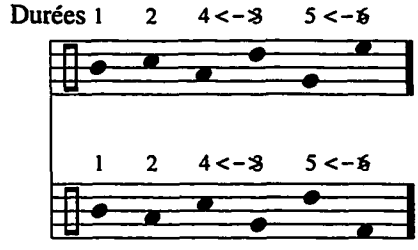
Le personnage central, le Goglu, on l'a vu, passe pour sa part par tous les modes et tous les tempi. Son instrument accompagnateur passe par tous les types d'accompagnement et en superpose même souvent deux à la voix (par ex.: une main de l'instrumentiste joue en homophonie avec la voix alors que l'autre joue en

contrepoint)[15]; il a aussi la possibilité de la plus grande densité harmonique (accords de 6 sons et parfois plus). Tout ceci s'accorde avec le fait que le Goglu est le personnage qui varie le plus, qui vit une démarche, une aventure, des changements. Les éléments constants de son domaine thématique sont plutôt les deux formes de sa courbe mélodique de 6 notes, construites comme un éloignement progressif de part et d'autre d'une note de départ (qui peut être n'importe quelle note du mode mais qui en est souvent la note centrale), articulées par une série de durées rangée en une progression à peu près croissante: 1 2 4 <-> 3 6 <-> 5 pour un total de 21 unités (3 et 4 peuvent être intervertis, de même que 5 et 6); les notes les plus éloignées de la note centrale sont donc affectées des valeurs les plus longues (**exemple 17**). C'est la seule courbe qui utilise toutes les durées de 1 à 6. L'ornementation de cette courbe centrifuge est, tout au contraire de celle de Geneviève, faite majoritairement de rythmes irréguliers, plus erratiques, alternant tenues et valeurs assez rapides groupées souvent autour des notes principales de la courbe de base. On pourra associer le caractère centrifuge de cette courbe (particulièrement lorsqu'elle quitte la note centrale du mode pour tendre de part et d'autre vers la note initiale de celui-ci, note initiale qui est aussi toujours, ne l'oublions pas, la fondamentale des autres notes du mode !) avec un trait caractéristique du personnage et surtout de Claude qui s'y projette: la tendance contradictoire vers les extrêmes. D'une part, désir d'amour-tendresse, recherche de la pureté et de la beauté quasi désincarnées, représentées par l'enfant aimé; d'autre part, sexualité flirtant avec le sado-masochisme et la mort.

---

[15] Lorsque le Synpiano joue en contrepoint de la voix, il emploie des variantes des courbes des autres personnages: la courbe mélodique en est conservée mais leur série de durées, elle, est modifiée de façon à totaliser 21 unités, soit la durée totale de la courbe du Goglu.

Exemple 17 - courbe mélodique du Goglu



Exemples dans la partition:

Sc. 1.2	Mesures -1 à 5 incl. - 6 à 12 incl. - 13 à 21 incl. - 22 à 27 incl. - 28, puis 38 à 43 incl. - 67 à 72 incl.	Suite de 6 courbes (SIb DO SOL REb FA MIb) sur mode 6 transposé sur MI Série de durées: 1 2 4 3 6 5 Ornementation de la première courbe principale par SIb, de la seconde par DO, etc.) Le Synpiano joue deux couches: un MI (note initiale du mode) en note pédale, et certains autres matériaux thématiques en contrepoint (pour les deux premières courbes de la voix, accompagnement par une variante de la courbe de Sœur Geneviève; les deux courbes suivantes sont accompagnées par des courbes plus composites; la cinquième courbe, par une variante de la courbe de Sœur Amélie, et la sixième, par une variante de la courbe du Petit-Tchaïkovski) Tempo de l'unité (noire): 40
Sc. 4.3	Mesures - 1 à 6,1,1/2 incl. - 6, 1,2/2 à 11,2 excl. - 11,2 à 16,2,2/2 excl. etc.	Courbe: SOLb FA LAb MIb LA RE (mode 4 transposé sur DO) Série de durées: 1 2 3 4 5 6 (unité: croche à 160) La main gauche du Synpiano joue en homorythmie avec la voix, la main droite joue une variante de la courbe de Sœur Geneviève.

Sc. 4.3	Mesures - 49 à 55,3,1/4 incl. - 55,3,2/4 à 62,2,1/2 incl. - 62,2,2/2 à 70,2,3/4 incl. etc.	Courbe: REb DO MI SI FA LA (mode 2 transposé sur SOL) Série de durées: 1 2 3 4 5 6 (unité: noire liée à double-croche = 80) Les deux mains du Synpiano jouent chacune une hétéroryhmie différente de la courbe du Goglu (cf. note inférieure des accords de la main gauche et note supérieure de ceux de la main droite). Certaines notes de la courbe de la voix ou de celles du Synpiano ont été changées d'octave.
Sc. 4.3	Meures - 80 à 90,1 incl. - 90,2 à 100,2 incl.	idem que précédemment sauf: unité = noire à 80

Tant au plan des structures plus abstraites, celle de la distribution des modes employés par le « thème » du Goglu et des transpositions de ces modes par rapport à une note centrale virtuelle, et celle, plus perceptible, des tempi qui régissent ce même « thème », que sur le plan des « thèmes » de ses autres personnages, Claude a organisé son opéra autobiographique en révélant qu'il a compris son destin. Il sera écartelé par cette tendance vers les extrêmes dont nous parlions plus haut. Une tendance, celle de la vie pourrait-on dire, culmine dans l'épilogue lors de l'affirmation de Claude face à l'orphelinat (« le royaume des morts, ma sœur, il est ici, dans cet orphelinat du Québec des années cinquante... on peut changer l'ordre des choses ») mais surtout lors de sa dernière et tendre déclaration d'amour au Petit-Tchaïkovski. L'autre tendance, elle, touche le fond une première fois dans la scène du suicide et ultimement dans le meurtre du tableau final.

Dans l'analyse qui précède, on aura remarqué que, dans l'élaboration du matériel thématique de « l'opéra de Claude », j'ai cherché, en m'inspirant d'analogies et de symbolismes divers, la plus grande concordance possible entre le matériau musical et le contenu extra-musical, c'est-à-dire, dramatique et textuel, du projet.

L'un des problèmes fondamentaux posés au compositeur qui travaille sur une œuvre musicale contenant du texte est celui de la prosodie de ce texte, du choix des mélodies et des rythmes qui vont articuler ce texte. À travers son histoire, la musique a articulé plusieurs réponses à ce problème. La musique la plus récente s'est résolument éloignée de l'optique de compréhension maximale du texte et a choisi souvent de traiter le matériel textuel comme du matériel sonore. Le parti-pris adopté pour cette œuvre

revient à la volonté de faire comprendre le texte par l'auditeur, mais la compréhension visée n'est pas toujours absolument essentielle puisque les scènes chantées de l'« opéra de Claude » n'ont pas la même densité dramatique que les autres scènes de *Petit-Tchaïkovski* . On peut même dire que les premières relèvent plutôt (mais pas toujours, cette nuance est importante) d'une écriture plus « poétique », plus « lyrique » (qui renverrait à l'aria de l'opéra traditionnel) alors que les secondes ont une nécessité dramatique beaucoup plus grande. Si je me suis permis ici ou là quelques superpositions contrapuntiques de textes et quelques petites fantaisies prosodiques locales, il n'empêche que j'ai conçu l'organisation générale des courbes mélodico-rythmiques et celle de leur ornementation de façon à pouvoir disposer de la souplesse nécessaire pour gérer le texte en prose d'Alain Fournier et atteindre à une prosodie qui favorise la compréhension de ce texte. J'ai toujours cherché à concilier la rigueur de structure que je m'imposais avec cet objectif de souplesse prosodique. Ainsi, par exemple, les différentes courbes dont je disposais pour Sœur Geneviève permettait de faire coïncider les sommets ou les creux de ces courbes avec les mots significatifs des phrases, le monnayage des durées par l'unité aidant à répartir les syllabes pour ce faire. Le « thème » du Petit-Tchaïkovski étant le seul à ne jamais ornementer sa courbe rythmée de base, j'ai toujours réussi néanmoins à adapter, à ma satisfaction, la structure musicale rigide que je lui avais choisie au texte qui lui revenait.

(5) Forme: distribution des « thèmes » dans les scènes de l'« opéra de Claude »

Malgré la diversité variable des formes qui peuvent naître de la combinatoire des différents paramètres à l'intérieur de l'un des domaines thématiques que je viens de décrire, un élément reste toujours constant pour toutes les formes de ce domaine: leur durée totale. L'emploi du mot « thème » - toujours habillé de guillemets - renvoie à l'une ou l'autre des multiples formes potentielles qui peuvent habiter cette durée, pour un personnage donné. À la limite, même, le « thème » devient cet espace de temps, cette durée seule, peu importe la forme qui l'habitera. Le silence pourrait même être l'une de ces formes !...

La structure formelle des différentes scènes de l'« opéra de Claude » est basée sur un principe que j'ai abordé brièvement plus haut, en mentionnant que ce principe avait été pour moi ce qui conférait à la musique son autonomie et sa nécessité, ou du moins une

logique, une règle de construction musicale à la fois inspirée du contenu théâtral et indépendante de lui, fournissant ses propres nécessités, ses propres contraintes. Ce principe est simple: les « thèmes » sont mis en route, éventuellement en contrepoint, selon la présence ou l'absence, dans une scène donnée, des personnages auxquels ils sont associés. Dès qu'un personnage est présent, l'une des formes possibles de sa courbe de base démarre et, tant que le personnage est là, son « thème » se succède à lui-même, est répété constamment, éventuellement en changeant de forme au cours de ces répétitions (par variation des paramètres à l'intérieur de son « domaine thématique »), selon l'évolution du personnage. Cette succession, bout à bout, de formes thématiques apparentées (ne serait-ce que par la durée) rappelle la forme classique de la passacaille (la « variation continue » des musicologues américains). Cette passacaille devient plus abstraite étant donné la variété des formes que certains « thèmes » peuvent adopter. Elle devient pour ainsi dire virtuelle s'il ne reste plus du « thème » que son cadre temporel, dont les bornes ne seraient même plus soulignées par un événement sonore. Et si plusieurs « thèmes » sont superposés (parce que plusieurs personnages sont présents dans une scène), on a alors un contrepoint de passacailles, éventuellement aussi virtuel que ses composantes.

Si les durées totales des différents « thèmes » entretiennent entre elles des rapports relativement simples (elles sont toutes des multiples de 7: 14, 21, 28 et 35), leurs rapports en terme de durée totale absolue (en secondes) sont beaucoup plus nombreux et parfois plus complexes, puisque ces durées totales absolues dépendent à la fois de la durée totale relative (en nombre d'unités) et du tempo dans lequel chaque « thème » peut être présenté. Le contrepoint qui résulte de la superposition des « thèmes » répétés s'organise alors comme un cycle: démarrés tous ensemble, les « thèmes » superposés, après un certain nombre de répétitions différant pour chacun d'entre eux (par ex: 15 fois le « thème » du Petit Tchaïkovski pour 7 fois celui du Goglu), arrivent à un point de rencontre où le cycle peut alors recommencer. La durée d'une scène sera souvent celle d'un nombre réduit de cycles, qui suffiront pour absorber tout le texte à dire et exprimer ce qu'il faut « dire » musicalement. D'après ce qu'on déjà pu voir dans l'**exemple 13**, certains « thèmes » changent même de tempo à l'intérieur d'une scène; plusieurs cycles différents peuvent donc structurer certaines scènes, et on pourra aussi observer des cycles partiels, « ouverts » à un bout et « fermés » à l'autre.

Le tableau suivant donne, à titre indicatif, les durées réelles (absolues, en secondes, des quatre « thèmes » en relation avec les tempi qu'ils peuvent prendre. Ils sont rangés du plus long (en haut du tableau) au plus court (en bas). Entre parenthèses, les apparitions purement instrumentales de ces « thèmes »; entre parenthèses doubles, la durée que prendrait le « thème » de Sœur Geneviève s'il était joué dans ce tempo.

Tableau 15 - durées absolues (en secondes) des « thèmes » selon les tempi

Tempi	Petit-Tchaïkovski	Sœur Amélie	Sœur Geneviève	Le Goglu
40			(52.5)	
40				31.5
80			26.75	
40	(21)			
120			17.5	
80				15.75
160			13.125	
120				10.5
200			((10.5))	
240			(8.75)	
160				7.875
240		7		
200				6.3
240				5.25
200	4.2			
240	3.5			
	.35	(.7)	.875	.525

Au bas du tableau, on trouve les plus grands diviseurs communs pour chaque colonne. Celui du tableau entier est 0.175

Voici donc, pour chacune des scènes de l'« opéra de Claude », la liste des « thèmes » en présence, avec quelques commentaires sur le traitement de ces « thèmes » dans leurs composantes vocale et instrumentale. Les indications fournies dans ce qui précède et ce qui va suivre devraient être suffisantes pour poursuivre une analyse détaillée qui ne sera ici qu'effleurée.

À noter qu'on emploiera indifféremment le nom d'un personnage ou celui de l'instrument qui l'accompagne pour désigner un « thème ».

La scène 1.1 est une introduction chantée par le chœur d'enfants. Tous les chœurs sont examinés ensemble à la fin de ce survol des scènes de l'« opéra de Claude ».

Scène 1.2

Tableau 16 - cycle de la scène 1.2

Scène	Nb. de cou-ches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
1.2	4	Cromsitar	45	200	14 doubles-croches de quintolet
		Métalimba	27	240	28 doubles-croches de sextolet
		Synthorgue	14 2/5	160	35 doubles-croches
		Le Goglu	6	40	21 noires

La première décision pour la scène 1.2 a été le choix des tempi et des transpositions de modes (cf. **exemple 12**). Cette décision avait pour conséquence un cycle beaucoup trop long (15'45" !!) s'il avait fallu attendre la rencontre finale de tous les « thèmes » démarrés en même temps, et ceci, principalement à cause du « thème » de Sœur Geneviève. Il a été résolu que la fin de la scène serait considérée comme la fin (point de rencontre des « thèmes ») de ce très long cycle qu'on aurait pris en cours de route et dont on n'aurait entendu que le 1/5. Ceci s'accorde d'ailleurs assez bien avec le propos du texte: « il n'y a jamais eu de début » aux clameurs des enfants de l'orphelinat. La scène dure donc 3'9" et commence avec le début simultané des « thèmes » du Petit-Tchaïkovski, de Sœur Amélie et du Goglu, alors que le premier « thème » complet de Sœur Geneviève commence à mes. 2,1,2/2. À la durée du cycle s'ajoutent celles des interruptions de Claude (mes. 16-17 et mes. 46) et des reprises que la seconde interruption occasionne (mes. 46 à 59 et 60 à 68), de même que celle de la parenthèse en *glissando* que « Claude » a ajouté à sa structure (mes. 29 à 37).

On déduira facilement les débuts de chaque « thème » à partir de leurs durées respectives, et en tenant compte des ajouts sus-mentionnés. À titre d'exemple, voici les débuts des « thèmes » de Claude: mes. 1,1; mes. 7,1; mes. 13,1; mes. 22,1; mes. 28, 1; mes. 44,1 (reprise à mes. 53,1 et à 67,1).

D'après les données ci-dessus, on peut calculer les différents points de rencontre des quatre « thèmes » Ceux de Petit-Tchaïkovski et de Sœur Amélie se rencontrent à toutes les 14 noires (9 rencontres sur le cycle); ils rencontrent aussi celui du Goglu à toutes les 42 noires (3 rencontres sur le cycle) soit, en plus du départ simultané au début de la scène, sur le premier temps des mes. 13 et 28. Cette rencontre de la mes. 28 est aussi le point de départ de la parenthèse en *glissando* mentionnée plus haut. Les deux seules rencontres du « thème » de Sœur Geneviève s'effectuent l'une avec celui du Goglu au début de la mes. 7 et avec ceux du Petit-Tchaïkovski et de Sœur Amélie à mes. 20,2. Aucune intervention musicale spéciale ne vient souligner ces rencontres.

On remarquera que les « thèmes » du Petit-Tchaïkovski et de Sœur Amélie et de Sœur Geneviève sont ici représentés uniquement par leurs instruments. Je voulais que ce solo du Goglu soit en effet entouré par toute la matière thématique de « l'opéra de Claude » organisée en une musique à la fois ample et complexe. Ainsi, ces trois « thèmes » instrumentaux suivent tous une progression telle qu'au début de la scène on entend d'eux que la seule première note de leur courbe (celle-ci fournissant en quelque sorte le cadre temporel du « thème », comme une borne), à laquelle s'ajoutent peu à peu en cours de cycle toutes les autres notes - une note à chaque groupe de 5 « thèmes », pour le Cromsitar, une à chaque groupe de 3 « thèmes » pour le Métalimba - jusqu'à leur forme finale. La forme finale du « thème » du Cromsitar est un peu particulière: la courbe mélodique y est mais les durées utilisées pour l'articuler résultent de permutations internes de la série de base (2 1 1 3 1 3 2 1). D'autre part, on remarquera que les premières expositions du « thème » de Sœur Geneviève oscillent entre les deux notes initiales possibles, c'est-à-dire ou bien la note initiale du mode (RÉb) ou bien sa note centrale (SOL). L'alternance de ces notes pédales servira à encadrer la progression susdite.

On se reportera à l'analyse du « thème » du Goglu déjà effectuée plus haut pour y trouver celle de son accompagnement par le Synpiano.

Scènes 1.3, 1.4 et 1.5

Deux cycles articulent les scènes 1.3 et 1.5 qui forment un ensemble structurel où 1.4 agit comme une interpolation.

Tableau 17 - cycles des scènes 1.3 et 1.5

Scène	Nb. de couches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
1.3 et 1.5	2	Sœur Amélie	15	240	28 croches
		Sœur Geneviève	8	160	35 croches pointées
	2	Sœur Amélie	5	240	28 croches
		Sœur Geneviève	2	120	35 noires

La scène 1.3 commence par le premier de ces deux cycles. Avant l'interruption de ce cycle par la scène 1.4, on entend quatre des quinze « thèmes » de Sœur Amélie jusqu'à la fin de la mes. 14 (déjà analysés plus haut), et deux des huit « thèmes » de Sœur Geneviève (le troisième allait commencer à 14,2,2/2). Les mes. 15 et 16 constituent une transition vers la scène 1.4. Celle-ci, on l'a vu plus haut dans les exemples analysant le « thème » de Sœur Geneviève, est composée de quatre expositions de ce « thème », avec quelques mesures de « silence » ou d'arrêt ajoutées. Ce solo de Sœur Geneviève se déroule à un tempo plus calme (120) et dans un autre mode (3e transposé sur LAb). Le premier cycle se poursuit dans la scène 1.5 à la mesure 4,2,2/2, après quelques mesures présentant une reprise du dernier « thème » de Sœur Amélie énoncé dans 1.3 et une série d'accords de transition au Synthorgue. Il n'y a évidemment à l'intérieur de ce cycle aucun point de rencontre entre les deux « thèmes » impliqués.

Le début du second cycle (mes. 37 à 40,5 excl.) est présenté en interpolation dans le premier. L'analyse des mesures 35-36 et de leurs équivalentes 41-42 révèle les coutures de cette opération: les FA répétés au Métalimba dans ces mesures font partie d'un « thème » du premier cycle, alors que le trait en quintolets interrompu à la mes. 40 fait partie d'un « thème » du deuxième cycle qui se poursuit à la mes. 59. Peu après la fin du premier cycle à la mes. 57, et après la courte mesure de transition (mes. 58), le deuxième cycle se poursuit jusqu'à son propre terme, marqué par la rencontre thématique à la mes. 73. Ici aussi, il n'y a aucun point de rencontre entre les deux « thèmes » à l'intérieur du cycle.

Dans les deux cycles, les débuts de « thèmes » de Sœur Geneviève sont mis en évidence par un court silence rogné sur la dernière note du « thème » précédent. Ceux

de Sœur Amélie sont surtout rendus sensibles par la modification du type d'accompagnement (note-pédale, homorythmie, hétérophonie, contrepoint).

On aura remarqué que la principale différence entre les deux cycles réside dans le caractère de la musique de Sœur Geneviève. Le premier cycle est en mode 4 sur DO# au tempo 160 et l'accompagnement est divisé en deux couches (la couche en homorythmie avec la voix et la couche en contrepoint avec celle-ci, chacune harmonisée à deux « voix »). Le deuxième cycle renvoie plutôt à la scène 1.4 (solo de Sœur Geneviève), étant comme lui en mode 2 transposé sur LAb, en tempo 120 et l'accompagnement du Synthorgue dessinant ici aussi la seule courbe complémentaire harmonisée en accords de 4 sons. On pourrait voir ceci comme une illustration de l'oscillation de Sœur Geneviève entre deux attitudes: celle de l'entière attention au Goglu (que permettait l'absence de Sœur Amélie pendant la scène 1.4) et celle de la division intérieure auquel la contraint l'affrontement avec Sœur Amélie et ce qu'elle représente.

Cette scène s'achève sur une transition (mes. 74 à 82) qui devrait mener à la scène de poursuite entre Le Goglu et le Petit-Tchaïkovski, « supprimée » à cause de l'intervention de Claude (mes. 82).

Pendant l'analyse des scènes précédentes, on aura remarqué ici et là les libertés que je me suis « permises » dans le traitement de la technique du contrepoint virtuel des « thèmes »: ajouts de mesures de transitions ou de « silence », interruption et interpolation de cycles, cycle incomplet, etc.. Mais à l'intérieur même du cadre strict d'un cycle, je me sens aussi libre de « former » ce cycle au gré des besoins: l'apparition progressive de la courbe d'un « thème » à l'intérieur d'un cycle en est un exemple (dans 1.2), la présence ou l'absence de la ligne vocale réglée par le jeu des répliques en est un autre (dans 1.3 et 1.5)[16].

---

[16] On remarquera aussi dans ces deux scènes la présence ininterrompue des deux instruments-doublures des religieuses. Ce qui ne sera pas le cas dans les autres scènes impliquant ces deux personnages. (Comparer avec 4.2 et 10.2)

Scène 4.2

L'« opéra de Claude » se poursuit à la scène 4.1, laquelle est une reprise partielle de 1.5. La transition tantôt interrompue débouche cette fois-ci sur la scène 4.2, intermède instrumental accompagnant la poursuite/cache-cache entre Claude-le Goglu et le Petit-Tchaïkovski.

Tableau 18 - cycle de la scène 4.2

Scène	Nb. de cou-ches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
4.2	2	Cromsitar	15	200	14 croches
		Synpiano	1	200	21 croches
		(6 « thèmes »	1	160	21 croches
		en tout)	1	120	21 croches
			1	200	21 croches
			1	120	21 croches
			1	160	21 croches

Comme le Petit-Tchaïkovski mène le jeu, c'est la succession de ses 15 « thèmes » qui ordonne toute cette scène. On peut clairement suivre cette succession en posant dans la partie du Cromsitar des bornes abstraites de 14 croches en 14 croches, ceci en omettant la mesure 33 qui a été interpolée dans la succession. On remarque alors que certains « thèmes » n'exposent que le début de la courbe (mes. 1 à 2,4 excl.), d'autres que la fin (mes. 2,4 à mes. 5,3 excl.); d'autres n'en font entendre que les notes centrales (mes. 4,3 à 8,2 excl.), ou toutes les notes autres que ces notes centrales (mes. 8,2 à 11,1 excl.). Deux courbes complètes sont visibles (mes. 11,1 à 13,5 excl. et de mes. 13,5 à 16,4 excl.).

Le jeu de cache-cache est symbolisé musicalement par ces trous dans les courbes du « thème » du Petit-Tchaïkovski joué par son instrument de même que par les projections des notes de cette courbe à diverses octaves, comme si le personnage disparaissait puis apparassait magiquement à toutes sortes d'endroits imprévus. Quelques répétitions de notes et *glissandi* veulent amplifier la fantaisie de cette illustration musicale.

Les 6 « thèmes » du Goglu viennent se greffer sur cette succession. Leurs débuts se repèrent facilement aux mesures 1, 4, 11, 20, 24 et 34. Sauf entre les deux premiers,

des silences ont été ajoutés entre ces « thèmes ». Dès lors, les « thèmes » n'étant plus bout à bout, et malgré les points de départ (mes. 1) et d'arrivée (mes. 40) communs avec ceux du Petit-Tchaïkovski, on ne peut plus parler de cette superposition de deux « thèmes » comme d'un cycle strict. Des rencontres en cours de route ont d'ailleurs été créées articiellement (mes. 11: débuts de « thèmes » simultanés; mes. 22,4: début simultané d'un « thème » du Petit-Tchaïkovski et d'un silence du Goglu), sans être pour autant soulignées par un élément musical particulier.

Les sautes de registre du Synpiano peuvent suggérer les tentatives du Goglu de rattraper son jeune partenaire de jeu, et les sautes de tempo, les variations de son énergie dans cette poursuite. La structure contrapuntique à deux couches du matériel du Synpiano (à peu de choses près facilement lisible d'après la distribution de ces couches aux deux mains) peut évoquer la dispersion de l'attention provoquée par les surprises du Petit-Tchaïkovski. Dans ces contrepoints, une main joue toujours le « thème » du Goglu (courbe: LA SI SOL# DO FA# RÉ) alors que l'autre joue une variante du « thème » de Sœur Geneviève (LA SI FA# RÉ# SOL# DO RÉ LA; durées: 3 2 2 5 2 2 2 3) ou de Sœur Amélie (RÉ# FA# SOL# LA SOL# SI DO RÉ; durées: 5 4 3 3 2 2 1 1), les notes de ces courbes pouvant être note supérieure, centrale ou inférieure des accords de trois sons qui les harmonisent. (Dans l'ordre, les « thèmes » suivants servent de contrepoint à celui du Goglu: Geneviève, Geneviève, Amélie, Amélie, Geneviève, Amélie; les « thèmes » de Sœur Geneviève peuvent être ornementés par des notes répétées, ceux de Sœur Amélie par des traits ascendants ou descendants).

Les mes. 41 à 67 servent de transition vers la scène 4.3 et contiennent une citation du *Casse-Noisette* de P. I. Tchaïkovski (à partir de mes. 50) préenregistrée sur bande. Le choix (de Claude...) de citer cette musique veut renvoyer aussi bien à la magie des contes enfantins (auxquels Claude fait parfois référence dans le texte de « son » opéra) qu'au nom et au personnage du Petit-Tchaïkovski, cet enfant dont il fut amoureux et qu'il représente se promenant dans l'orphelinat déguisé en soldat de *Casse-Noisette* avec un petit électrophone et des disques de cette œuvre. Au-delà de ces connotations, l'extrait particulier (début du tableau 3 de l'Acte 2 : *Le chateau magique sur le mont de*

sucre) a aussi été choisi à cause du rapport que sa mélodie entretient avec le « thème » du Petit-Tchaïkovski (courbe mélodique oscillant de part et d'autre d'un centre).[17]

Scène 4.3

La scène 4.3 comporte les quatre cycles suivants:

Tableau 19 - cycles de la scène 4.3

Scène	Nb. de cou-ches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
4.3	2	P.-Tchaïkovski Le Goglu	15 8	200 160	14 croches du 5/8 21 croches du 4/8
	2	P.-Tchaïkovski Le Goglu	15 4	200 80	14 croches 21 x 1 noire liée à 1 double-croche
	2	P.-Tchaïkovski Le Goglu	9 2	240 80	14 croches de triolet 21 noires
	2	P.-Tchaïkovski Le Goglu	9 4	200 160	14 croches de triolet 21 croches

Pour cette scène, les fins de cycles (là où les « thèmes » se rencontrent) donnent parfois lieu à l'ajout de transitions. C'est le cas de la fin du premier cycle (mes. 43; transition depuis cette mesure jusqu'à mes. 48 incl.) et du second cycle (mes. 78; cette mesure et la suivante forment transition). Les troisième et quatrième cycles s'enchaînent directement. Le quatrième cycle est interrompu par un coup de théâtre - Pierre giflant Claude qui, confondant son rôle et la réalité, devenait physiquement beaucoup trop insistant à son endroit - (mes. 116) puis poursuivi (mes. 118) depuis peu avant l'interruption jusqu'à son terme (rencontre des « thèmes » à la mesure finale, 130), climax qui sert aussi de transition vers 4.4.

Le « thème » du Petit-Tchaïkovski est ici aussi parfois résumé à sa première note jouée par le Cromsitar. Ces notes de départ dessinent par ailleurs le « thème » lui-même:
1er cycle: LA LA SI LA MI MI MI LA DO# DO# DO# LA LA SOL LA;

---

[17] Cette citation se veut aussi une allusion au projet d'un opéra sur Tchaïkovski auquel pensait Claude Vivier peu de temps avant sa mort. Voir la section « Réorientation » de la partie III du présent travail.

2e cycle: RÉ# RÉ# MI RÉ# DO# DO# DO# RÉ# SOL SOL SOL RÉ# RÉ# RÉ RÉ#;
3e cycle: FA SOLb FA MIb FA LA FA MI FA;
4e cycle: SI DO# SI FA# SI RÉ# SI LA SI.

On a déjà parlé plus haut de l'accompagnement de ces « thèmes » du Goglu (rappel: pour les cycles 1 et 4, la main gauche du Synpiano joue en homorythmie avec la voix, la main droite joue une variante de la courbe de Sœur Geneviève. Pour les cycles 2 et 3, les deux mains du Synpiano jouent chacune une hétéroryhmie différente de la courbe du Goglu (cf. note inférieure des accords de la main gauche et note supérieure de ceux de la main droite)).

La courbe dramatique de la scène se reflète dans la succession des cycles. Le Goglu passe de tempo 160 (1er cycle) à un tempo plus lent (80) de même qu'à une transposition plus grave de son « thème » (2e et 3e cycle), comme s'il se détendait, approchait une possible manifestation de sa tendresse. Puis, devant le refus de plus en plus clair du Petit-Tchaïkovski, il redevient plus pressant, de nouveau plus tendu en reprenant pour le 4e cycle la transposition et le tempo du premier. Le Petit-Tchaïkovski pour sa part se « raidit » à partir du 3e cycle: le tempo passe alors de 200 à 240, la transposition du mode 1 de LA à SI.

Scène 4.4

La scène 4.4 est structurée suivant un cycle comprenant les « thèmes » suivants:

Tableau 20 - cycle de la scène 4.4

Scène	Nb. de couches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
4.4	3	Sœur Amélie	21	240	14 croches
		Sœur Geneviève	2	80	35 noires pointées
		(7 «thèmes» en tout)	1	120	35 noires
			2	160	35 croches pointées
			1	120	35 noires
			1	80	35 noires pointées
		Le Goglu	14	120	21 noires

Ce cycle présente quelques particularités. D'abord, un chœur d'enfant y est inséré (mes. 7,2 à 12), analysé plus loin. Il importe uniquement de souligner ici que ce chœur

a entraîné l'ajout de quelques durées dans le cycle: il s'agit des premiers temps des mesures 7, 9 et 11 (une blanche dans chaque cas).

Le premier « thème » de Sœur Geneviève ne commence que 14 noires après le début des « thèmes » du Goglu et de Sœur Amélie. Ces 14 noires permettent d'ailleurs au Cromsitar d'exposer son « thème » encore deux fois avant de disparaître. Le Petit-Tchaïkovski a beau être encore sur scène, son refus le fait pour ainsi dire disparaître de la scène intérieure du Goglu qui tombe alors en prostration. Le « thème » de Sœur Geneviève prend différentes formes au cours du cycle, suite entre autres aux variations de tempi qui l'affectent. Mais, contrairement au « thème » du Goglu dans 4.2, ces différentes formes sont ici mises bout à bout, sans silences ajoutés. Il en résulte une rencontre avec le « thème » de Sœur Amélie (mes. 38,3) sur une réplique-choc de celle-ci. Un point d'orgue souligne cette coïncidence; les deux derniers temps de cette mesure ont été ajoutés pour aider au redémarrage de la musique.

On remarquera aussi que, contrairement aux scènes 1.3 et 1.5, l'accompagnement des deux « thèmes » ici discutés s'amincit lorsque le personnage ne parle pas, le Synthorgue réduisant à une note les deux couches de son contrepoint, et le Métalimba comprimant ses notes en traits (mes. 19, 22 et 33) ou en accords (46,3 et suiv., 57 et suiv., 69 et suiv.). Ceci vaut pour tout ce qui suit le chœur d'enfants. Pendant ce chœur, si le Synthorgue présente à partir de mes. 5 un « thème » complet (qui, avec la pédale de SIb qu'il y ajoute, constitue en fait l'accompagnement dudit chœur), le Métalimba, lui, inscrit ses quatre premiers « thèmes » dans un processus de déploiement rythmique progressif. Les notes de la courbe mélodique du « thème » sont comprimées en début de « thème » d'abord dans les quatre premières croches du « thème » (mes. 5 : 1 1 1 1 1 1 1 1 en doubles-croches), puis dans six croches (mes. 8,2 : 1 1 1 1 2 2 2 2 en doubles-croches), puis dans neuf croches (mes. 10,2 : 3 3 3 3 2 2 1 1 en-doubles-croches), puis enfin dans vingt croches (mes. 12,1,2/2 : 4 4 3 3 2 2 1 1 en croches).

Deux processus similaires articulent la partie du Synpiano. Les notes des six premiers « thèmes » du Goglu (mes. 1 à 29 incl.), présentés par la main droite au-dessus d'une pédale de FA#, sont peu à peu comprimées en début de « thème », soit un processus contraire au « thème » de Sœur Amélie. Après les répliques « Il doit quitter l'orphelinat » (mes.30), le Synpiano entame un processus inverse de déploiement qui mènera en

huit étapes à l'exposition du « thème » du Goglu à la main gauche (mes. 74,3 à 80) auquel la main droite superpose une variante de celui du Petit-Tchaïkovski (dont la courbe est articulée par les durées: 3 11/2 2 4 2 4 21/2 11/2). La voix du Goglu se joint à ce deuxième processus lors d'une étape sur deux (en fait, à chaque rencontre-choc des « thèmes » du Goglu et de Sœur Amélie).

À partir de la fin du cycle (mes. 81) commence une longue transition pendant laquelle la scène se vide des enfants guidés par Sœur Amélie. Se prépare alors l'atmosphère du duo Le Goglu-Sœur Geneviève qui occupe toute la scène suivante.

Scène 4.5

Cette scène articule ses « thèmes » selon le cycle suivant, d'une longueur de 35 noires et répété six fois, la sixième reprise étant interrompue par un coup de théâtre (colère de Charles qui chante le personnage du Goglu):

Tableau 21 - cycle de la scène 4.5

Scène	Nb. de couches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
4.5	2	Sœur Geneviève Le Goglu	2 5	80 120	35 croches 21 croches de triolet (= 7 noires)

Le premier cycle s'enchaîne au second et celui-ci au troisième après l'ajout d'une courte mesure (mes. 13 et mes. 24). Le troisième et le cinquième s'enchaînent directement au quatrième (mes. 35) et sixième (mes. 64) respectivement. L'enchaînement du quatrième cycle au cinquième donne lieu à une interpolation importante. Alors que Sœur Geneviève engage par sa réplique (« dors, enfant de l'amour, dors ») une parenthèse musicale composée comme une douce berceuse (mes. 45 à 53 incl.), Claude, qui joue le rôle du Goglu depuis le début du tableau (alors que Charles continue à assumer la partie chantée du rôle), « profite » de cette parenthèse pour « improviser » une mélodie. À l'instar du personnage qu'il double habituellement en dehors de la métrique générale des autres musiciens, le violoncelle, « voix » intérieure » de Claude, entre ici dans cette métrique. Le véritable but poursuivi par le compositeur dans ses négociations avec la troupe qui crée son opéra apparaît ici : il veut en arriver à chanter lui aussi son

propre rôle, à incarner de nouveau le Goglu qu'il a été, à se mettre en scène lui-même le plus complètement possible dans cette œuvre autobiographique. Cette parenthèse musicale en est le premier révélateur.

Le « thème » du Goglu est régi par une alternance de processus d'apparition progressive des notes du « thème » - une note de la courbe s'ajoute à chaque « thème » dans un cycle impair - puis de disparition progressive de celles-ci (idem mais pour les cycles pairs), le premier processus étant couplé à un *crescendo*, le second à un *diminuendo*. Exemple pour le 1er cycle: 1er « thème »: RÉ; 2e « thème »: RÉ MI; 3e « thème » RÉ MI DO#; 4e « thème »: RÉ MI DO# FA; 5e « thème »: RÉ MI DO# FA SIb. Puis le deuxième cycle engage un processus inverse à partir de la courbe complète: RÉ MI DO# FA SIb SOLb pour le 1er « thème » de ce cycle, etc.. Différents ordres d'entrée et de sortie des notes de la courbe ont été exploités pour les différents cycles, en conjugaison avec la série de durées de base. On notera que les notes du « thème » du Goglu peuvent fréquemment subir des projections à diverses octaves. Les dernières expositions de ce « thème » (mes. 64 et suivantes) marquent une espèce d'aboutissement alors que la moitié ascendante du « thème » est présenté à l'octave supérieure de la moitié descendante (*falsetto* versus voix normale).

L'accompagnement du « thème » de Sœur Geneviève fait entendre la courbe complémentaire harmonisée à 4 sons, comme dans les autres moments de l'opéra où cette religieuse peut avoir une relation tendre, en seule à seul avec le Goglu. Le Synpiano pour sa part, en plus d'une pédale de LAb tenue pendant toute la scène (note initiale du mode 3 où se meut la partie du Goglu), fait entendre, en homophonie avec chaque nouvelle note de « thème » que la voix présente, un accord de trois sons harmonisant cette note. J'ai cherché à définir des accords à degrés de consonance variables dans le contexte harmonique général de cette scène.

À partir de la mesure 54, (après la parenthèse en berceuse où Claude a commencé d'« improviser »), le violoncelle est lui aussi inclus dans la structure cyclique. Lui aussi se meut dans le mode 3 comme la partie du Goglu, mais son tempo est 80 (unité = la croche). Il expose, lui aussi soumis à un processus d'apparition progressive, 2, puis 3, puis 4, puis 5 notes du « thème » du Goglu joué à partir du LAb, note initiale

du mode, (et non du RÉ). Lorsqu'il expose la courbe complète du « thème » à la mesure 66, Claude se joint à lui et chante, ce qui déclenche la colère de Charles.

Scène 7.1

La scène 7.1 comprend les quatre cycles suivants:

Tableau 22 - cycles de la scène 7.1

Scène	Nb. de cou-ches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
7.1	4	Cromsitar Métalimba Claude + Vcl Le Goglu	15 9 6 4	200 240 (120) 80	14 croches de quintolet 28 croches de sextolet 21 croches de triolet 21 croches
	4	Cromsitar Métalimba Claude + Vcl Le Goglu	9 41/2 3 2	240 240 (120) 80	14 doubles-croches 28 doubles-croches 21 croches 21 croches de duolet
	4	P.-Tchaïkovski Métalimba Claude + Vcl Le Goglu	15 9 6 8	200 240 (120) 160	14 croches de quintolet 28 croches de sextolet 21 croches de triolet 21 doubles-croches
	4	P.-Tchaïkovski Métalimba Claude + Vcl Le Goglu	9 41/2 3 4	200 160 (120) 160	14 croches de sextolet 28 croches de sextolet 21 croches de triolet 21 doubles-croches

On constate d'abord que Claude, doublé par son violoncelle, figure dans ce cycle avec son tempo propre; que le métalimba y figure aussi malgré l'absence de Sœur Amélie, symbolisant ainsi l'omniprésence menaçante de l'institution-orphelinat pendant cette scène de délire et de rêve ample; que le Cromsitar figure déjà dans les deux premiers cycles alors que le Petit-Tchaïkovski invoqué par le Goglu ne lui apparaîtra en rêve que dans le troisième.

Si les premiers et seconds cycles s'enchaînent directement (mes. 43), quatre mesures de transition sont insérées entre le second et le troisième (mes. 64 à 67 incl.) et une entre le troisième et le quatrième (mes. 110). Les mesures 132 à 157 constituent la transition vers la scène 7.2 qui suit.

On peut considérer les deux premiers cycles comme l'introduction plus contemplative des deux autres. La beauté du Petit-Tchaïkovski y est évoquée comme en rêve. Mais c'est l'invocation de celui-ci qui marquera pour le Goglu le point tournant de la scène (mes. 64 à 67), alors que la vision de l'être désiré apparaîtra devant lui. D'ici là, la voix de Charles-le Goglu dévoile peu à peu les 6 notes de la courbe du « thème » du Goglu (LAb SOL SI FA# DO MI), en commençant par la dernière (1er « thème ») à laquelle elle ajoute l'avant-dernière (2e « thème »), et ainsi de suite jusqu'à la courbe complète, ces notes étant éventuellement ornementées par une broderie. La main droite du Synpiano se livre à un processus similaire, en commençant par la première note de la courbe, toutes les notes étant harmonisées en accords de deux sons, la courbe finale étant cependant articulée par la série rétrograde des durées du « thème ». On est donc en présence d'une hétérophonie qui se bâtit peu à peu. La main gauche pour sa part superpose au RÉ grave note-pédale une nouvelle note-pédale différente à chaque début de « thème ».

Pour la deuxième moitié de la scène, la voix de Charles-le Goglu reprend l'énonciation écartelée de la courbe qui terminait la scène 4.5 (grands sauts entre le *falsetto* et la voix normale). C'est cette fois la main gauche du Synpiano qui est en hétérophonie avec la voix (en accords de deux sons), alors que la main droite construit progressivement pendant le troisième cycle une ligne contrapuntique dont la forme finale est une variante du « thème » de Sœur Amélie (de mes. 104,1,4/4 à mes. 109; courbe: DO# RÉ# MI FA# SOL FA# LAb SIb, harmonisée en accords de 4 sons; série de durées: 5 4 3 3 2 2 1 1). Puis, pendant le quatrième cycle, la forme descendante de cette ligne est peu à peu déconstruite en quatre étapes, chaque « thème » en supprimant deux notes.

On aura noté que le second et le quatrième cycles contiennent 41/2 « thèmes » de Métalimba. L'étude révélera que, pour ce « thème », le quatrième cycle poursuit en fait le développement du second. Dans le premier cycle, on entend l'un des deux rythmes de base du « thème » de Sœur Amélie (2 2 3 3 4 4 5 5) traité en une pédale rythmique sur un SI grave. Le second cycle présente le même rythme soumis à un processus où le SI grave est progressivement remplacé par un SI aigu. Le troisième cycle déploie peu à peu la courbe du « thème » à partir de ce SI aigu mais en employant l'autre rythme de base (5 5 4 4 3 3 2 2). Le sommet de ce développement est atteint à la mesure 110 de transition, sur le SI dans l'extrême aigu. Puis le quatrième cycle reprend le processus

du second, un SI dans le médium remplaçant progressivement ce SI extrême-aigu, le tout encore basé sur le deuxième rythme de base.

Le Cromsitar, lorsqu'il ne double pas le Petit-Tchaïkovski, se borne, ainsi qu'il le faisait dans la scène 4.2, à donner la note initiale du « thème », en glissant parfois de l'une à l'autre. Le lent *glissando* d'une octave de la mesure 65 symbolise en quelque sorte l'apparition du personnage dans le rêve du Goglu, et, inversement, les mesures 134-135, sa disparition.

Le violoncelle se borne, à chaque début de « thème » de Claude-le Goglu, à faire entendre dans les deux premiers cycles, une formule en expansion à partir du RÉ similaire à la courbe du Goglu, et pour les deux derniers, à accompagner un DO# (qui sert de point de repère aux « improvisations » de Claude) par une autre note, la suite de ces autres notes dessinant elle aussi une formule en expansion (SOL FA# LA MI LA# MIb DO#).

Entre les scènes 7.1 et 7.2 s'insérait une scène qui a été composée puis coupée de façon à accélérer l'action dramatique (voir la partie du présent travail portant sur les coupures que j'ai effectuées dans le texte de Fournier). Il n'en est plus resté que la remarque de Sœur Geneviève sur le rire de Claude (mes. 136), à rapprocher d'une remarque similaire entendue au début de la scène 4.1, et les cinq « thèmes » du Goglu (mes. 137 à 157) qui agissent comme une transition. Dans ces derniers, la voix y alterne entre une énonciation du « thème » où la série rythmique de base articule une pédale de MIb, note initiale du « thème », et une énonciation de la courbe complète. Le Synpiano agit en hétérorythmie avec la voix, et superpose, pour les deux derniers « thèmes », la variante de celui d'Amélie présenté à la main gauche, préparant le grand développement instrumental de la scène 7.2.1.

Scène 7.2.1

Cette scène superpose les « thèmes » suivants:

Tableau 23 - cycle de la scène 7.2.1

Scène	Nb. de couches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
7.2.1	3	Cromsitar	18	240	14 doubles-croches de sextolet
		Métalimba	9	240	28 doubles-croches de sextolet
		Synpiano	10	200	21 doubles-croches de quintolet

Ces « thèmes » composent un seul cycle fermé, leur point de rencontre étant sur le premier temps de la mesure finale (mes. 43).

Le Métalimba joue son « thème » (version descendante; série de durées: 2 2 3 3 4 4 5 5) en le transposant de fois en fois plus bas sur le mode. Le « thème » du Cromsitar, au contraire, transpose le sien vers l'aigu. Ce « thème » est normalement deux fois plus court que celui du Métalimba, mais il est ici traité comme s'il s'étendait lui aussi sur 28 unités. Un *glissando* de 14 unités est en effet inséré entre deux notes du « thème » original, ce qui a pour effet de doubler la durée totale du thème et de fragmenter son énonciation.

Le Synpiano pour sa part (aliénation suprême !) ne joue pas le « thème » du Goglu mais des variantes de ceux du Cromsitar (Petit-Tchaïkovski) à la main droite et du Métalimba (Sœur Amélie) à la main gauche, inscrits tous les deux dans la durée totale que prendrait un « thème » du Goglu (21 unités). Le premier est transposé à chaque fois un peu plus vers l'aigu et le second un peu plus vers le grave (comme leurs pendants aux deux autres instruments). Une progression rythmique affectent ces deux « thèmes », leur série de durées respectives (3 2 2 4 2 4 3 1 pour la main droite, 1 1 2 2 3 3 4 5 pour la main gauche) tendant peu à peu vers la périodicité en doubles-croches de quintolets. Leur forme rythmique finale (1 1 1 1 1 14 1 1 pour la main droite; 1 1 1 1 1 1 1 14 pour la main gauche) montre que l'accent de durée (14 unités) a été mis sur la note la plus aigüe ou la plus grave de la courbe mélodique.

Ainsi, au moment où le Goglu prépare son suicide, son instrument ne joue plus sa musique mais celles qui l'écartèlent littéralement: la musique de son rêve et celle de la réalité oppressive.

Scène 7.2.2

Les « thèmes » de cette scène constitue aussi un cycle fermé :

Tableau 24 - cycle de la scène 7.2.2

Scène	Nb. de couches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
7.2.2	3	Cromsitar	18	240	14 doubles-croches de 12:10
		Métalimba	9	240	28 doubles-croches de 12:10
		Synpiano	10	200	21 doubles-croches

Cette scène est un quasi-solo sur le « thème » du Goglu. Les « thèmes » du Cromsitar et de Métalimba se résument à un SI (aigu pour l'un, grave pour l'autre) tenu et/ou répété. Pendant que la voix de Charles expose en une longue ligne mélodique le « thème » du Goglu transposé sur le mode en suivant, pour ses notes initiales, une série d'abord divergente puis convergente (FA RÉ SOLb DO SOL#, SOL# DO SOLb RÉ FA), le Synpiano ponctue le début de chaque « thème » par une note jouée aux deux extrêmes du clavier. Toutes ces notes composent aussi une série, mais d'abord convergente puis divergente (DO LAb RÉ FA# MIb FA MIb FA# RÉ LAb DO), les deux notes (soulignées) du retournement central se produisant dans le cadre d'un même « thème » de la voix.

Scène 7.2.3

Moment de l'écroulement des murs de l'orphelinat sur le Goglu, suspendu à sa corde, cette scène ne comporte que les « thèmes » qui renvoient à l'étouffé et au lieu qui étouffe:

Tableau 25 - cycle de la scène 7.2.3

Scène	Nb. de couches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
7.2.3	3	Métalimba	9	240	28 doubles-croches de sextolet
		Synpiano	10	200	21 doubles-croches de quintolet

Alors que le Cromsitar disparaît à la première mesure de cette scène, le Métalimba, qui reprend le SI aigu de cet instrument tout en continuant à répéter son SI propre grave, commence à partir de ces deux notes un mouvement convergent des deux mains en neuf vagues successives, chacune ajoutant une note au « thème » qui se dévoile alors peu à peu dans sa version descendante à la main droite, ascendante à la main gauche. Pendant ce temps, les deux mains du Synpiano exécutent le même processus sur la variante de ce même « thème » de Sœur Amélie. On peut repérer le « thème » aux notes graves des accords de la main droite, et aux notes aiguës des accords de la main gauche. Ce « thème » est évidemment ici aussi comprimé dans la durée du « thème » du Goglu dont la courbe est encore une fois, comme à la scène précédente, absente chez l'instrument même qui représente, double ou accompagne ce personnage.

Le paroxisme de cette convergence est atteint à la fin du cycle (mes. 43) et la scène se termine par un court développement par élimination des courbes mélodiques, dont il ne restera plus, à la scène suivante, que les notes initiales: LA pour le Synpiano, SI pour le Métalimba. Entre les deux notes de cette seconde majeure, se glissera le SIb, note-pivot de tous les chœurs d'enfants dont il sera question plus loin.

Scène 7.2.5

Après le chœur d'enfants (scène 7.2.4) suit cette scène où le seul matériau est le « thème » du Goglu, répété douze fois. Mais la voix n'en chante pas la courbe mélodique. Elle récite son texte, chuchoté, en respectant à peu de choses près (quelques interversions de durées ou monnayages) le rythme de la série de durée rétrograde de ce « thème » (6 5 4 3 2 1). Le Synpiano dévoile peu à peu la courbe de ce « thème » rétrograde à sa main gauche, par un processus d'ajout d'une note à chaque reprise du

« thème ».. Aux sixième et septième énonciations de celui-ci, la courbe est là, complète (mes. 14,1,2/2 et mes. 16,4). Puis elle disparaît suivant le processus inverse. La main droite harmonise la main gauche dans l'extrême aigu, chacun de ses accords de quatre sons ayant pour sommet le LA, note-pédale depuis la fin de la scène 7.3.3.

Suspendu à la corde qui l'étouffe, le Goglu perd la voix alors que la musique se glace.

Scène 10.1.1

Cette scène est une reprise de la scène 7.2.3. On y notera l'ajout des percussions échantillonnées pour amplifier la densité sonore de cette scène. Cet ajout sera traité dans la partie de ce travail consacré aux musiques « hors *Goglu* ».

Scène 10.2

Cette scène superpose les thèmes suivants:

Tableau 26 - cycle de la scène 10.2

Scène	Nb. de couches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
10.2	3	Sœur Amélie	15	240	28 croches
		Sœur Geneviève	2	160	35 croches pointées
		(6 «thèmes» en	2	80	35 noires pointées
		tout)	2	160	35 croches pointées
		Le Goglu	4	160	21 croches pointées
		(10 «thèmes»	3	120	21 noires
		en tout)	2	80	21 noires pointées
			1	40	21 blanches pointées

On a un cycle fermé pour les « thèmes » des deux religieuses (fin à mesure 59,1), alors que celui du Goglu pourrait se poursuivre. Étant donné que l'accompagnement pour les deux premiers n'est présent que lorsque la voix se manifeste, et que la métrique de cette scène est assez changeante et complique ainsi le repérage de la structure contrapuntique sous-jacente, nous donnerons ici les débuts de tous les « thèmes ».

« Thèmes » de Sœur Amélie: mes. 1,1; 5,1; 9,1; 12,4; 17,6; 20,9; 24,1; 27,2; 32,3; 36,1; 39,2; 42,1; 47,4; 52,1; 55,2 (fin à 59,1).
« Thèmes » de Sœur Geneviève: mes. 1,1; 8,4,2/4; 16,2,2/2; 31,1; 43,1; 54,2,4/4 (fin à 59,1).
« Thèmes » du Goglu: mes. 1,1; 5,2,4/4; 10,4; 14,7; 19,7; 24,1; 31,1; 36,1; 43,1; 53,3 (ouvert).

Si l'on excepte une croche supplémentaire dans le 5/16 de la mesure 43 (on aurait dû n'avoir qu'un 3/16), seules les mesures 28 et 29 viennent s'ajouter la structure de ce contrepoint virtuel.

À part la rencontre finale entre les « thèmes » des deux religieuses, les points de rencontre thématiques se situent aux endroits suivants: 24,1 et 36,1 entre « thèmes » de Sœur Amélie et du Goglu (répliques-choc de Sœur Amélie); 31,1 et 43,1 entre ceux de Sœur Geneviève et du Goglu (tendresse et brève révolte protectrice de Sœur Geneviève)

Le traitement des « thèmes » des deux religieuses ressemble à celui des scènes précédentes où ils ont été impliqués. Remarquons simplement la courbe de tempo que suit celui de Sœur Geneviève. Du tempo plus rapide (160) des premiers moments de la découverte du pendu, elle passe à un court moment de tendresse (2 « thèmes » à 80). Puis la réplique brutale de Sœur Amélie (« Il aurait dû y rester ») la ramène à la réalité. Sa dernière réplique (« Notre amour te va comme un vêtement trop petit ») est dite presqu'en partant : Sœur Geneviève ne peut pas donner au Goglu le temps qu'elle voudrait et que lui réclamerait de toute façon sans être jamais assouvi. Dans cette scène, la présence des religieuses n'est pas outrancièrement appuyée tant au point de vue dramatique que sonore; leur musique fait même un peu redite. C'est la réplique de Sœur Geneviève qui donne son poids réel à leur présence: « Chut ! Il faut dormir. La vie continue demain ». Sur ce plan, la scène est traitée presque comme un anticlimax après la scène du suicide.

C'est le cheminement du Goglu qu'il faut considérer comme dominant. La présence continue d'un LA note-pédale au Synpiano contribue d'ailleurs à attirer l'attention vers

ce personnage. D'octave en octave, en parallèle du changement de tempo[18], ce LA descend de la position qu'il occupait dans l'extrême aigu dans la scène précédente vers le LA central de la mesure 53. Lorsque le Goglu chante, l'accompagnement se centre de nouveau peu à peu, pourrait-on dire, sur le Goglu, après la dérive des scènes précédentes où le Synpiano avait ou bien rétrogradé ou bien carrément évacué le matériau faisant référence à son personnage pour n'énoncer (comme un symbole de l'aliénation intérieure du Goglu) que les « thèmes » de Sœur Amélie et du Petit-Tchaïkovski. Entre les mesures 10 et 18, la main gauche joue des fragments du « thème » du Goglu en hétérophonie avec la voix, alors que la main droite expose des fragments de celui du Petit-Tchaïkovski (repérable dans le grave des accords de quatre sons). Aux mesures 21 à 23 et 33 à 35, la main gauche est maintenant en homorythmie avec la voix, la main droite présentant quatre notes du « thème » du Petit-Tchaïkovski. Pour les fragments des deux « thèmes » suivants du Goglu (tempo 80: mes. 36 à 39 et 46 à 53), la main gauche maintient son homorythmie avec la voix alors que la main droite joue maintenant en hétérorythmie avec celle-ci des fragments de la courbe du Goglu. Ce retour au matériel du Goglu prépare le long et calme solo de la scène suivante.

Un bref chœur d'enfants (mes. 60 à 69) et une mutation harmonique au Synthorgue (mes. 70 à 73) forment une transition vers ce solo, le Cromsitar réapparaissant dans l'aigu comme une nouvelle vision du Goglu.

Scène 10.3

Le « solo de calme affirmation » du Goglu présente les « thèmes » suivants formant un seul cycle:

---

[18] Il ne s'agit évidemment pas d'un parallélisme strict, puisque les tempi ne «descendent» pas par octave. Les six tempi choisis pour l'opéra suivent plutôt, comme on l'a dit au début, les proportions de la série des durées qui ordonnent l'articulation rythmique (1 2 3 4 5 6 = 40, 80, 120, 160, 200, 240).

Tableau 27 - cycle de la scène 10.3

Scène	Nb. de couches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
10.3	3	Cromsitar Synthorgue Le Goglu	15 6 10	40 40 40	14 noires 35 noires 21 noires

Par « thèmes » interposés, le Goglu est ici réuni avec les deux personnages qui renforcent chez lui la capacité d'affirmer son désir (même contre la mort): l'être aimé (le Petit-Tchaïkovski), même s'il ne lui rend pas son amour, et l'être protecteur (Sœur Geneviève), même si l'institution toute puissante limite son pouvoir de protection. Les « thèmes » de ces deux personnages débordent ici leurs limites habituelles et se retrouvent en mode 1 et en tempo 40, comme si, pour ce solo, le Goglu se les appropriait, se les conciliait complètement.

Les « thèmes » du Petit-Tchaïkovski et du Goglu se rencontrent à 11,3, 23,1, 35,1 et 47,1; ceux de Sœur Geneviève et du Goglu à la mesure 29,1; ceux du Petit-Tchaïkovski et de Sœur Geneviève à 19,2 et 38,5. Tous se rencontrent évidemment sur le premier temps de la mesure 59 qui termine le cycle et agit comme transition vers la scène suivante.

Le « thème » du Petit-Tchaïkovski est transposé sur les cinq notes suivantes: FA SOL DO LA MIb, soit les seules notes que touche le « thème » dans sa version commençant sur FA en mode 1 (FA SOL FA DO FA LA FA MIb). Cette suite de transpositions est répétée deux fois pour couvrir le cycle entier. Le « thème » de Sœur Geneviève exploite successivement les courbes a, b, a rétrograde, b rétrograde, b et a, en amincissant de plus en plus la densité des accords qui l'harmonisent (4 sons, puis 3, puis 2 et enfin 1 son doublé à diverses octaves). À partir de l'entrée de la voix, le Synpiano harmonise la courbe du « thème » du Goglu par des accords de cinq sons présentés d'abord en homorythmie avec la voix puis de plus en plus répandus en arpèges subdivisant en parties égales la durée de la note courante de la courbe. La partie de la voix transpose pour sa part certaines notes de cette courbe de telle façon que les derniers « thèmes » sont exposés dans le registre suraigu, en *falsetto* .

Scène 10.4

Cette scène commence par trois appels du Goglu, chacun articulant selon une rotation différente de la série de durées de base du « thème » du Goglu (en noires: 1 2 3 4 5 6; 3 4 5 6 1 2; 5 6 1 2 3 4) une courbe mélodique en évolution (SI SIb DO LA MIb SOL; SI SIb DO LA SOL MIb; SI SIb DO SOL MIb LA) projetée à diverses octaves (en fait rangée selon une disposition proche de la série des harmoniques naturels du FA tenu en note-pédale au Synpiano). L'accompagnement de ces appels suit le même genre d'égrènement en arpège (d'accords de six sons, cette fois) rencontré à la scène précédente. Un quatrième appel allait commencer quand le Cromsitar, provisoirement disparu, réapparaît, en même temps, cette fois, en chair et en os, que le personnage auquel il est associé. L'instrument descend du suraigu vers le médium se mettre en place pour accompagner le Petit-Tchaïkovski. À partir de la mesure 23, commence le contrepoint des « thèmes » suivants:

Tableau 28 - cycle de la scène 10.4

Scène	Nb. de couches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
10.4	2	P.-Tchaïkovski	15	200	14 doubles-croches de quintolet
		Le Goglu	2	40	21 noires

Ce cycle est joué deux fois. À la fin du premier cycle est ajoutée la mesure 36. Comme dans la scène 4.3, et pour les deux cycles, le « thème » du Petit-Tchaïkovski y est transposé sur une suite de notes dessinant sa courbe. On peut suivre ces notes initiales au Cromsitar, qui par ailleurs ne double plus en hétéromélodie la courbe de la voix.

La voix de Charles énonce les « thèmes » du Goglu articulés selon la suite de durées de base, mais dont la courbe mélodique ne suit plus la logique habituelle d'expansion à partir d'un centre. En fait, les appels du début de cette scène introduisait peu à peu la logique qui ordonnera les mélismes de la voix de ce personnage pendant les deux cycles qui suivent. Cette logique associe une disposition fixe des notes du mode 1 dans l'espace des hauteurs (disposition proche de celle des harmoniques impairs du FA

grave tenu par le Synpiano, soit du grave à l'aigu: DO LA MIb SOL SIb SI - harmoniques 3 5 7 9 (11) et 11 -) à une série de couleurs vocaliques.

Tableau 29 - association de couleurs vocaliques aux notes fixées dans leurs registres

FA	LA	MIb	SOL	SIb	SI
ou	an	**a**	**é**	**é**	**i**
	o ouvert	an	**è**	è	u
	o fermé	o ouvert	un	e	in

Dans ce tableau sont indiquées en gras les voyelles du dernier appel du Goglu (« Où est Tchaïkovski ? Pi é »), appel aux multiples connotations (le Petit-Tchaïkovski, Pierre qui joue ce personnage (pi-é), le vrai Tchaïkovski autour duquel Claude Vivier préparait un opéra...). On remarquera aisément, en lisant de gauche à droite, le parallélisme entre la progression des voyelles (vers celles dont le contenu formantique le plus aigu: ou o a è é et i) et celle des harmoniques.

Les courbes mélodiques des « thèmes » du Goglu naissent donc de la rencontre du texte avec cette grille associative. Le tableau suivant montre les quatre phrases du Goglu (chantées par Charles) avec, en gras, leurs syllabes principales mises en regard des notes qui leur sont associées.

Tableau 30 - correspondances hauteurs-syllabes dans la scène 10.4

J'**ai**	trop	mis	de **moi**	**pour**	accep**ter**
SIb	LA	SI	MIb	DO	SOL
Vivre	sans	**amour,**	**c'est**	dormir	sans rêve
SI	MIb	DO	SIb	LA	SOL
Nous	sommes	**l'un**	pour l'**autre**	**un**	**destin**
DO	MIb	SOL	LA	SIb	SI
Le	véritable	amour	**est**	un chant	continu
SIb	MIb	DO	SOL	LA	SI

Le Synpiano se limite à présenter au début de chaque « thème » un arpège qui reste suspendu avec le FA grave note-pédale. Ces arpèges agissent en fait comme une seconde pédale (un accord-pédale) dont la durée s'étend sur un « thème ». En leur

ajoutant l'arpège de la mesure 19 et la quinte de la mesure 50, on peut voir les progressions suivantes pour ces figures: elles comprennent respectivement 6, 5, 4, 3, 2 et 1 notes, sont construites successivement sur SI SIb SOL MIb LA DO, soit les harmoniques 11, (11), 9, 7, 5 et 3 de FA, et l'énonciation de leurs notes divise en parties égales des durées de 1, 2, 3, 4, 5 et , si l'on peut dire, 6 noires. La disposition des notes de chaque arpège cherche le plus possible à se rapprocher de celle des harmoniques naturels de la note que cet arpège harmonise.

La mesure 49 agit comme la fin du deuxième cycle et donc comme le point de rencontre des « thèmes ». Le Cromsitar et le Petit-Tchaïkovski passent au SI, note du tempo 240 et de l'irrémédiable. Les mesures 50 à 56 agissent comme transition où la voix élimine progressivement les notes d'un arpège descendant bâti sur la disposition harmonique déjà mentionnée, avant de « cadencer » sur SIb. Le Cromsitar s'est de nouveau envolé vers l'aigu et stationnera là-haut pendant toute la fin de la scène, confrontant son SI avec le SIb grave du Synpiano dont il est l'harmonique 17, le plus éloigné dans l'ordre qu'impose la série de base à toute l'œuvre.

Dans un tempo où la blanche est égale à 20, Synpiano et voix de Charles-le Goglu répandent leur SIb sur 21 de ces unités alors que le Cromsitar joue 15 SI, simple cadre d'autant de « thèmes » du Petit-Tchaïkovski. En fait, on assiste au cycle suivant:

Tableau 31 - cycle de la fin de scène 10.4

Nb. de couches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
2	P.-Tchaïkovski	15	240	14 doubles-croches de sextolet
	Le Goglu	1	20	21 noires

dont la mesure 78 constitue le terme. Après l'adieu, le meurtre, et la scène finale.

Scène 10.5

Toute cette scène s'ordonne selon le contrepoint virtuel des quatre « thèmes » de l'« opéra de Claude » joués tous dans le même tempo (240) et le même mode (6). Cette superposition cyclique est jouée six fois.

Tableau 32 - cycle de la fin de scène 10.5

Scène	Nb. de couches	Couches	Nb. de « thèmes »	Tempo	Durée du « thème » et unité
10.5	4	Cromsitar Métalimba Synthorgue Synpiano (sauf 1er cycle)	30 15 12 20	240 240 240 240	14 doubles-croches 28 doubles-croches 35 doubles-croches 21 doubles-croches

Les cycles commencent aux endroits suivants: mes. 1,1; 31,1; 56,1; 77,1; 96,1,2/2; 112,1.

Dans le premier cycle, le Cromsitar monte d'un degré sur le mode 6 à chaque 5 « thèmes » pour rejoindre le SI suraigu qu'il répétera inlassablement à toutes les 14 doubles-croches jusqu'à la fin, pendant 5 cycles qui restent.

Le Métalimba joue un trait descendant à un intervalle de 10, 8, 6, 4 puis 2 mesures. Les silences entre chaque trait correspondent à 4, 3, 2 et 1 « thèmes » absents; la distance entre l'énonciation des 5 « thèmes » qui restent est analogue à la proportion des nombres de la série rythmique de base du « thème » de Sœur Amélie. C'est cette série que présente le premier trait (5 5 4 4 3 3 2 2). Peu à peu comprimée sur le début du cadre temporel du « thème », son état final est la série de doubles-croches de la mesure 29: 1 1 1 1 1 1 1 1). Le trait descendant, l'une des deux formes essentielles de la courbe mélodique du « thème » de Sœur Amélie, est d'abord présenté dilaté sur 5 octaves; puis se comprime peu à peu pour atteindre à la fin sa forme finale contenue dans une octave située dans l'extrême-grave de l'instrument. Une fois le SI grave rejoint, le Métalimba jouera lui aussi cette note, comme le Cromsitar, inlassablement jusqu'à la fin, à toutes les 28 doubles-croches.

Le Synthorgue présente la courbe mélodique de ses « thèmes » (série de durées: 5 4 3 4 6 4 4 5 doubles-croches) d'abord coïncée dans un unisson, puis étendue sur une octave (SI DO LAb SOL FA SIb RÉ SI), puis (avec conservation du mélisme et non des hauteurs absolues) sur 2, 3, 4 et 5 octaves. À partir de la mesure 16, le processus contraire comprime la courbe vers le grave dans 5, 4, 3, 2 et 1 octaves, puis de

nouveau dans un unisson sur le même SI grave que le Métalimba. Cette note est alors elle aussi répétée jusqu'à la fin, à toutes les 35 doubles-croches.

Le Synpiano, pour sa part, fait descendre d'octave en octave une partie de la courbe descendante de Sœur Amélie ornementée par celle du Goglu (LA# SOL LAb RÉ SOL SOL# FA DO RÉ LA# DO = [SI] LA# SOL# SOL FA RÉ DO [SI] ornementée par [FA] SOL RÉ SOL# DO LA#), en même temps qu'un SI note-pédale. Cette courbe est articulée par la série des durées de base du « thème » du Goglu (1 2 3 4 5 6), durées dont l'ornementation gruge une partie de la valeur. L'unité varie pour chacune des cinq énonciations de cette courbe (unité = successivement croche, croche pointée, noire, noire liée à double, et noire pointée, soit l'équivalent des valeurs de 2, 3, 4, 5 et 6 doubles-croches). Ces cinq énonciations prennent la durée des 20 thèmes qu'ils remplacent pour ce premier cycle. Le résultat perçu est le ralentissement de cette courbe mélodique au fur et à mesure de sa descente vers le grave. Une fois le fond atteint, le SI grave est répété comme chez les autres instruments, et ce jusqu'à la fin, pendant les cinq cycles qui suivent, à toutes les 21 doubles-croches.

Le second cycle comporte l'utilisation d'un sous-cycle interne (celui qui existe entre les « thèmes » des deux religieuses: 4 « thèmes » de Sœur Geneviève pour 5 de Sœur Amélie) pour marquer l'arrivée de celles-ci sur scène (mesures 31 à 51). Le reste de ce deuxième cycle et les trois suivants supportent un chœur d'enfants analysé plus loin. Les « thèmes » mis en contrepoint y sont résumés par les seuls SI répétés, qui bornent leurs cadres temporels respectifs.

Le sixième cycle des SI est joué en un *accelerando* très prononcé (du simple au quadruple) auquel participent les percussions échantillonnées. Les SI y sont joués par l'ordinateur, comme ces dernières.

Observation générale sur les techniques de passacaille et de contrepoint virtuels.

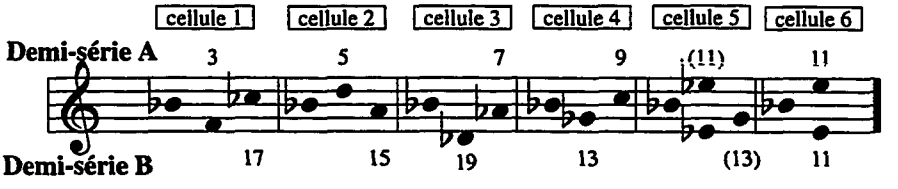
Ce qui m'étonne et me réjouit à la fois, c'est de voir que des idées de construction musicale comme celles de la passacaille et du contrepoint virtuels, sorties de spéculations menées de mon côté, s'adaptent avec élégance à l'autre donnée du problème: le texte fourni par Alain Fournier. C'est à propos de ce genre de coïncidence (qui s'est déjà produite pour moi lors d'une autre composition, alors qu'un texte de

Brecht est venu après coup se mouler presque parfaitement à une structure musicale déjà décidée) qu'on se dit, éberlué, qu'elles sont des « signes du ciel » et que rien d'autre que cela ne pourrait aller là. Surtout quand se multiplient les signes... : un cycle qui se termine sur une réplique-climax ou lourde de sens, par exemple.

(6) Les chœurs

Dans un esprit synthétique, « Claude » confie à quelques chœurs d'enfants (scènes 1.1, 4.4 (début), 7.2.4, 10.2 (fin) et 10.5) un matériau sériel issu de la série génératrice et de la série de base des **exemples 9 et 11.** Pour tous les chœurs excepté le dernier (scène 10.5) est utilisée une structure en six cellules dont l'**exemple 18** met en évidence la construction.

Exemple 18 - série 1 des chœurs d'enfants



Dans chaque cellule, le SIb initial est confronté à deux autres notes. Dans la première cellule, il s'agit des deux harmoniques extrêmes de la série génératrice, soient le plus proche (harm. 3) et le plus éloigné (harm. 17). Dans les cellules suivantes, on remonte ou redescend de ces extrêmes vers le centre de la série génératrice, vers l'harmonique 11 (cette quarte augmentée que l'on a vu souvent jouer un rôle important: dans les modes, dans les « thèmes » du Goglu et de Sœur Geneviève, etc.), comme si chaque cellule nous faisait progresser simultanément d'un degré à travers les deux demi-séries A et B jusqu'à leur note commune: le MI, seule note utilisée avec le SIb dans la dernière cellule. Ainsi le SIb construit avec les notes « excentriques » des intervalles de consonance variable.

À chaque cellule est associée une phrase du texte. Pour la scène 1.1, les trois phrases commençant avec « Prière » sont chantées sur les trois premières cellules, les trois suivantes (commençant avec « Merci ») sur les trois dernières cellules. Les cellules 1, 2

et 3 d'une part, et 4, 5 et 6 d'autre part servent aux scènes 4.4 et 10.2 respectivement, qui sont comme les deux volets d'une même thématique puisqu'elles contiennent chacune trois phrases sur « les yeux ». De plus, l'organisation binaire des phrases dont on vient de parler s'associait bien à celle des cellules, les deux notes « excentriques » se partageant les deux volets d'une phrase.

Prière du matin / chagrin [...]
Merci / pour le toit que tu nous a donné [...]
Portes de la mémoire / les yeux [...]

Les phrases de la scène 7.2.4 ne s'organisent plus aussi symétriquement. Leur portée étant plus longue, elles sont subdivisées et réparties sur douze cellules en tout, soient les six cellules utilisées d'abord dans l'ordre droit puis dans l'ordre rétrograde.

L'organisation métrique de ces chœurs est toute entière construite sur la valeur 7 et les différentes subdivisions de cette valeur en deux parties (6+1, 5+2, 4+3, 3+4, 2+5, 1+6) s'associe encore une fois à la binarité des phrases, s'il y a lieu. Les cellules ont toutes une valeur totale de 7 unités (l'unité est la noire dans toutes les scènes sauf 4.4, où elle est la blanche), et les deux durées qui subdivisent cette valeur se partagent les notes « excentriques » de la cellule, le SIb qui les accompagne servant la plupart du temps d'anacrouse.

Dans la scène 1.1, cette organisation est clairement repérable aux coups de claquoirs de Sœur Amélie. Une noire en point d'orgue a été ajoutée à la fin de chaque phrase sauf la dernière.[19] La même organisation vaut pour la scène 4.4 et 10.2, à ceci près qu'une blanche a été ajoutée en début de chacune des trois phrases de 4.4 (premier temps des mes. 7, 9 et 11).

Dans la scène 7.2.4, que Claude a traitée en une sorte de « double entendre » partagé entre le Goglu et le chœur, l'ordre des subdivisions des valeurs de 7 noires est le suivant :

---

[19] Cette dernière phrase fait d'ailleurs une espèce de synthèse des précédentes en présentant deux fois de suite aux mesures 19 et 20 la demi-série A.

Tableau 33 - subdivisions des valeurs dans le chœur 7.2.4

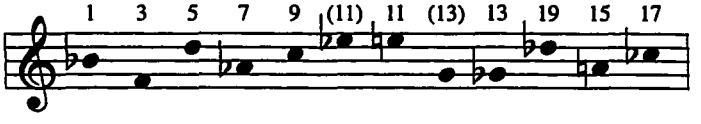
1	+6	2	+5	3	+4	4	+3	5	+2	6	+1
DOb	FA	RÉ	LA	RÉb	LAb	DO	SOLb	MIb	SOL	MI	(SIb)

6	+1	5	+2	4	+3	3	+4	2	+5	1	+6
MI	(SIb)	MIb	SOL	DO	SOLb	RÉb	LAb	RÉ	LA	DOb	FA
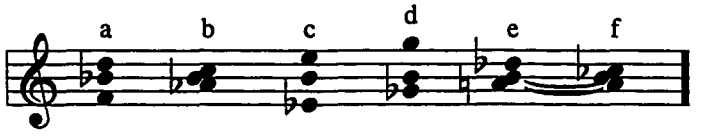
Le chœur final est basé sur la série de l'**exemple 19a** (identique à la série génératrice). Pour la majorité des phrases musicales, les notes de la série sont regroupées deux par deux pour former avec le SIb omniprésent des accords de trois sons (**exemple 19b**).

Exemple 19 - série 2 des chœurs d'enfants et accords déduits de celle-ci

Exemple 19a: série 2 des choeurs d'enfants



Exemple 19b: accords de trois sons issus de la série précédente



La structure du chœur final (qui se superpose et s'inscrit dans la durée des cycles décrits plus haut) suit de près la prosodie du texte. On peut distinguer aisément les divisions suivantes:

mesures 52-53: phrase d'introduction (7 noires), suivie d'un silence de 7 noires. Les six accords a, b, c, d, e et f y sont exposés après un SIb initial.

mesures 56 à 88: 6 phrases en question-réponse, séparées par divers silences de multiples de 7 unités (unité = croche ou double)

c'est-à-dire:

56 à 66: 2 phrases (de 21 croches) où la réponse complète sériellement la question

67 à 88: 4 phrases (de 14 croches) où la réponse répète les notes de la question

1ère phrase: accords a et b
2ème: accords b et c
3ème: accords c et d
4ème: accords d et e

mesures 89 à 110: 6 phrases (de 7 noires chacune) comprenant 1, 6, 5, 4, 3 et 2 syllabes respectivement, et toutes séparées par des silences de 7 noires.

1ère phrase: SIb seul
2ème: accords a b c d e f
3ème: accords a b c d e
4ème: accords a b c d
5ème: accords c d e
6ème: accords d e --> f

b) Les tableaux sur la scène et dans les toilettes (ou scènes « hors *Goglu* »)

Entre les différentes tableaux de l'« opéra de Claude », s'insèrent ceux qui se passent sur la scène ou dans les toilettes du théâtre où l'on répète ou exécute en public le dit opéra. Ces tableaux « hors *Goglu* » - dont j'ai dit plus haut qu'ils relevaient plus de la convention théâtrale qu'opératique - suivent eux aussi une évolution musicale précise. Tant Claude et l'Inconnu, rôles joués par des comédiens et parlés dans leur majeure partie, que Pierre, Amélie, Geneviève et Charles peuvent être doublés/accompagnés par des sources sonores accompagnatrices. Par ce moyen, le théâtre glisse vers la musique et les frontières entre l'opéra de Claude et la réalité spatio-temporelle qui l'entoure

s'effacent; les personnages de l'opéra et les personnes qui les interprètent dérivent, peu à peu confondus, vers la nuit, inéluctable. Ce qui lors des premières scènes « hors *Goglu* » pourra sembler être une musique de fond comme on est accoutumé d'en entendre le plus souvent au théâtre (aux côtés des musiques d'intermèdes et de changement de décors), deviendra une matière sonore de plus en plus présente, ayant sa logique thématique propre et affectant le théâtre de plus en plus.

Symboliquement, Claude est doublé de façon constante par un violoncelle amplifié, comme si pour lui la confusion entre son œuvre et lui-même était en route depuis le début. Les autres rôles des scènes « hors *Goglu* » seront l'un après l'autre happés par cette confusion, lorsque les sons de percussions échantillonnées jouées par un ordinateur les « entoureront » de plus en plus, encadrant rythmiquement leurs répliques au point de les contraindre à un parlé-rythmé, stade intermédiaire entre le théâtre et la musique. La distinction entre le violoncelle et les percussions, entre un instrument à hauteurs définies d'une part et ceux à hauteurs moins définies d'autre part, a aussi, symboliquement, une importance. Claude est non seulement déjà un personnage dans son propre opéra mais dans sa vie même. Tous les autres « actants » des scènes « hors *Goglu* » deviennent peu à peu eux aussi des « personnages de Claude », sont dépossédés d'une partie de leur identité au fur et à mesure de l'avancement du projet et de l'envahissement qu'ils subissent, de leur engloutissement dans le monde de Claude. Et lorsque, lors des dépositions, dans ce futur indéfini d'où ils contemplent l'aventure dans laquelle Claude les a entraînés, ils chantent et sont accompagnés par le même instrument à hauteurs définies qui accompagnait le personnage qu'ils interprétaient dans l'« opéra de Claude », on peut dire que leur aliénation a atteint son point ultime, qu'ils sont devenus des êtres aspirés hors d'eux-mêmes, hors du théâtre de la vie ordinaire, et symptomatiquement cette aliénation se concrétise en en faisant des « êtres musicaux ». Les scènes « hors *Goglu* » avec les percussions échantillonnées auront alors été un stade intermédiaire de leur évolution vers ce point.

Le matériau musical de chacun des six personnages des scènes « hors *Goglu* » consiste en un thème sériel dodécaphonique. Ce thème est défini jusque dans ses intensités et ses modes d'attaque pour Claude. Les thèmes des autres personnages, sauf l'Inconnu, ne vont pas jusque là et se limitent dans leur définition aux plans des hauteurs et des durées. Les percussions échantillonnées en jouent une version plus

imprécise au point de vue des hauteurs, la version précise étant réservée aux dépositions. Le thème de l'Inconnu, lui, restera, jusque dans sa déposition, imprécis quant à ses hauteurs; l'Inconnu ne chantera pas, mais il en sera près. Il sifflera des hauteurs imprécises (scènes 3.2 et 8.6) et sa déposition se fera en un parlé-rythmé approximatif.
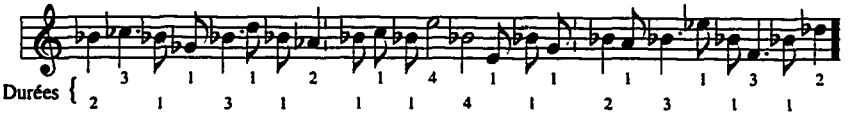
Les thèmes des six personnages sont donnés aux **exemples 20 à 25**. On s'aperçoit que ces thèmes (sauf pour celui de Charles) sont très près de ceux des personnages de l'« opéra de Claude » qui leur correspondent. C'est comme si Claude avait perçu (au moins pour Pierre, Amélie et Geneviève) la nature personnelle de ses interprètes telle qu'exprimée par ces thèmes dits « hors *Goglu* » et l'avait transposée de façon simplifiée dans les personnages de son opéra. Les personnes de la vraie vie sont donc plus riches, plus complexes que ceux de l'« opéra de Claude », - par leur total chromatique (comparé au contenu modal des seconds), par le nombre de leurs notes et par leur durée totale (toutes de 42 unités - un autre multiple de 7 ! -) -, tout en conservant certaines caractéristiques de ces derniers comme le type de courbe mélodique ou de progression de durées articulant cette dernière. Tous les thèmes cependant ont un point en commun: le SIb qui agit pour tous comme note de référence (note de départ, note centrale, etc.).

Examinons brièvement ces thèmes sur le plan de leur construction.

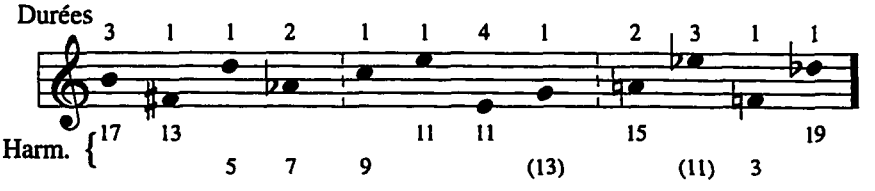
(1) Version « hors *Goglu* » des « thèmes »

Exemple 20 - thème de Pierre

Exemple 20a: thème de Pierre

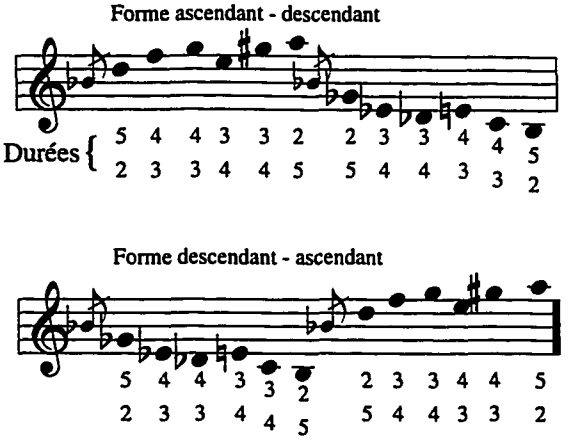


Exemple 20b: série du thème de Pierre



Le thème de Pierre (**exemple 20a**) s'articule comme celui du Petit-Tchaïkovski autour d'une note centrale (le SIb). Les onze autres notes (douze, en comptant le MI répété) sont réparties à l'intérieur d'une octave autour de ce SIb de façon à créer de nouveau cette oscillation de part et d'autre d'un centre. Dans cette répartition, on a cherché une variété dans la succession des écarts par rapport au centre (grandeur de l'intervalle) et dans la succession des rapports harmoniques par rapport au SIb. On observera que les durées restent en majorité brèves même si leur registre global s'est accru d'une valeur (le 4): la durée 1 est utilisée 14 fois; la durée 2, 4 fois; la durée 3, 4 fois et la durée 4, 2 fois. Le regroupement en trois cellules des douze notes autres que le SIb (**exemple 20b**) fait voir certaines symétries dans la répartition de ces notes et de leurs durées: équilibre dans l'utilisation d'harmoniques éloignés et rapprochés pour chacune des deux cellules extrêmes, symétrie des écarts à l'intérieur d'une cellule (1ère cellule: seconde ↗ tierce ↘ tierce ↗ seconde ↘), durée totale de 7 unités pour chaque cellule, ou de 14 unités si on leur ajoute les durées des SIb qui séparent chaque note, symétrie des durées (non-rétrogradabilité) dans les deuxième et troisième cellules (SIb compris). Symétrie, équilibre, « non-directionnalité », oscillation, sinuosité contenue: ces notions définissent assez bien le caractère du thème de Pierre.

Exemple 21 - thème d'Amélie



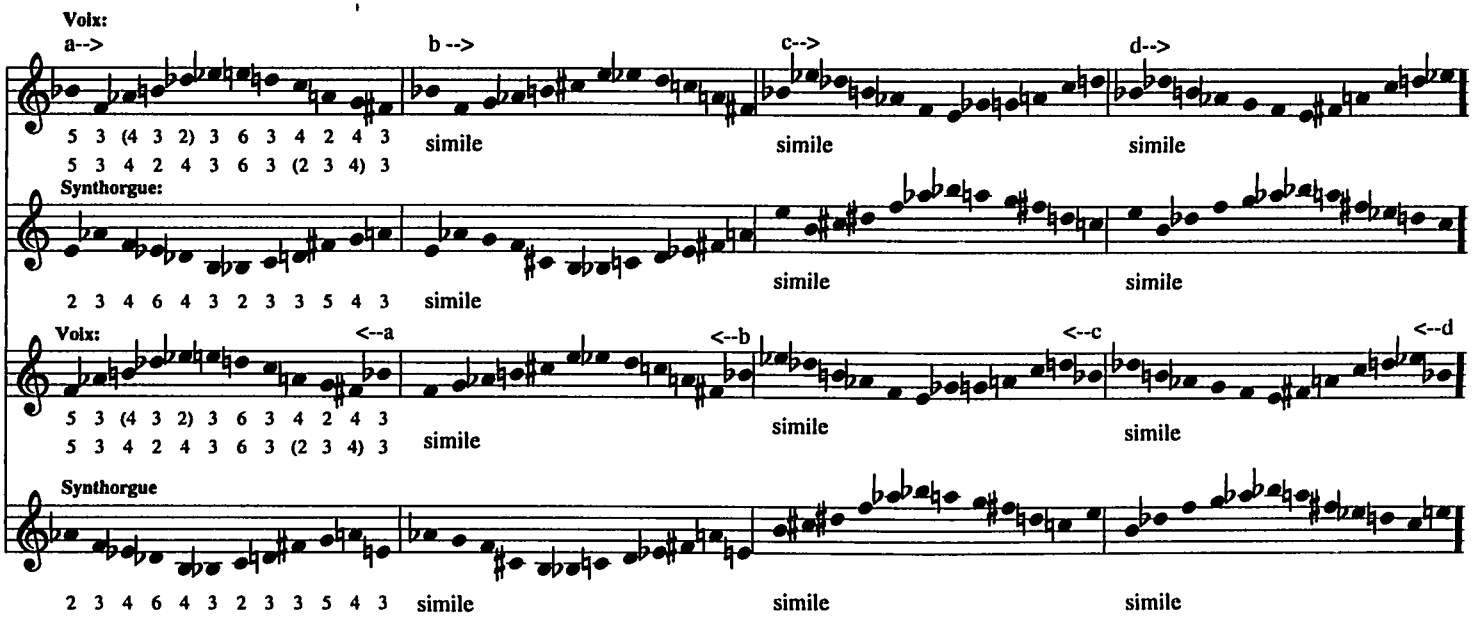
Le thème d'Amélie reprend pour sa part les mouvements directionnels ascendants et descendants et les *accelerandi* et *rallentandi* typiques du personnage de Sœur Amélie mais inclut ici les deux formes opposées du plan mélodique et rythmique à l'intérieur d'une même série. Une série comprend donc un tronçon de 6 notes ascendantes et un tronçon de 6 notes descendantes, dans l'un ou l'autre ordre, et à chaque tronçon est appliqué une série de 6 durées rangées en ordre croissant (*rallentando*) ou décroissant (*accelerando*). Quatre formes de la série sont donc possibles selon les combinaisons de ces tendances (**exemple 21**):

asc.-desc. *accel.-rall.*	asc.-desc. *rall.-accel.*	desc.-asc. *accel.-rall.*	desc.-asc. *rall.-accel.*

Le registre des durées ne s'est pas accru pour ce thème par rapport à son pendant de l'« opéra de Claude » (2 3 4 5). Dans la structure mélodique, il est cependant intéressant de constater que le SIb, à partir duquel sont exposées les lignes mélodiques divergentes, n'est qu'effleuré, traité en « petite note » (sans durée propre) alors que le MI est utilisé deux fois, comme note pivot tant dans la ligne ascendante que descendante (à l'endroit d'une petite inflexion dans ces deux lignes).
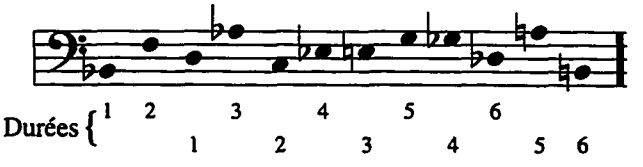
Le thème de Geneviève reprend dans sa courbe mélodique l'idée d'ample sinuosité de son pendant modal, de même que, à une valeur près (le 2), les mêmes unités de durées (3 4 5 6). Le retour sur la note de départ (ici toujours le SIb) ne se fait pas à l'intérieur de la série mais par le fait que, suivant le principe de la passacaille, la série se succèdera toujours à elle-même. Quatre formes sérielles sont utilisées avec leurs rétrogrades (voir l'**exemple 22**, les formes a b c et d), que l'on pourra même regrouper par deux tellement les formes a et b d'une part et c et d d'autre part sont similaires, ne différant entre elles que par l'emplacement de deux notes (SOL et MIb).

Exemple 22 : thème de Geneviève et courbes complémentaires du Synthorgue (avec leurs durées)



Deux séries de durées assez proches l'une de l'autre peuvent être utilisées pour l'articulation de ces courbes mélodiques, avec la possibilité de petites permutations pour certaines de leurs valeurs (indiquées entre parenthèses dans l'exemple: 4 3 2 pouvant devenir 2 3 4 et vice versa). La répartition des durées ressemble à celle du thème modal (valeurs les plus longues attribuées au SIb et au MI, notes situées à distance d'un triton, et valeurs intermédiaires réparties sur le mouvements ascendants ou descendants qui les relient). [20]

Exemple 23 - thème de Charles

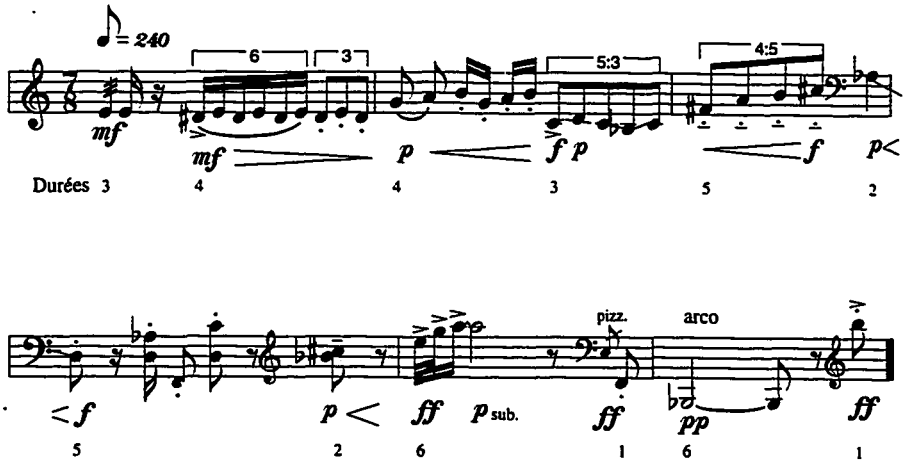


Le thème de Charles (**exemple 23**) n'a pas de pendant modal dans l'« opéra de Claude ». Charles joue le Goglu, ce rôle même que Claude voudrait tant tenir, jouer, chanter, puisqu'il est le sien, puisque ce personnage, c'est lui. C'est donc dans le thème du violoncelle que l'on retrouvera magnifiées les caractéristiques du « thème » du Goglu. Charles a donc son propre thème. J'ai choisi de le construire à partir de la série génératrice de l'**exemple 9**, celle-là même qui engendre la série de base de l'« opéra de Claude ». Je voulais bien sûr par là établir un lien symbolique entre Claude et Charles, rivaux sur scène et dans la « vraie vie » (rivaux pour le rôle et pour l'affection de Geneviève et de Pierre) et, jusqu'à un certain point, le double l'un de l'autre. Cette série est donc articulée par une suite de durées dont la progression depuis les valeurs brèves vers les valeurs longues renvoie aussi au « thème » du Goglu (progression 1 2 3 4 5 6 imbriquée avec elle-même), sauf que cette progression souligne l'éloignement non pas à partir d'une note centrale (l'harmonique 11 dans les « thèmes » du Goglu) mais à partir d'une fondamentale (le SIb).

---

[20] On reparlera plus loin, dans la discussion sur les dépositions, des séries utilisées pour l'accompagnement du thème de Geneviève.

Exemple 24 - thème de Claude (violoncelle)



Le thème de Claude fournit la substance de toutes les interventions du violoncelle. La musique du violoncelle est en quelque sorte le chant intérieur de Claude dans tous les moments de sa présence sur scène, même lorsqu'il regarde son propre opéra en train de se matérialiser. C'est un chant qu'il ira même jusqu'à « doubler » dans les moments où il « improvise » une partie pour sa propre voix dans la scène 4.5 et dans les tableaux 7 et 10. Ce thème, on ne l'entendra jamais au grand complet dans la forme présentée dans l'**exemple 24**. Cette forme, assez complexe, tourmentée et ardue, est plutôt un thème virtuel, un réservoir de matière musicale et d'affects. Ce thème est basé sur la série de base de l'**exemple 11**, série dont Claude s'est servi pour tracer le cheminement de son personnage dans le plan de l'**exemple 13**. L'idée de l'éloignement centrifuge à partir de l'harmonique 11 (centre de la série génératrice, note centrale et commune de tous les modes de l'« opéra de Claude ») est identique ici et dans le « thème » du Goglu. Cette idée se généralise ici aux durées qui s'appliquent aux notes de la série de base. Les durées de base étant 1 2 3 4 5 6, on part des durées centrales pour aller vers les durées extrêmes, ce qui donne la répartition suivante: 3 4 4 3 5 2 5 2 6 1 6 1. On retrouve aussi cette même idée appliquée au profil dynamique du thème (depuis des intensités « centrales » ***mp*** et ***mf*** jusqu'aux extrêmes ***pp*** et ***ff***). Chacune des notes-durées de cette série de base est ensuite ornementée suivant les caractères musicaux suivants:
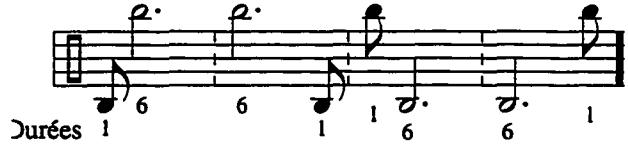
Tableau 34 - caractères pour l'ornementation du thème de Claude

MI	3	*mf*	notes répétées rapides (*tremolo*)	1
MIb	4	*mf dim.*	trille en *rallentando*	2
SOL	4	*p cresc.*	figuration répétée (3 notes conjointes ascendantes), en *accelerando*	3
DO	3	*f / p*	broderie glissée autour d'une note centrale (vibrato rythmé)	3
FA#	5	*p cresc.*	trait directionnel (ici: ascendant) détaché (éventuellement en valeur irrationnelle)	4
LAb	2	*p cresc.*	*glissando* directionnel	(x)
RE	5	*f*	groupe de notes *staccato* en expansion mélodique à partir de leur note initiale	4
DO#	2	*p cresc.*	intervalle de deux notes détaché *crescendo*	2
LA	6	*ffpp*	note aiguë attaquée *sf* et tenue *p* précédée de deux notes rapides allant vers elle en anacrouse	3
FA	1	*ff*	note grave *pizzicato* précédée d'une anacrouse	2
SIb	6	*pp*	note grave tenue *pp*	1
SI	1	*ff*	note suraiguë arrachée *ff*	1

On notera dans la dernière colonne du tableau la progression quant au nombre de notes différentes utilisées pour un caractère: 1 (note répétée), 2 (trille), 3 (figuration), etc..

Ces caractères constituent en quelque sorte la « matière articulatoire » de la musique du violoncelle, contenue en potentiel dans le thème de Claude. On verra plus loin comment cette matière est distribuée.

Exemple 25 - motifs pour le thème de l'Inconnu



Le thème de l'Inconnu n'a pas de hauteurs précises. Ses différentes apparitions sont toutes composées à partir d'une ou de plusieurs des cellules de l'**exemple 25.** Les motifs de ces cellules sont tous composés de l'alternance d'un son extrêmement grave avec un son extrêmement aigu (ou vice versa) à laquelle s'applique l'alternance d'une durée brève (1) à une durée longue (6) (ou vice versa). C'est ce genre de motif que l'Inconnu siffle tout au long de la pièce et qui l'identifie. La simplicité et la radicalité de

ce motif, qui expose les extrêmes sans aucune médiation, évoque la violence du personnage : il n'est pas l'homme de la soumission ou du compromis, il veut tout ou rien, la possession totale de Claude ou sa destruction. Ce thème claquera presque comme un fouet dans la scène 9.2, point culminant de la relation sado-masochiste entre Claude et son amant. L'aboutissement du thème de Claude, par ses notes situées aux deux extrémités du registre du violoncelle (SIb grave, durée 6; SI aigu, durée 1), suggère d'ailleurs une parenté d'attitude entre les deux personnages : leur commun « extrémisme », leur désir pour une solution finale, pour la fin du compromis, pour l'accomplissement du destin. À un autre niveau, on peut constater que Claude, qui connaît bien le sifflement caractéristique de l'Inconnu, a incorporé les motifs de celui-ci dans son opéra pour certains accompagnements du « thème » de Sœur Amélie, personnage incarnant l'institution-orphelinat. Il trace alors un lien entre le lieu qui a en quelque sorte tué son enfance par la répression brutale de son désir, et la menace de mort que représente la violence de l'Inconnu. Puisque l'amour-tendresse a été empêché, l'amour ne peut plus se vivre que dans l'impossibilité de cette tendresse, donc dans la violence et la mort. Symboliquement, Claude a centré ces motifs autour de la note SI, note polaire pour toute la musique de Sœur Amélie mais aussi, note qui souligne le meurtre du Goglu par le Petit-Tchaïkovski et s'impose dès lors jusqu'à la fin...

Comme je l'ai dit plus haut, à part ceux de Claude et de l'Inconnu, ces thèmes ne sont exposés dans leur version « à hauteurs définies » que dans les dépositions. Examinons maintenant brièvement leurs comportements dans leur version pour percussions échantillonnées.

(2) Progression des percussions

L'accompagnement des personnages des scènes « hors *Goglu* » par les percussions échantillonnées suit une certaine progression, différente pour chaque personnage. À son stade le plus développé, cet accompagnement fait entendre la courbe mélodique rythmée du thème sériel du personnage concerné, non plus sur des hauteurs discrètes, tempérées, mais sur douze hauteurs différentes du timbre de percussion approprié (par exemple: douze « hauteurs » de gongs/tam-tams pour Charles). On se rapportera aux pages d'introduction de la partition pour une description de chacun des timbres. Seule exception à cette règle, la courbe du thème de Charles sera tout simplement un

mouvement ascendant, à l'instar de la progression ascendante d'harmoniques qui est à la base du thème sériel de ce personnage (voir **exemples 9** et **23**), ceci surtout pour l'individualiser, le rendre encore plus perceptible par rapport aux autres courbes. En terme de complexité , la courbe de Charles est la plus simple (mouvement ascendant associé à un *rallentando*), celle d'Amélie suit avec ses deux mouvements opposés vers le haut et vers le bas à partir du centre, alors que les deux autres courbes tournent autour du centre, soit en le répétant fréquemment (Pierre), soit en traçant une longue sinuosité en partant de lui (Geneviève).

Pour une première version des scènes « hors *Goglu* » et des dépositions, l'unité de base du tempo avait partout été fixée à 240 (l'unité étant toujours la croche; le tempo est souvent noté à noire = 120). La seule dérogation à ce tempo plafond était l'*accelerando* final de la scène 10.5 (superposition de tous les thèmes de percussion). Motivé par le fait que ce tempo était aussi la vitesse extrême de l'unité pour l'« opéra de Claude », ce systématisme a par la suite été abandonné au profit d'une plus grande dynamisation de ce paramètre et, par ricochet, de l'efficacité dramaturgique de la musique. En effet, en approfondissant ma réflexion sur la nature du ressort dramaturgique fondamental des scènes « hors *Goglu* », il m'est apparu clairement que celui-ci consistait en une aspiration, en un mouvement centrifuge, hors d'eux-mêmes, que subissent les personnages qui entourent Claude, acteurs excédés ou observateurs impuissants qui, malgré la multiplicité de leurs motivations, sont tous entraînés par Claude vers la réalisation, désirée plus ou moins consciemment par celui-ci, de son destin tragique; et, conséquemment, que l'*accelerando/crescendo* final était la matérialisation musicale simple mais efficace de ce ressort, son point focal. Il fallait alors que l'arrivée de cet événement soit préparée, que les autres scènes « hors *Goglu* » dépendent de lui, l'anticipe en quelque sorte. Conséquemment, les tempi de référence de la première déposition de Geneviève et de celle de Charles ont été augmentés à unité = 264 (noire = 132); il en résulte pour ces scènes une plus grande fébrilité, un débit plus tendu. C'est aussi à partir de ce nouveau tempo de base que les scènes avec percussion progresseront. Celles du tableau 5 (5.1 et 5.3) commencent même à faire entendre, vers leur fin, un léger *accelerando* à partir de unité = 264. La scène 6.2 part de ce tempo et monte vers 288 (noire = 144), conservé pour les brèves scènes 6.3 et 6.4. Les pentes d'*accelerando* sont plus fortes pour les tableaux 8 et 9 : de 264 à 304 (noire = 152) pour la scène 8.1 et pour la déposition de Charles (8.2); de 264 à 360 (noire = 180)

pour 8.3; et, après une période de stabilité dans ce dernier tempo déjà rapide pour la deuxième déposition de Geneviève (8.4) et les deux scènes 8.5 et 8.6 qui suivent, intervient de nouveau un *accelerando*, considérable cette fois, de 360 à 480 puis à 560[21] pour la scène 9.2, celle de la dangereuse escalade du sado-masochisme entre l'Inconnu et Claude. Cette dernière scène « hors *Goglu* » atteint donc vers sa fin un tempo supérieur à la moitié du tempo terminal de l'*accelerando* de la scène 10.5, tempo qui sera de unité = 960. Tout de suite après, la déposition de l'Inconnu sera dite dans un parlé-rythmé approximatif avec un débit rapide et tendu. Ainsi, au terme de cette progression de tempi dans les scènes « hors *Goglu* » et les dépositions, la table est mise pour le tourbillon final.

Amplifiant cette pente ascendante de tempo, la densité instrumentale (c'est-à-dire : le nombre de timbres de percussion différents joués simultanément) progressera elle aussi, dans les scènes « hors *Goglu* », vers des superpositions de plus en plus persistantes. De plus, autre matérialisation d'une densification, les thèmes seront d'abord présentés incomplets, fragmentés et évolueront vers des présentations complètes.

Au premier chef, les différents stades de cette densification progressive des thèmes de percussion sont évidemment déterminés par l'évolution de chaque personnage à travers ses différentes apparitions dans les scènes « hors *Goglu* ». Le thème sera-t-il entendu au seul moment des paroles du personnage, ou pendant toute la présence du personnage, qu'il parle ou non ? Dans l'un ou l'autre cas, sera-t-il statique (bloqué sur une seule « hauteur ») ou, au contraire, bougera-t-il pour dessiner la courbe mélodique qui lui revient ? Le but musical ultime vers lequel chaque exposition de thème doit tendre est l'exposition de la courbe complète du thème de percussion, présentée même en dehors de toute parole du personnage concerné, ceci correspondant alors à l'achèvement de l'aliénation du personnage. Cela signifie donc aussi que les thèmes seront de plus en plus présentés en dehors même de la présence sur scène des

---

[21] Dans la scène 9.2, lorsque l'unité atteint 560, une mesure complète de 7/8 défile à l'intérieur du temps d'une pulsation de métronome à 80...

personnages qui leur sont associés. Ceci mène en toute logique à la superposition chaotique des thèmes dans l'*accelerando* final.

Encore une fois, les procédés de passacaille et de contrepoint virtuels sont employés ici, et il faut s'imaginer les thèmes de percussion des personnages impliqués dans une scène démarrant au début de cette scène simultanément et, mis bout à bout, s'enchaînant sans interruption, la musique réelle empruntant des fragments plus ou moins longs de cette virtualité selon la logique des progressions dont je vais parler plus précisément maintenant. Comme tous les thèmes de percussion ont 42 unités (unité = 1 croche), tous les thèmes démarrent toujours et finissent toujours simultanément, et il suffit ici aussi de placer des balises imaginaires à toutes les 42 croches pour disposer en quelque sorte de l'armature de ces scènes.

Voici, pour chacune des différentes scènes impliquant les thèmes de percussions, le nombre de thèmes de 42 croches présentés. Les thèmes de Claude (au violoncelle) y sont aussi donnés.[22] Entre parenthèses sont donnés les nombres de thèmes entiers ou partiels représentant des personnages muets ou absents.

---

[22] Avant que des coupures soient effectuées dans les scènes 8.3 et 8.6 (voir à ce sujet la section B du chapitre III du présent travail), 18 thèmes devaient y être présentés, selon les plans originaux. Cette remarque étant faite, on pourra observer que le nombre de thèmes par scènes auraient du être le plus souvent des multiples de 3... L'efficacité dramatique doit avoir préséance sur l'esprit de système quand la nécessité ordonne.

Tableau 35 - les thèmes de percussion, leur répartition et leur nombre

Scène	Pierre	Amélie	Geneviève	Charles	L'Inconnu	Claude
2.3	-	5 rythme strict	-			+ ou - 11 rythme libre
5.1	-	-	thèmes partiels	10		10
5.3	9		9			
6.2				9+9+6		9+9+6
6.3	3			3	-	3
6.4					21 motifs	8+2
8.1	6	(4)	(5)	(3)	(2)	6
8.3	(2)	(2)	17	17	(2)	
8.5	12	(1+2)	12	(1+1)	(1+3)	
8.6	« 16 »	« 16 »	« 16 »	« 16 »	« 16 »	« 16 »
9.2	(5+5+5)	(5+5+5)	(5+5+5)	(5+5+5)	24	24
9.3					4 motifs	

Les mesures suivantes ont été ajoutées et sont donc à exclure du cadre de 42 unités: Scène 5.3: mes. 25; Scène 6.2: mes. 84 à 97 incl., et mes. 152; Scène 8.1: mes. 37 à la fin; Scène 9.2: mes. 145-146.

Dans la perspective élaborée plus haut, pour mener à l'accumulation finale des percussions, les thèmes suivants (entre parenthèses dans le **tableau 35**) ont été ajoutés à ceux des personnages parlants :

dans 8.1 : se superposant aux thèmes de Pierre et de Claude, apparition successive et cumulative des percussions de Geneviève, puis d'Amélie, de Charles et enfin de l'Inconnu, personnages qui sont tous présents pour la scène mais muets. Les thèmes sont présentés par addition de notes : ainsi la première des 5 apparitions du thème de Geneviève ne comporte que 2 attaques, les autres 4, 6, 8 et 10 attaques; les 4 thèmes d'Amélie comportent 2, 4, 6, et 8 attaques respectivement; les 3 thèmes de Charles, 2, 4 et 6 attaques; les 2 thèmes de l'Inconnu, 2 et 4 attaques.

dans 8.3 : se superposant aux thèmes de Geneviève et Charles font leur apparition successivement (mais pour disparaître ensuite) deux thèmes d'Amélie, puis deux thèmes de Pierre et enfin deux thèmes de l'Inconnu, tous personnages absents.

dans 8.5 : se superposant aux thèmes de Pierre et Geneviève, les thèmes de personnages absents : d'abord un thème isolé de Charles, puis un autre d'Amélie, puis un de l'Inconnu, et enfin une accumulation progressive des trois (Inconnu; Inconnu + Amélie; Inconnu + Amélie + Charles)

dans 8.6 : les thèmes indiqués entre « » dans le tableau ne sont en fait présents pour une bonne partie de la scène que lorsque le personnage concerné parle. Mais à partir de la fin du chœur chuchoté (mes. 78) et pour les 4 cycles de 42 croches qui restent, les thèmes de tous ceux qui ne parlent pas resteront présents, et le seront de plus en plus, par accroissement graduel du nombre de leurs attaques.

dans 9.2 : des coups isolés de percussions de Amélie, Charles, Pierre et Geneviève sont entendus sur les premiers temps des 5 cycles de 42 croches aux mesures 43, 49, 55, 61 et 67. Puis des extraits de plus en plus longs de ces thèmes sont entendus comme des désinences des premiers temps de cycle aux mesures 79, 85, 91, 97 et 103, puis comme des anacrouses des premiers temps de cycle aux mesures 115, 121, 127, 133 et 139.

Présentés de façon statique, sur des hauteurs répétées, dans les scènes du Tableau 8, ces thèmes ajoutés commencent à prendre leurs courbes mélodiques typiques dans la scène 2 du Tableau 9, les désinences y étant (pour les thèmes de Pierre, Amélie et Geneviève) combinées à des contractions de l'ambitus mélodique, et inversement les anacrouses à des expansions de cet ambitus. Claude et l'Inconnu sont alors de plus en plus entourés par les fantômes sonores des autres protagonistes du drame dont ils écrivent avec violence le pénultième chapitre.

Suivons maintenant rapidement le parcours de chaque personnage à travers les occurrences de son thème qui soulignent sa présence réelle sur scène.

Amélie

À part 8.6, Amélie n'est présente que dans la scène 2.3. Elle y assiste, un peu dégoûtée, au marchandage de Claude à l'endroit de Geneviève. Son thème de percussion n'intervient que lorsqu'elle se permet une remarque ironique à l'endroit de Claude. S'ensuit un bref duel de répliques entre les deux personnages au cours duquel le thème de percussion d'Amélie se déploie peu à peu: 4 notes (un neume ascendant de

2 notes puis un descendant de 2 notes), puis 6 notes (3 ↘ puis 3 ↗), 8 (4 ↘ + 4 ↗), 10 (5 ↗ + 5 ↘) et enfin 12 notes (6 ↗ + 6 ↘). Amélie prend le signal de ses répliques de la partie de percussion mais ses paroles ne sont qu'encadrées par ces signaux, le rythme de leur énonciation restant libre à l'intérieur de ce cadre. L'intervention de Geneviève met un terme à cette escalade et le thème d'Amélie se tait, en même temps qu'Amélie se retire au second plan. Ce bref passage est donc le seul (hors 8.4) où le thème d'Amélie impose son cadre.

Geneviève

Malgré la présence de Geneviève dans les scènes 2.1 et 2.3, les premières interventions de son thème de percussion n'ont lieu qu'à la scène 5.1. Ici et dans la scène suivante (5.3), ce thème n'intervient qu'aux moments des répliques de Geneviève. Parfois, on n'entend du thème qu'un fragment (5.1, mes. 3,4,2/2 à 7; aussi mes. 27,4,2/2 à 31).

Dans les scènes suivantes, on peut suivre une évolution de ce thème sur différents plans. Dans 5.3, l'ambitus du thème était extrêmement restreint (presque seulement une hauteur), la courbe mélodique étant en quelque sorte aplatie dans cet ambitus. Dans 8.3, cet ambitus varie, et si l'on repérait de 42 croches en 42 croches les débuts virtuels des thèmes de Geneviève, on remarquerait que les fragments de thème utilisés se meuvent dans des ambitus qui suivent la variation des affects de Geneviève: restreint lorsqu'elle semble se rasséréner un peu, plus large lorsque l'inquiétude s'accroît. Ainsi on constate des ambitus de 6 notes de mes. 7 à 13, 5 notes de mes. 13 à 18, 7 notes de 39 à 44, 8 notes de 47 à 54, 6 notes de 83 à 86, 8 notes de 96 à 100. Ce sont les hauteurs les plus graves et les plus aiguës qui sont touchées qui donnent la dimension exacte de cet ambitus.

Sur un autre plan, on remarque qu'au début de cette même scène, le thème de percussion n'est présent qu'aux répliques de Geneviève. Mais à partir de la mesure 39, la percussion sera constamment présente, figeant son évolution mélodique, devenant statique sur une hauteur répétée lorsque Geneviève ne parle plus, poursuivant alors l'énonciation du thème sur le seul plan rythmique, puis se remettant à bouger et à dessiner sa courbe mélodique lorsque Geneviève reprend la parole. De plus, un autre changement s'effectue au cours de cette scène. Geneviève passe d'une énonciation de son texte « encadrée » par certains signaux de percussions à une énonciation en parlé-

rythmé (à partir de la mes. 39). Le retour en arrière aux environs de la mesure 85 n'est que temporaire, une fausse espérance, l'inquiétude et la menace se réinstallant bien vite et « dénaturant » pour de bon l'élocution de Geneviève (cf. le parlé-rythmé dès la mes. 90), y compris donc pour les scènes subséquentes « hors *Goglu* » où ce personnage est impliqué.

Dans 8.5, et pour toute la scène, la percussion est constamment présente, que Geneviève parle ou non. D'abord statique dans les silences du personnage, elle bouge mélodiquement bientôt partout, énonçant les thèmes sans désemparer l'un à la suite de l'autre, étendant son ambitus vers le maximum (12 notes). L'aliénation de Geneviève coïncide avec son rejet par Pierre.

Pierre

À ses premières apparitions, dans les scènes 5.3 et 6.3, le texte de Pierre est déjà encadré par son thème de percussion. Dans le tableau 8 (scènes 8.5 et 8.6), l'étau se referme encore et l'énonciation se fait maintenant en parlé-rythmé. Pierre est alors devenu acteur à part entière dans le drame de Claude.

Dans 5.3, de plus en plus de hauteurs du thème se déploient, d'abord uniquement près des paroles de Pierre, puis, à deux reprises, des *glissandi* s'insèrent même dans les brefs silences de celui-ci (*glissandi* de mes. 39-40, et 42-43). La courbe mélodique du thème est d'abord aplatie sur une seule note, mais l'ambitus s'élargit déjà sur trois notes à la fin de la scène (mes. 44 à 49). L'énonciation finale en *glissando* - sorte de « coda » - des mesures 51 à 55 annonce le traitement que les scènes suivantes feront du thème.

Dans la courte scène 6.3 (3 cadres thématiques), l'énonciation rythmique du thème, détachée des paroles de Pierre, devient peu à peu complète et constante. Ce déploiement s'effectue à partir d'accents entendus à toutes les 7 croches (lors du premier thème de cette scène, mesures 1 à 6 incl.), accents qui révèlent la structure métrique interne du thème, alors que leur prolongation en *glissandi* en révèle discrètement la courbe mélodique. Cette dernière n'est véritablement perceptible (en hauteurs discrètes) qu'aux courtes répliques de Pierre, et son ambitus passe de 3 à 5 notes.

Dans 8.1, où Pierre ne prononce aucune parole, l'énonciation du thème de ce personnage est constante sous forme purement rythmique et sur une seule hauteur. Des *glissandi*, encore, envahissent peu à peu le thème à partir de cette hauteur (dernier groupe de 7 croches du thème à la mesure 6, deux derniers groupes aux mesures 11 et 12, etc.), remplaçant les frappés du rythme, faisant bientôt percevoir la courbe mélodique du thème, fût-elle encore limitée à un ambitus étroit (l'équivalent de trois notes).

Dans 8.5, la percussion est constamment présente, renonçant à l'énonciation statique et faisant entendre sans arrêt la courbe mélodique du thème de Pierre. L'énonciation en *glissandi* est maintenant réservée aux silences de Pierre. L'ambitus, tant de la version en *glissando* que de celle en hauteurs discrètes, s'élargit jusqu'au maximum, atteint à la fin de la scène (12 hauteurs, ou l'équivalent en *glissando*).

Charles

Le thème de Charles fait sa première apparition à la scène 5.1. Charles y fait une longue tirade à peine interrompue par les interventions de Geneviève et les objections de Claude, et le processus de déploiement progressif du thème (présentation des deux premières hauteurs, puis des trois premières, et ainsi de suite, avec des accents ajoutés pendant les tenues, jusqu'au thème complet sur 12 hauteurs) encadre de plus en plus étroitement les paroles de Charles.

Dans 6.2, qui montre le recul stratégique d'un Charles beaucoup moins volubile, le thème de Charles est omniprésent dans sa forme rythmique. Si les quelques interventions parlées de Charles en début de scène sont l'occasion d'entendre de courts fragments de la courbe mélodique ascendante typique à son thème, c'est la progression à long terme de la forme rythmique qui révèle ou illustre l'évolution intérieure du personnage. Sous la pédale rythmique, immobile dans l'aigu, qui s'étend de la mesure 30 à la mesure 83, les percussions tenues, entre les répliques, résonnent de plus en plus vers le grave. Le duel de rire (entre les mes. 84 et 97 incl.) constitue l'aboutissement de cette première progression. Ce duel est une parenthèse dans la continuité thématique et se déroule accompagné d'une alternance de deux hauteurs, la plus aiguë et la plus grave, à l'image de la ligne de violoncelle et renvoyant aux motifs du thème de l'Inconnu. L'énonciation thématique reprend à la mesure 98, mais le

rythme du thème est partagé en deux cette fois, la construction symétrique du rythme du thème (l'imbrication de deux séries 1 2 3 4 5 6 dont nous avons parlé plus haut, dans le commentaire sur l'**exemple 23**) étant mise en évidence par la même alternance aigu/grave qui a soutenu le duel de rire. Au cours des énonciations suivantes, la partie aiguë de l'alternance descend progressivement vers le grave jusqu'à 153. À partir de ce point, la pédale rythmique est dans le grave. Et un dernier processus peut s'amorcer au cours duquel la moitié du thème rythmique sera cédée peu à peu à une hauteur aiguë. L'alternance aigu/grave sera de nouveau rétablie à la fin de cette scène (mes. 183), soutiendra toute la scène suivante (6.3) et annoncera les motifs de l'Inconnu entendus dans la scène 6.4.

Pendant la scène 8.3, les paroles de Charles sont toutes en parlé-rythmé, les accents toniques tombant sur des frappés du thème de percussion. Ici encore, la courbe mélodique du thème progresse lorsque Charles parle et s'immobilise sur des pédales rythmées aux rares moment où il se tait. Des pédales tenues s'ajoutent parfois, par exemple aux mesures 7 à 12, mais surtout depuis la mesure 39 jusqu'à la fin de la scène. Une progression de ces pédales est sensible, lente vers l'aigu entre les mesures 54 et 100 puis retournant plus rapidement vers le grave à partir de ce point jusqu'à la mesure 113.

Charles est donc lui aussi déjà embarqué de plein pied, avec toute sa haine contre Claude, dans le drame de ce dernier.

L'Inconnu

Les premiers motifs de l'Inconnu joués par les percussions échantillonnées (sifflement) apparaissent, séparés par des silences, dans la scène 6.4. Les groupes de 2, 5, 1, 4 et 9 (= 6 + 3) motifs de 7 croches soutiennent les quelques répliques du personnage, d'abord simplement « encadrées » puis bientôt en parlé-rythmé.

Dans la scène 9.2, la présence de ces motifs est constante, encadrant de façon de plus en plus étroite le discours de l'Inconnu. Si l'on considère cette scène à l'intérieur du cadre de 42 unités (les mesures 73 à 78 incl. étant compté comme un thème de 42 unités), on observe les progressions suivantes:

mes. 1 à 36 incl. : 6 thèmes présentant 1, 2, 3, 4, 5 et 6 motifs respectivement
mes. 37 à 66 incl. : 5 thèmes présentant 1, 3, 4, 5 et 6 motifs respectivement
mes. 67 à 90 incl. : 4 thèmes présentant 2, 3, 5 et 6 motifs respectivement
mes. 91 à 108 incl. : 3 thèmes présentant 3, 4 et 5 motifs respectivement
mes. 109 à 126 incl. : 3 thèmes présentant 4, 5 et 6 motifs respectivement
mes. 127 à 138 incl. : 2 thèmes présentant 5 et 6 motifs respectivement
mes. 139 à 144 incl. : 1 thème présentant 6 motifs

Il y a donc une densification en 7 étapes dans l'utilisation des motifs à l'intérieur du cadre thématique de 42 croches. Cette progression veut correspondre à l'aliénation croissante du personnage au cours de cette scène, à son emportement, son aspiration non seulement par son désir mais par l'inéluctabilité du terme de l'histoire de Claude.

La scène 8.6

Dans cette scène où tous les personnages sont présents, les thèmes de percussion, complets ou partiels, sont la plupart du temps exposés lorsque les personnages concernés parlent. Soulignons un court chœur parlé qui remplit le temps d'un thème (mes. 72 à 78,1). En dehors de ces coïncidences paroles/thèmes et des thèmes ajoutés à partir de 78 dont j'ai déjà parlé plus haut, mentionnons encore ces petites additions : fragments brefs (par ex: motif de l'Inconnu mes. 21 et 27), ponctuation-résonance mettant un terme à l'accumulation de la fin de 8.5 (mes. 1).

Dans cette scène, où, après le geste spectaculaire de Pierre brûlant les partitions de Claude et face à Claude encore suspendu dans les airs, tous restent dans le flou, figés, personne ne posant un geste ou ne prenant une décision, c'est comme si chacun ne vivait plus que dans l'attente de l'accomplissement du destin vers lequel ils sont emportés de façon maintenant inexorable.

(3) Le violoncelle omniprésent: sa progression

Le violoncelle suit une évolution similaire dans deux des mondes de *Petit-Tchaïkovski* : dans l'« opéra de Claude » et dans les scènes « hors *Goglu* ». La similarité est particulièrement visible dans la succession des notes principales des différentes scènes. Cette succession est construite pour les deux mondes sur la série de base. Ainsi Claude

compose son opéra comme sa vie, l'un suivant ou précédant l'autre. Chaque note principale amène avec elle, dans la scène où elle s'applique, le caractère ornemental qui lui est associé dans le thème virtuel de l'**exemple 26**. Ce caractère est alors développé de façon prioritaire ou dominante dans cette scène.

Les deux tableaux qui suivent résument schématiquement ces évolutions, en jetant des ponts vers une sémantique du matériau.

Le violoncelle dans l'« opéra de Claude »

Le violoncelle dans ces scènes est à l'image de Claude : ce dernier est immergé dans l'œuvre autobiographique, le matériau de hauteurs du violoncelle est donc constamment assimilé à celui du Goglu (modes et transpositions identiques). Le violoncelle n'étant pas dirigé et prenant ces signaux d'événements sonores et visuels (ceci dans le but de favoriser une intégration imaginative du violoncelle à la mise en scène), la rythmique de cette instrument est, lorsque nécessaire, précisée par des indications verbales dans la partition.

Tableau 36 - le violoncelle dans l'« opéra de Claude

Scène	Note princ.	Caractère développé, etc.
1.1		(Chœur d'introduction)
1.2	MI	À chaque début du « thème » du Goglu: présentation ***ffmp*** de la note ornementale valable pour la durée de ce « thème ». La succession de ces notes ornementales dessine la courbe mélodique du Goglu à l'échelle de la scène entière. C'est comme si le violoncelle nous montrait Claude en train de suivre intérieurement la grande courbe du rôle du Goglu. Aux réaction de Claude face à l'interprétation de Charles: *tremolo* ***sfp*** sur la note ornementale en cours, et parfois petit trait en expansion à partir de cette note.
1.3	MI	Grand *glissando* d'une octave à partir du MI, en accord avec l'évanouissement au *rallentando* du Goglu. Continuation des réactions en *tremolo*.
1.4	-->MIb	Continuation pour un temps des réactions en *tremolo*. Lorsque la tendresse de Sœur Geneviève se manifeste, le violoncelle rejoint le Synpiano sur le MIb, évoquant un certain apaisement de Claude, absorbé plus par le sens de la scène que par le jeu de Charles.
1.5	MI	Le retour de Sœur Amélie réveille aussi Claude et ramène son attention à l'interprétation de Charles, et donc à sa frustration. Retour des réactions en *tremolo*, toutes à partir du MI.

4.1	MIb	Reprise partielle de 1.5. Claude joue son propre rôle. Le violoncelle énonce le MIb en même temps que le Synpiano, suggérant peut-être une certaine quiétude de Claude, une symbiose avec son personnage.
4.2	MIb	Claude vit intensément son rôle dans la poursuite avec le Petit-Tchaïkovski. Le violoncelle n'intervient que dans une pause de cette poursuite (mes. 33): énonciation convergente des notes du mode 5 sur MIb.
4.3	DO/ SOL/ DO	Pendant le 1er cycle, énonciation du DO avec broderie en *glissando* à chaque deux « thèmes » du Goglu. Puis, au début des 2e et 3e cycles, énonciation du SOL avec sa figuration répétée. Puis, pour le 4e cycle, retour du DO brodé, mais lorsque Pierre frappe Claude, apparition du FA#.
4.4	FA#	- Pendant les premières mesures, en guise d'introduction, quatre traits ascendants en détaché à partir du FA# dans le médium, chacun plus étendu vers l'aigu que le précédent, jusqu'à atteindre le FA suraigu, qui glisse ensuite vers le FA# contigu. - Puis, pendant le reste du cycle, à chaque coïncidence des « thèmes » du Goglu et de Sœur Amélie (donc, à chaque deux « thèmes » du Goglu), énonciation d'un trait semblable avec ce FA# comme note d'arrivée cette fois-ci. Claude vit ces coïncidences comme autant de souffrances, alors que son alter ego s'enfonce dans sa prostration. Expansion de l'étendue de ces traits vers le grave, jusqu'à ce que le LAb de la prochaine scène soit rejoint comme note initiale du trait (mes. 82) - Pendant la transition qui suit la fin du cycle (mes. 81 à la fin), à partir de ce LAb, traits ascendants de moins en moins étendus, comprenant de moins en moins de notes et dont la note sommet se prolonge en *glissando* descendant. Le terme de cette progression est atteint lorsqu'il ne reste plus que le LAb, lui-même affecté du *glissando* descendant.
4.5	LAb	À chaque début de cycle, LAb note de départ d'un *glissando* descendant. Les notes d'arrivée de ce *glissando* dessine avec le LAb une partie de la série des notes du « thème » du Goglu. À l'image de ces *glissandi*, Claude s'abandonne, alors que le Goglu délire. Le violoncelle s'inscrit bientôt dans la métrique de la musique de l'« opéra de Claude », et Claude se met alors à y chanter aussi.

7.1	RÉ/DO#	Pendant les deux premiers cycles, fondés sur RÉ, à chaque 7 noires (ou à chaque 21 croches de triolet, comme si Claude fonctionnait dans un autre tempo - 120 - que le Goglu), trait rapide et irrégulier en expansion à partir du RÉ. Après l'invocation du Petit-Tchaïkovski et son apparition dans le rêve du Goglu, et pour les deux prochains cycles, fondés sur DO#, et avec la même périodicité, accords de 2 sons (en doubles notes) avec le DO# toujours à l'aigu, en enflé. L'apparition de l'objet désiré est l'occasion d'une musique beaucoup plus tourmentée et instable que celle de la simple évocation de cet objet en début de scène.
transi-tion vers 7.2	LA	La musique va maintenant se diriger vers la scène du suicide. Début des LA aigus précédés de deux petites notes en anacrouse, entendus bientôt à chaque « thème » du Goglu.
7.2	LA	Le LA aigu surplombe toute la scène et organise autour de lui une musique agitée, partiellement improvisée. Dans la 1ère section, les deux petites notes en anacrouse persistent. Dans la 2e, l'ornementation du LA se fait à partir de tous les caractères accumulés jusqu'ici (*tremolo*, trille, figuration répétée, broderie glissée, trait ascendant détaché, *glissando* descendant, trait irrégulier en expansion, doubles notes en enflé, petites notes en anacrouse). Dans la 3e section, cette musique rapetisse son ambitus aux seules notes au-dessus du LA, et dans les deux dernières sections, se peuple de bruits et de modes de jeux spéciaux tout en devenant de plus en plus ténue. C'est déjà l'esprit du SI terminal. L'agitation suicidaire a mené à l'étouffement. Claude participe, via le violoncelle, au destin de son alter ego.

10.1	SI/LA	(reprise de la 3e section de 7.2) À la scène 9.2, torturé par l'Inconnu, Claude vient de vivre l'épreuve d'une limite. C'est de là qu'il part pour ce tableau-ci, alors que son opéra est donné en représentation publique. Le violoncelle se tait pour cette scène. Claude revit intérieurement cette limite, en même temps qu'est redonnée la scène de la tentative de suicide du Goglu. Symptomatique de ce silence, « Claude » a supprimé de son opéra les deux sections de la scène 7.2 qui suivait l'effondrement des murs et où s'étirait le temps de son agonie au bout de la corde (il s'agit du chœur d'enfants 7.2.4 et du solo « la queue retenue » de 7.2.5).
10.2	LA puis DO# LAb SOL FA	On peut dire que dans cette scène, Claude revient à lui et se rebranche sur son œuvre, là où la séance de répétition fatidique (scène 7.2) l'avait laissé. Claude suit la progression des « thèmes » du Goglu. Le LA aigu reste la note de référence pour une improvisation similaire à celle de 7.2, mais le DO#, le LAb et le SOL prennent tour à tour un peu de sa place et mènent au FA grave. Celui-ci s'établit et prépare l'affirmation tranquille de la scène qui suit.
10.3	FA	À chaque rencontre thématique, le violoncelle oscille entre le FA en harmonique suraigu suivi d'une descente en *pizzicato* d'octave en octave, ou le Fa grave *pizzicato* suivi d'une semblable remontée. Les descentes et les remontées s'abolissent pour ne plus laisser au début de la scène suivante...
10.4	FA/SIb SI -	...que les FA aux deux extrêmes. Le FA aigu est la note par laquelle le thème du Petit-Tchaïkovski fera sa rentrée; son utilité disparaît dès ce thème revenu. Lorsque le cycle commence (mes. 24), le violoncelle amorce à partir du FA grave quelques phrases ascendantes en *pizzicato* très doux (mes. 23 à 36), puis à la fin du cycle, pendant la transition (mes 50 à 55), quelques phrases y retournant. Claude chante sur ces notes, comme s'il chantait sous la dictée de sa voix intérieure. Pour l'ultime aveu parlé de Claude au Petit-Tchaïkovski et à Pierre (sur le SIb grave, note fondamentale génératrice de toute l'œuvre), le violoncelle gravit toute la série de l'œuvre rangée comme un destin sous forme de série d'harmoniques naturels (à peu de choses près), jusqu'au SIb aigu qui devient SI bécarre au moment du meurtre attendu/désiré.
10.5	SI	Pourquoi ces Si brutalement arrachés, aux mesures 13 et 26 ? Quelles autres épées transpercent Claude/le Goglu et font s'envoler son âme (mesure 29) pour de bon ? Nous n'en entendrons plus que les derniers atomes à la fin du vacarme ultime (dernière mesure de *Petit-Tchaïkovski*)...

Le violoncelle dans les scènes « hors *Goglu* »

Dans les scènes « hors *Goglu* », Claude est plus que dans son opéra. La partie de violoncelle s'organise donc à partir du thème sériel de Claude exposé à l'**exemple 24**, lui-même construit à partir de la série de base (**exemple 11**). Mais on assiste plutôt à un dévoilement progressif du matériel de ce thème, même si le thème original ne sera jamais vraiment exposé dans son intégralité. On pourrait dire que chaque scène « hors *Goglu* » présente à un moment ou à un autre de son déroulement le thème de Claude depuis son début jusqu'à un certain point, jusqu'à une certaine note où l'on « bloque ». Cette note est la note principale de la scène à partir de laquelle est développé un matériau modal. Ce matériau est basé soit sur le mode 1 ou sur le mode 6, selon que la note principale de la scène fait partie de la demi-série A (« consonante ») ou B (« dissonante ») de la série de base (cf. **exemples 11 et 12**), le MI étant considéré ici comme faisant partie de la demi-série B. Ce matériau est exposé dans l'**exemple 26**. On voit qu'il est fait d'expansions mélodiques modales à partir des douze notes de la série de base (MI MIb SOL DO FA# LAb RÉ DO# LA FA SIb SI).

Le thème sériel fournit aussi (surtout pour les scènes 3.4 et suivantes) un cadre temporel d'une durée de 42 croches (comme tous les thèmes sériels).

Exemple 26 : matériau du violoncelle pour les scènes « hors *Goglu* »

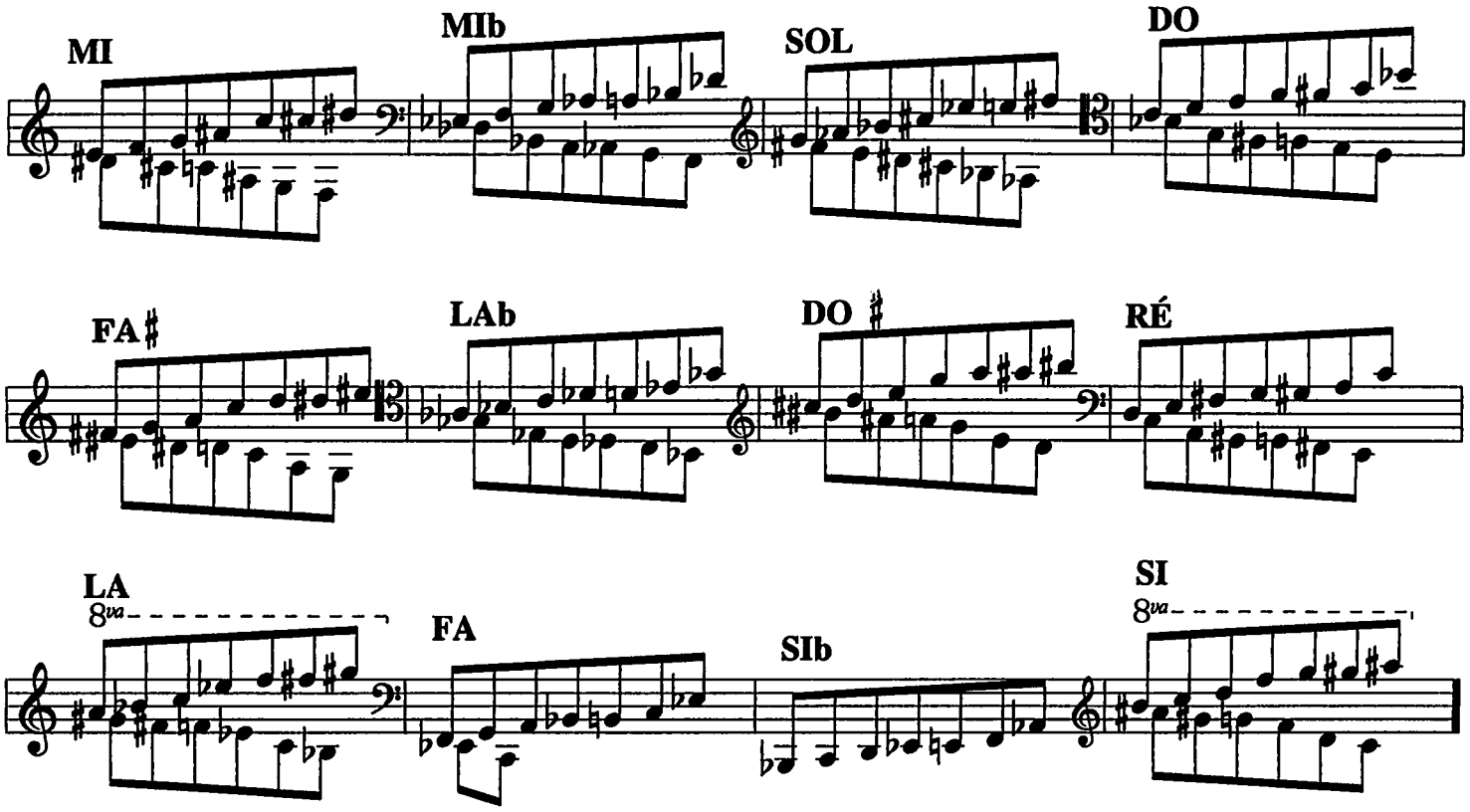


Tableau 37 - le violoncelle dans les scènes « hors *Goglu* »

Sont soulignés pour la plupart des scènes les caractères (articulation, ornement) qui domine dans le jeu du violoncelle.

Scène	Note princ.	Nb. de thèmes	Caractère, etc.
2.1	MI		Développement du matériau modal en *tremolo* rapide. Quelques traits en expansion mélodique au moment du rire de Claude et de quelques phrases-clés.
2.2			(Déposition d'Amélie: pas de violoncelle)
2.3	MI/MIb		Le violoncelle oscille entre l'exploitation du matériau modal du MI et celui du MIb, entre le *tremolo* et le trille, entre la vitesse et les *rallentandi-accelerandi*, ceci à l'image de la tentative de manipulation auquel Claude se livre auprès de Geneviève, le MI étant associé à tout éloignement de son but, le MIb à tout chemin parcouru pour s'en rapprocher.
2.4			(1ère déposition de Geneviève: pas de violoncelle)

3.1	SOL	(3)	Crise de Claude. Après les quelques mesures d'introduction présentant les premières cellules du thème de Claude (mes. 1 à 3) et un bref jeu entre trille, *tremolo* et figuration, (mes. 4 à 10), commence un développement autour du matériau modal du SOL où la figuration répétée est exploitée à haute vitesse toujours (l'idée d'*accelerando* associé au SOL a déjà été exploitée dans la scène 2.3). Ce développement est construit sur la progression de durée 1 1 2 2 3 3 4 4 5 5 6 6 (en croches), répétée trois fois (lettres A, B et C de la partition). Chacune de ces progressions est terminée par une codetta (mes. 22 à 29 pour A, 41 à 62 pour B, 84-85 pour C).
3.2	DO	(3)	Annonce de l'Inconnu par son sifflement. Les broderies en *glissando* exploitent le matériau modal du DO et traduisent peut-être à la fois l'inquiétude de Claude et une mystérieuse et menaçante sensualité animale.
3.3			(Fait divers 1 par Charles: pas de violoncelle)

3.4	FA#/ LAb	(30)	Structuré par le cadre de 21 noires à 120 (ou 42 croches à 240) répété 30 fois[23]. La durée absolue de ce cadre est parfois conservée malgré des changements de tempi internes; parfois au contraire, elle perd sa rigueur à cause de mesures en tempo libre ou avec points d'orgue, ou à cause de modifications obtenues par la construction ou la déconstruction progressive des durées constitutives du cadre. On peut regrouper certains cadres en sections à cause d'une symétrie de construction ou à cause du fait qu'une progression y est contenue. Ainsi les mes. 4 à 14 (4 cadres); 21 à 50 (6 cadres de durée croissante); 55 à 79 (5 cadres de durée décroissante); 81 à 95 (3 cadres); 97 à 124 (7 cadres). Ces sections correspondent aussi à des subdivisions dramatiques de cette scène violente entre l'Inconnu et Claude. Jusqu'à la mesure 96, le violoncelle exploite à l'intérieur de la plupart des cadres les notes de la série du thème de Claude, de son début jusqu'au FA#, suivi du matériau modal sur FA#. Les caractères (*tremoli*, trille, figuration répétée, broderie en *glissando* et trait modéré ascendant en détaché) sont développés pour eux-mêmes, en permutations, détachés des notes et des durées qu'ils affectent dans le thème original de Claude. Le dernier groupe de cadres présente sept fois le début du thème, dans une version très près de l'originale (quant aux notes-durées et aux caractères), jusqu'au LAb cette fois. Cette section correspond au solo parlé que l'Inconnu extorque de Claude par la force. Mais le thème se dissout peu à peu en *glissandi* au fur et à mesure de ses répétitions, comme Claude qui s'écroule, épuisé.

[23] Début de ces cadres thématiques: mesures 1; 4; 7; 10; 13; 16; 18; 21; 26; 31; 36; 41; 46; 51; 53; 55; 60; 65; 70; 75 (avec mes. 80 ajoutée); 81; 86; 91 (avec mes. 96 ajoutée); 97; 101; 105; 109; 113; 117; 121.

5.1	RÉ/ DO#	10	À partir de cette scène, la musique du violoncelle fonctionne avec celle des percussions échantillonnées (contrôlées par ordinateur). Leurs cadres de 42 croches se confondent. Ici, les doubles notes sont partout (caractère du DO#), même pour les quelques traits irréguliers en expansion (caractère du RÉ). Il y a une dialectique confrontant d'une part le Ré grave (joué uniquement aux emplacements correspondant aux notes de la demi-série A dans le thème de Claude: MIb, DO, LAb, RÉ, FA, SIb) et d'autre part le DO# aigu (attaqué aux emplacements correspondant aux notes de la demi-série B: MI, SOL, FA#, DO#, LA, SI). Claude est coïncé entre l'affirmation de lui-même (le RÉ: tierce majeur grave avec SIb) et l'affront humiliant que lui fait subir Charles (le DO#: tierce mineure aiguë avec SIb). Le dixième cadre présente le thème de Claude complet jusqu'au DO# (mes. 55 à 61), les dernières mesures répétant les deux dernières cellules (RÉ et DO#), éliminant celle du RÉ et hypertrophiant celle du DO#.
5.2			(Déposition de Pierre: pas de violoncelle)
5.3		9	(Claude est absent de cette scène: pas de violoncelle)

6.1	LA	3	(Après le Fait divers 2 lu par l'Inconnu) Entrée de Claude: à partir de la mesure 3, le solo de violoncelle développe sur trois cadres thématiques le LA aigu et ses anacrouses rapides. (Les mesures 9 et 16 ont été interpolées entre les premiers cadres et les mesures 18, 20, 22, 24, 26-27-28, à l'intérieur du troisième cadre.)
6.2	LA/FA	24	Le thème de percussion de Charles est présent pendant toute cette scène avec le violoncelle. - 1ère section (9 cadres): à partir du LA aigu, chaque cadre fait apparaître à sa place une note du thème de Claude. Chaque note qui apparaît est plus grave que la précédente (dans l'ordre: DO#, SOL, FA#, MI, MIb, DO, LAb, RÉ). Au moment où elles sont réintroduites dans le cadre, les notes sont affectées de leur caractère propre. Le 9e cadre introduit une nouvelle note, le FA grave *pizzicato*. Claude reprend sa place face à Charles. - Transition: duel de rire - 2e section (9 cadres): les 10 premières notes du thème, jusqu'au FA, dans le grave, suivent un processus de déploiement graduel sur le cadre. D'abord exposées en croches agglutinées au début du cadre, elles se répandent peu à peu jusqu'à occuper, au 9e cadre, leurs places originales (durées: 3 4 4 3 5 2 5 2 6 1). - 3e section (6 cadres): Après la mesure 152 ajoutée, le processus inverse s'amorce jusqu'à ce que les 10 notes s'agglutinent en croches à la fin du cadre. Les notes reprennent cependant dans le registre les places originales qu'elles occupent. Une note par cadre est jouée *arco*, annonçant la succession *pizzicato-arco* typique des deux scènes suivantes
6.3	LA/FA	3	Le thème de percussion de Pierre s'ajoute à celui de Charles. Au violoncelle, opposition entre le LA aigu en longue tenue *arco* (durée originale 6 croches) et le FA grave en *pizzicato* (durée originale de 1 croche). À l'image des motifs de l'Inconnu qui vont bientôt être entendus, le thème de Claude joue sur les extrêmes qu'il a rejoint. Au cours de cette scène de transition, le jeu entre le LA et le FA remplit peu à peu la presque totalité du cadre thématique.

6.4	LA/FA -->SIb	15	- 1ère section (8 cadres): le motif LA (durée 6) *arco* / FA (durée 1) *pizzicato* est maintenant répandu sur le 5/6 du cadre thématique (les 7 croches qui restent sont celles réservées aux deux dernières notes-durées du thème, SIb et SI, encore à venir). À partir de la mesure 31, chaque cadre réinsère à sa place temporelle (mais dans le registre médium grave) une note du thème (dans l'ordre: DO#, RÉ, LAb, FA#, DO, SOL, MIb), tout en conservant l'alternance *arco / pizzicato*. Tout ceci s'articule avec les motifs de l'Inconnu qui apparaissent sporadiquement. - 2ème section (2 cadres): « solo de la sublimation ». Au violoncelle, le SIb vient s'ajouter comme note-pédale sous chacune des notes du thème de Claude. L'alternance *arco / pizzicato* est remplacé par *arco tenuto / arco staccato.* Claude chante une mélodie dont les notes reproduisent avec celles du thème le même intervalle que celles-ci font avec la pédale SIb (Résultat : la mélodie de Claude se déroule sur la gamme par tons). Cette mélodie presque religieuse révèle peut-être, avec le SIb, le fondement idéal de Claude.

8.1	MI--> -->SIb	6	Dans la scène précédente (7.3.5), Claude est extirpé de son opéra par le geste d'éclat de Pierre qui s'est mis à brûler les partitions d'une scène d'amour où le personnage qu'il interprète ressusciterait le Goglu d'un baiser. Le thème de Claude se redéploie peu à peu à partir de ses deux notes initiales (MI et MIb), chaque cadre réintroduisant deux notes de celui-ci, jusqu'à avoir les 11 premières notes du thème (il ne manque plus que le SI).
8.2			(Déposition de Charles: pas de violoncelle)
8.3		18	(Claude est absent de cette scène: pas de violoncelle)
8.4			(2ème déposition de Geneviève: pas de violoncelle)
8.5		12	(Claude est absent de cette scène: pas de violoncelle)
8.6	SIb	18	À partir du SIb grave, à chaque fois qu'un personnage différent prend la parole, le violoncelle entame <u>legato</u> une lente énonciation d'un certain nombre d'harmoniques naturels de ce SIb, le nombre d'harmoniques énoncés dépendant de la durée qui s'écoule entre les répliques qui déclenchent l'énonciation. Ceci est temporairement remplacé, pendant les mesures 38 à 49 et 74 à 84 par des énonciations disjointes des notes-durées du thème de Claude. Pendu à sa corde, Claude touche (encore avec le SIb) la dimension religieuse et sacrificielle de son rôle. Son destin se déploie presqu'entièrement devant ses yeux, comme les notes de son thème.
9.1			(Fait divers 3 par Charles: pas de violoncelle)
9.2	SI	24	Presque toute entière construite autour du SI suraigu, cette scène effleure à peine le thème original de Claude (aux mes. 7 à 10, puis plus tard, de façon ponctuelle). Le SI, d'abord note isolée <u>*staccato*</u>, sera bientôt ornementé par <u>tous les caractères</u>, y compris l'attaque <u>grincée</u>. Les motifs de l'Inconnu sont omniprésents, la relation entre Claude et son amant plus violente que jamais. La fixation finale du violoncelle sur l'alternance SI-SIb confirme que les extrêmes ont été atteints, et l'emphase de durée sur le SI montre quel extrême l'emporte.
9.3			(Déposition de l'Inconnu: pas de violoncelle)

En comparant les **tableaux 37 et 38**, même simplement en regardant leur évolution sur le plan de leurs notes principales, on peut suivre le déroulement parallèle des deux vies de Claude, son opéra et sa vie réelle courant l'un à la poursuite de l'autre vers leur fin commune.

c) Les dépositions (scènes 2.2, 2.4, 5.2, 8.2, 8.4, 9.3)

Les "dépositions d'après le fait", sauts dans un futur indéfini, sont des scènes chantées et accompagnées par les mêmes synthétiseurs qui, dans l'« opéra de Claude », accompagnaient ces interprètes qui deviennent dans les scènes « hors Goglu » les personnages principaux. Ces synthétiseurs sont non pas joués par les musiciens de l'« opéra de Claude » mais plutôt contrôlés par un ordinateur. Les exigences vocales y sont plus poussées et la musique de chaque personne plus développée, comme si les interprètes de Claude révélaient des dimensions qu'il ne leur a pas reconnues dans « son » opéra.

Les dépositions sont toutes construites sur des successions de thèmes sériels du personnage concerné, mis bout à bout. Dans cette structure virtuelle, les phrases du texte sont agencées et distribuées, avec entre elles des silences, des trous, des portions de thèmes qui ne sont pas entendus, suivant la même technique employée pour l'« opéra de Claude ». Ces trous dans l'énonciation du thème, ces silences évoquent les hésitations, les moments de réflexion ou simplement l'attention du personnage dans le courant de l'interrogatoire que lui fait subir un interlocuteur-interrogateur invisible et inaudible. Et l'accompagnement des phrases ou des trous évoque les mouvements intérieurs de l'interrogé(e).

(1) Déposition d'Amélie (scène 2.2)

Cette déposition s'étend sur presque 18 thèmes d'Amélie. Seules ont été ajoutées la mesure initiale et la mesure 113 dans la succession des thèmes. Le dernier thème, commençant à la mesure 114, a été interrompu en plein vol, avec une modification dans les dernières notes de la partie vocale.

Cette dernière exploite, de quatre en quatre thèmes, les quatre combinaisons possibles entre les formes ascendant-descendant ou descendant-ascendant de la courbe mélodique

avec les formes *accelerando-rallentando* ou *rallentando-accelerando* de la série de durées. L'accompagnement du Métalimba (contrôlé par ordinateur) utilise le même matériau mais varie ses rapports avec la voix en exploitant les quatre combinaisons possibles entre homorythmie ou hétérorythmie d'une part, et homomélodie ou hétéromélodie d'autre part. Homorythmie et homomélodie utilisent la même série de durée ou la même forme de courbe mélodique que la voix, l'hétérorythmie et l'hétéromélodie emploient la forme mélodique ou la série de durée que n'utilise pas la voix dans ce thème. La voix utilise les notes-durées du thème et leur subdivision/ornementation nécessaires à la prosodie et à la dramatisation du texte. La plupart du temps, les accents toniques des mots importants tombe sur le début d'une durée de base, les autres syllabes subdivisant ces durées de base au besoin, en parties égales, d'où les valeurs irrationnelles fréquentes et la complexité métrique qui en résulte.

Les silences suivants dans la partie vocale ont été conçus comme correspondant à des interventions de l'interrogateur: mes. 10,3 à 15,3; 33-34; 39 à 41; 54 à 58; 80,2 à 85; 91 à 95; 100-101; 104,2 à 106.

L'accompagnement ne reproduit pas toujours ces silences et autres trous de la partie vocale dans la sienne; il les comble parfois en présentant les notes-durées manquantes, et il ajoute aussi des amplifications harmoniques (accords) autant à ces notes ajoutées qu'à celles qui ont une correspondante dans la partie de la voix. La variation des rapports entre voix et instrument, les amplifications harmoniques, la persistance assez fréquente de l'accompagnement dans les silences de la voix: tout cela a été utilisé (bien qu'en restant toujours près d'une discipline combinatoire) de façon à rendre possible certaine évocation des états intérieurs d'Amélie.[24]

Le tableau suivant permettra de rapporter un grand nombre de détails musicaux à leur « origine poïétique ».

---

[24] La relative indépendance de l'accompagnement, sa persistance dans les trous de la partie vocale, permet aussi de faire entendre des points de repères pour le bénéfice de l'interprète d'Amélie...

Tableau 38 - distribution des thèmes dans la déposition d'Amélie

Thème	Début (mes.)	Voix: forme mélod.	Voix: forme rythm.	Rapport mélod. du Métalimba avec voix	Rapport rythm. du Métalimba avec voix	Nb. de notes/durées exprimées par voix et Métalimba	Nb. de notes/durées ajoutées par Métalimba
1	2	a-d	r-a	Hét	Hom	7	5
2	8	a-d	a-r	Hét	Hét	2	-
3	14	d-a	r-a	Hom	Hét	4	8
4	21	d-a	a-r	Hom	Hom	9	-
5	28	a-d	r-a	Hom	Hét	7	5
6	33,2	a-d	a-r	Hét	Hét	5	-
7	40	d-a	r-a	Hom	Hom	6	-
8	46	d-a	a-r	Hét	Hom	9	3
9	53	a-d	r-a	Hom	Hét	4	8
10	60	a-d	a-r	Hom	Hét	9	-
11	67	d-a	r-a	Hét	Hét	12	-
12	75	d-a	a-r	Hét	Hét	7	5
13	81,2	a-d	r-a	Hét	Hom	3	-
14	88	a-d	a-r	Hom	Hom	4	8
15	95	d-a	r-a	Hom	Hét	6	-
16	101	d-a	a-r	Hom	Hom	3	9
17	108	a-d	r-a	Hét	Hom	6	-
18	114	a-d	a-r	Hom	Hét	4(+1)	5

(2) Dépositions de Geneviève (scène 2.4 et 8.4)

La première déposition de Geneviève est construite sur une succession de 21 thèmes de ce personnage, et la seconde, 12. La voix y utilise l'une ou l'autre des huit formes que peut adopter ce thème (cf. **exemple 22**).

Dans la scène 2.4, les silences suivants dans la partie vocale ont été conçus comme correspondant à des interventions de l'interrogateur: mes. 4,3 à 6,4; 12,3 à 13,3; 22,2 à 23,1; 24,3 à 27,2, 2/2; 36,2 à 40,3; 66-67; 84,2 à 87; 93,2 à 101,7; 128, 4 à 131,5. Pendant ces silences, l'accompagnement se tait, ou bien tient un accord, ou encore filtre graduellement son dernier accord, ou fait entrer le prochain note par note.

Le Synthorgue, contrôlé par ordinateur, utilise, en contrepoint à la voix, une portion variable des courbes mélodiques complémentaires (et la série de durées qui leur est associée), données dans l'**exemple 22** sous chacune des huit formes que peut adopter

la partie vocale. La série des durées de base de ces courbes complémentaires a été construite de façon à assurer une indépendance rythmique de la couche instrumentale par rapport à la voix (par le moins de synchronicité possible). Le point central de leur courbe respective (le moment où l'on atteint le triton par rapport à la note de départ) est atteint presque simultanément par les deux protagonistes musicaux, à quelques unités près. Sur le plan du matériel de hauteurs, on remarquera que voix et Synthorgue évoluent dans la même demi-série (ou hexacorde), de part et d'autre du point central de leurs courbes respectives.

Le Synthorgue n'expose pas toujours toute sa courbe complémentaire. Le nombre de notes qu'il en présente suit une progression croissante, puis décroissante puis croissante de nouveau. Au premier thème, l'instrument ne présente que la première note de chaque demi-série (2 notes en tout); au deuxième, les deux premières (4 notes en tout); au troisième, les trois premières, etc.. Il en résulte des thèmes où l'accompagnement n'est constitué que de longues tenues, et d'autres qui « bougent » beaucoup plus, lorsque la courbe contrapuntique est exprimée au complet.

Dans la scène 8.4, le Synthorgue partage sa musique entre une couche contrapuntique basée sur le matériau complémentaire mentionné plus haut et une couche qui double la voix en homophonie. Si, dans cette même scène, chacune des deux couches instrumentales est constamment harmonisée en accords de 3 sons, dans la première déposition, la densité des accords harmonisant l'unique couche instrumentale variait de thème en thème, oscillant entre 3 et 6 sons. Cette variation de densité était associée à une variation parallèle de la « largeur » des accords, les accords de 3 sons s'inscrivant toujours à l'intérieur d'une octave (extension 1), ceux de 4 sons à l'intérieur de 2 octaves (extension 2), ceux de 5 et 6 sons sur 3 et 4 octaves respectivement (extension 3 et 4).

Le tableau suivant donne, pour la première déposition, la localisation exacte des débuts de thèmes, la forme utilisée par la partie vocale et, pour le Synthorgue, les densités des accords (avec l'extension qui leur est liée) et le nombre de notes utilisées dans chaque demi-série. Des modifications de tempi ont été utilisées pour mouler la structure à l'expression du texte, voire pour créer des arrêts. Les seuls ajouts à cette structure sont la mesure initiale, les cinq premiers temps de la mesure 31, les 5 croches ajoutées à la

mesure 71 (qui aurait dû être un 3/8) et la mesure finale. Les répétitions de motifs aux mesures 84-85-86 ont été faites à l'intérieur du cadre thématique.

Tableau 39 - distribution des thèmes dans la première déposition de Geneviève

Thème	Début (mes.)	Voix: forme utilisée	Synthorgue: densité accords	Synthorgue: extension	Synthorgue nb de notes utilisées par demi-série
1	2	a-->	5	3	1+1
2	7,2	<--a	6	4	2+2
3	13	c-->	3	1	3+3
4	19	<--c	4	2	4+4
5	25,1,2/2	b-->	6	4	5+5
6	31	d-->	3	1	6+6
7	38	<--b	5	3	5+5
8	45	<--d	4	2	4+4
9	52,2,2/2	<--a	5	3	3+3
10	60	<--c	3	1	2+2
11	65,2,2/2	c-->	4	2	1+1
12	72	a-->	6	4	2+2
13	80,2,2/2	<--b	6	4	3+3
14	85,3	<--d	3	1	4+4
15	92	b-->	5	3	5+5
16	98	d-->	4	2	6+6
17	104,2,2/2	<--c	4	2	5+5
18	112	c-->	3	1	4+4
19	118	<--a	6	4	3+3
20	125	a-->	5	3	2+2
21	131	c-->	6	4	1+1

Pour la seconde déposition de Geneviève (scène 8.4), les deux portées supérieures de la partie instrumentale sont réservées à la couche doublant la voix (jouant donc la courbe mélodique réservée à celle-ci), et les deux portées inférieures à la couche contrapuntique. Le silence dans la partie vocale (mes. 3,2 à 5) a été conçu comme correspondant à l'intervention de l'interrogateur. Ce silence est mis en évidence par celui, simultané, de la couche instrumentale qui double la voix.

Avant que j'y procède à des coupures pour en arriver au résultat actuel, plus resserré sur le plan de la dramaturgie, cette déposition comportait 11 thèmes où la couche contrapuntique suivait une progression croissante puis décroissante touchant le nombre

de notes énoncées par demi-série. Il ne reste plus de ce premier jet que les 4 thèmes suivants.

Tableau 40 - distribution des thèmes dans la seconde déposition de Geneviève

Thème	Début (mes.)	Voix: forme utilisée	Synthorgue : notes utilisées dans chaque demi-série
1	1	a-->	1,2 puis 1,2
2	7,4	<--d	1,2,3,4,5 puis 1,2,3,4,5
3	12,3,2/2	b-->	1,2,3,4,5,6 puis 1,2,3,4,5,6
4	20,2,2/2	c-->	1,3,4,5,6 puis 1,3,4,5,6

(3) Déposition de Pierre (scène 5.2)

La déposition de Pierre consiste en la succession de 13 thèmes du personnage, à laquelle ont été ajoutées les mesures 1, 83 et 84 (qui ont toutes trois la durée d'un thème) et la mesure 75.

Le thème de Pierre, on s'en souvient, est constitué par une oscillation de part et d'autre d'une note centrale. Dans la scène 5.2, ce thème a été traité en variant d'un cadre thématique à l'autre cette note de référence. Celle-ci alors n'est plus toujours centrale car toutes les autres notes du thème restent à leur emplacement dans l'ambitus global (une octave : de MI à MI). La suite des notes de référence suit celle de la série du thème de Pierre (**exemple 20b**). L'arrivée d'une nouvelle note de référence est presque toujours marquée par un trait présentant, la plupart du temps à l'intérieur d'une noire, les notes de référence précédentes; le nombre de notes du trait augmente donc de fois en fois, et, conséquemment, sa vitesse aussi.

Six silences de durée variable viennent interrompre le discours de Pierre, comme pour loger autant de questions de l'interrogateur. Ils sont situés aux mesures 2 et 3, 17,3 à 21, 25 à 27, 30 à 35, 57 à 60 et 64 à 68. Dans certains de ces silences, l'accompagnement se tait aussi, dans d'autres, il fige sur une note. Par contre, l'énonciation thématique de la voix étant fragmentaire, truffée de courtes respirations, le Cromsitar (contrôlé par ordinateur) comble tous les vides de cette énonciation en jouant en *glissandi* les fragments du thème qui manquent. Autrement, il applique son mode habituel d'accompagnement, homorythmique et partiellement hétéromélodique (c'est-à-

dire jouant la note de référence en même temps que la voix la chante et harmonisant les autres notes de la voix par une note voisine choisie dans la cellule en cours).[25]

Tableau 41 - distribution des thèmes dans la déposition de Pierre

Thème	Début (mes.)	Note de référence	
1	1	SIb	Introduction
2	2	SI	
3	9	FA#	
4	15	RE	
5	21	LAb	
6	26,4,2/2	DO	
7	31,4,2/2	MI (aigu)	
8	37,4	MI (grave)	
9	44	SOL	
10	51	LA	
11	57	MIb	
12	62,4	FA	
13	68,4	REb	
14	76	SIb	Postlude
15	83	SI	Conclusion
16	84		(résonance et silence)

(4) Déposition de Charles (scène 8.2)

La déposition de Charles est construite sur une succession de 12 thèmes de ce personnage. Les seuls ajouts à cette structure sont les quatrième temps des mesures 20, 36, 50 et 64 et la mesure finale (79).

Les silences suivants dans la partie vocale ont été conçus comme correspondant à des interventions de l'interrogateur: mes 1; 6,2 à 12,3; 33 à 42,2; 50; 60 à 64; 73,3 à la fin. Charles peut parfois remplir ces silences par des vocalises tendues. L'accompagnement instrumental est ininterrompu.

La partie vocale articule ses interventions sur le thème de Charles (**exemple 23**) transposé successivement sur chacune de ses notes.

---

[25] Pour un rappel de la nature des cellules, voir **exemple 13b.**

Sous une note-pédale de SIb tenue pendant toute la scène, l'accompagnement de Synpiano (contrôlé par ordinateur) est divisé en deux couches. La plus grave, dont le registre se confond avec celui de la partie vocale, transpose le matériel thématique qu'elle emploie au même intervalle que la voix. La couche la plus aiguë transpose le sien par rapport à la couche grave, à un intervalle équivalent à celui que cette dernière entretient par rapport au SIb (par exemple: pour le thème 2, la voix et la couche grave transposent le thème à la quinte supérieure du SIb note-pédale, la note initiale de cette transposition est donc un FA; la couche aiguë sera donc transposée à la quinte supérieure de ce FA, sa note initiale sera donc un DO; etc.).

Ces deux couches entretiennent avec la voix les mêmes quatre types de rapport qu'avec la partie vocale du Goglu dans l'« opéra de Claude »: accompagnement par une note-pédale, par homophonie, par hétérorythmie ou par contrepoint. La note-pédale peut parfois être répétée en cours de thème à des moments où certaines notes-durées du thème seraient exprimées; on dira alors que la pédale exprime par exemple 1/6, 1/4, 1/3 ou 1/2 des attaques du thème. Dans l'homophonie, la courbe mélodique du thème est entendue articulée selon la série des durées de base (1 2 1 3 2 4 3 5 4 6 5 6), avec, en plus, la note initiale de cette courbe traitée en note-pédale et répétée selon ce même rythme sous chacune des notes du thème. L'hétérophonie est obtenue en articulant la courbe mélodique originale du thème par la série de durées de base plus ou moins modifiée par certaines petites permutations (permutations des durées adjacentes 2 par 2 - par ex: 2 1 3 1 4 2 5 3 6 4 6 5 -, 3 par 3, 4 par 4), avec, toujours, sous la courbe thématique, la note initiale traitée en note-pédale répétée selon ce nouveau rythme. Le type contrepoint est obtenu, lui, par l'énonciation du thème rétrogradé (toujours avec la note initiale du thème traitée en note-pédale répétée sous chacune des notes de cette nouvelle version du thème). Au thème 12 (cf. le tableau plus bas), la couche aiguë est en contrepoint avec la couche grave, elle-même en contrepoint avec la voix. La seconde voix de contrepoint a été obtenue en confiant à la voix aiguë l'exposition rétrogradée des huit premières notes du thème suivi de la rétrogradation des quatre dernières, pendant que la voix grave expose le thème rétrogradé, comme on vient de l'expliquer.

Pour amplifier harmoniquement la courbe mélodique des deux couches instrumentales, que celle-ci se résume à une note pédale ou consiste au contraire en une courbe mélodique issue du thème, six densités harmoniques (D) ont été définies. La densité 1

ne fait entendre que la note initiale du thème traitée en note-pédale répétée. La densité 2 présente, avec cette même note initiale traitée de façon similaire, les notes du thème, que celui-ci soit sous forme intégrale ou modifié pour hétérophonie ou contrepoint. La densité 3 ajoute à la note initiale/pédale et aux notes du thème, une quinte évoluant en parallélisme par rapport à ces dernières, comme leur harmonique 3 en quelque sorte. La densité 4 ajoute aux notes précédentes la dixième majeure des notes du thème, comme l'harmonique 5 de celles-ci. Les deux densités suivantes ajoutent de façon analogue aux notes précédentes les harmoniques 7 et 9 des notes du thème. Ainsi, dans la densité 6, la courbe mélodique du thème, superposée à la note initiale du thème traitée en pédale, est épaissie par un accord de 9e majeure évoluant en parallélisme avec cette courbe.

Le tableau suivant résume les définitions des 6 densités:

Tableau 42 - résumé des densités harmoniques du Synpiano (déposition de Charles)

D1	note initiale du thème traitée en pédale					
D2	note initiale du thème traitée en pédale	notes du thème				
D3	note initiale du thème traitée en pédale	notes du thème	harm. 3 des notes du thème			
D4	note initiale du thème traitée en pédale	notes du thème	harm. 3 des notes du thème	harm. 5 des notes du thème		
D5	note initiale du thème traitée en pédale	notes du thème	harm. 3 des notes du thème	harm. 5 des notes du thème	harm. 7 des notes du thème	
D6	note initiale du thème traitée en pédale	notes du thème	harm. 3 des notes du thème	harm. 5 des notes du thème	harm. 7 des notes du thème	harm. 9 des notes du thème

Le **tableau 43** résume pour sa part les différentes données précédentes. On remarquera l'accroissement de la complexité du rapport des deux couches

instrumentales avec la voix de même que celui de la densité harmonique (D), ceci au fur et mesure que les transpositions s'éloignent du SIb. (N.B. : c.a. = couche aiguë; c.gr. = couche grave)

Tableau 43 - distribution des thèmes dans la déposition de Charles

Thème	Début (mes)	Transposition du thème de la voix et de la couche grave du Synpiano	Rapport voix/ couche grave du Synpiano	D. c. gr.	Transposition de la couche aiguë du Synpiano	Rapport voix/ couche aiguë du Synpiano	D. c. ai.
1	1	SIb	(Pédale)	1	SIb	(Pédale)	1
2	2	FA (harm. 3 de SIb)	Pédale (répét: 1/6 de thème)	2	DO quinte (h.3) de FA	Pédale	2
3	9	RE (harm. 5 de SIb)	Pédale (répét: 1/4 de thème)	3	FA# 3ce maj. (h. 5) de RÉ	Hom	3
4	16	LAb (harm. 7 de SIb)	Pédale (répét: 1/3 de thème)	4	SOLb 7e min. (h.7) de LAb	Hét (permut: 2 par 2)	4
5	23	DO (harm. 9 de SIb)	Pédale (répét: 1/2 de thème)	5	RE 2de maj. (h.9) de DO	Ctpt	5
6	30	MIb (harm. (11) de SIb)	Hom	3	LAb 4te juste (h. (11)) de MIb	Hom	3
7	37	MI (harm. 11 de SIb)	Hom	4	SIb 4te augm. (h. 11) de MI	Hét (permut: 3 par 3)	4
8	44	SOL (harm. (13) de SIb)	Hom	5	FA 6te maj (h.(13)) de SOL	Ctpt	5
9	51	SOLb (harm. 13 de SIb)	Hét (permut: 4 par 4)	4	RE 6te min (h.13) de SOLb	Hét en hét. par rapport à voix grave (permut: 6 par 6)	4
10	58	REb (harm. 19 de SIb)	Hét (permut: 6 par 6)	5	MI 3ce min (h.19) de RÉb	Ctpt	5
11	65 -	LA (harm. 15 de SIb)	Ctpt	5	SOL# 7e maj (h.15) de LA	Ctpt 6 premiè-res notes en hom. par rapport à voix grave puis 6 dernières en hét.	5
12	72	SI (harm. 17 de SIb)	Ctpt	6	DO 2de min. (h. 17) de SI	Ctpt (en ctpt. par rapport à voix grave)	6

(5) Déposition de l'Inconnu (scène 9.3)

La déposition de l'Inconnu est encadrée par quatre motifs dont la durée longue est distendue en point d'orgue. Le débit du personnage est organisé en un parlé-rythmé approximatif dont l'écriture en brèves et en longues (notées en croches et en noires) ne doit pas correspondre à une interprétation mathématiquement exacte du rythme que ces valeurs signifient conventionnellement. Elles sont une transposition simplifiée de la brève (durée 1) et de la longue (durée 7) constitutive du motif de l'Inconnu (voir **exemple 25**) et cherchent plutôt à encadrer l'énonciation du texte de l'acteur. Même si je cherchais à rester assez près de la prosodie normale du texte (entre autres en respectant les syllabes toniques), j'ai composé le rythme d'énonciation de celui-ci de façon à toujours faire alterner l'un ou l'autre des 4 motifs de base de l'Inconnu. Je voulais par cela atteindre à une certaine « dénaturalisation » du rythme normal de la parole et accentuer alors par le fait même l'aliénation du personnage au sortir de cette scène 9.2 qui l'a amené aux confins de son désir, dernière étape avant l'accomplissement tout proche.

E. Réflexions en guise de postlude

On a discuté en long et large de l'avenir de l'opéra, de la mort de l'opéra. *Petit-Tchaïkovski*, drame de musique et de théâtre, offre quelques solutions aux problèmes posés par notre époque à ce genre contesté par les modernes, revisité par les post-modernes et qu'une réaction anti-moderne, néo-romantique américano-allemande veut nostalgiquement ressusciter.

Qu'il s'agisse de l'intégration du théâtre et de l'opéra, de l'intégration des instrumentistes à un contenu théâtral, de la réintégration d'une certaine narrativité, ou plus spécifiquement sur le plan musical, de l'autonomie du musical - ou de sa *Selbständigkeit* - par rapport au texte ou au point de vue de la forme, tous ces aspects reçoivent une réponse (non pas « la » réponse...) dans *Petit-Tchaïkovski* , réponse dont le texte qui précède a pu montrer les mécanismes. Le livret d'Alain Fournier donnait déjà, d'après moi une partie de cette réponse.

Le procédé de l'« opéra dans l'opéra » a déjà été expérimenté avec succès dans l'histoire du genre (particulièrement Strauss, *Ariadne auf Naxos* , *Capriccio*). *Petit-Tchaïkovski* cherche plutôt à créer des ponts entre les conventions de l'opéra et du théâtre, sans être vraiment un mélodrame ou un *Singspiel* . Je rappelle que le livret de Fournier était conçu pour être chanté en entier et que j'ai préféré, avec l'accord du librettiste, opposer l'« opéra de Claude » au théâtre qui l'entoure, pour chercher ensuite des points de contacts entre eux. On l'a vu dans ce qui précède, les scènes théâtrales sont de plus en plus accompagnées par des éléments musicaux, leurs textes sont de plus en plus « musicalisés » (et donc, sortis de la convention théâtrale) par l'emploi du parlé-rythmé, les dépositions constituant en quelque sorte le chaînon entre les deux mondes. Dans la même optique, la présence des musiciens de l'« opéra de Claude » est intégrée au théâtre, soit d'une façon marginale, soit au contraire pour fournir une présence dramatique soutenue (le violoncelle). De leur côté, les sources sonores contrôlées par ordinateur permettent de fournir au théâtre un accompagnement musical riche et souple. Ainsi, dans une attitude peut-être un peu irrespectueuse, s'il ne me plaisait pas de laisser le théâtre indemne, je voulais aussi que l'« opéra » soit égratigné, interrompu, remis en contexte dans l'économie expressive de l'œuvre complète. Le livret m'en a donné une occasion, que j'ai tenté d'exploiter de mon mieux.

Il est résulté du respect quasi-intégral du texte de Fournier une durée d'approximativement deux heures pour *Petit-Tchaïkovski*. De cette durée, « l'opéra de Claude » remplit environ une heure et les dépositions 15 minutes alors que les scènes plus « théâtrales » font 45 minutes. Passant d'un monde à l'autre, le spectateur/auditeur doit aussi passer d'une convention à l'autre, et il se peut qu'il soit dérouté. La continuité narrative, que nos esthétiques modernes ont cherché souvent à éviter ou à renouveler, y compris dans l'opéra ou « théâtre musical », fait ici un retour, mais avec des biais, des ruptures que j'ai tenu à laisser dans leur crudité. Les contextes se succèdent parfois brutalement. La musique n'a pas cherché à gommer les contours de ces successions. Le texte plus concentré, plus poétique de certains tableaux entre en collision avec la clarté réaliste des autres, comme le chant et le parlé; les deux mondes dérivent ensemble et se fondent dans le futur des dépositions. Mais l'unité dramatique et musicale de l'œuvre se révèle au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre, comme les pièces d'un puzzle qui reconstituent peu à peu l'image recherchée.

Le texte que je viens d'écrire m'a fait retourner « sur les lieux de la création » et a parfois fait apparaître à mes yeux des moments où la cohérence symbolique entre les contenus théâtral et musical pourrait accepter d'autres solutions. Ainsi, peut-être l'Inconnu pourrait-il chanter lui aussi sa déposition. Les thèmes de percussions pourraient déborder sur une plus grande partie du tableau final. Certaines des reprises de scènes de « l'opéra de Claude » que Fournier avait prévues et que je me suis permis de couper pourraient se défendre grâce à une variation remarquable du contenu musical, comme si Claude les avait réécrites et densifiées, et ce, tout en conservant l'efficacité dramatique que ces coupures visaient.

J'ai déjà mentionné plus haut l'importance que j'accordais à créer une nécessité musicale, une logique musicale qui fasse que je ne sois pas purement « au service du texte et du drame » au moment de composer, mais à l'intérieur d'un cadre musical avec ses règles propres. Un texte ne génère pas d'une façon ininterrompue des notes, des rythmes, des timbres, à moins que l'on se laisse improviser à partir des réflexes que l'on a acquis. Mais j'ai dit ma méfiance à l'égard de ces réflexes. Il s'agissait ici, encore une fois, de les déjouer, ou du moins de les encadrer, de délimiter le domaine où pourrait s'exprimer l'imagination en accord avec la cohérence que souhaite la raison, et aussi d'essayer de découvrir ce que d'autres règles peuvent donner. Sans jamais

trahir le texte ni le drame... Des règles qui collent à eux, à leur sens et résonances affectives, sans leur être totalement soumises. Il me semble avoir réussi sur ce plan. Pour moi, les quelques questions et hypothèses du paragraphe précédent ne remettent pas en question cette attitude de base.

IV. Conclusion: courte réflexion stylistique sur les deux projets

Il faut au moins deux moments pour avoir une démarche...

J'ai déjà parlé ailleurs d'un angle sous lequel j'aime voir la composition : recherche du Beau bien sûr, mais d'un Beau qui n'est pas figé dans des techniques ou dans un langage déjà éprouvé, nécessité de la recherche sur le langage, essentiellement pour définir un langage personnel, dont l'apport soit unique, et aussi, par là, pour donner naissance à des mondes musicaux nouveaux, inédits, inexplorés. Cette perspective très générale se conjugue bien sûr au présent avec les choses et techniques apprises auprès de mes maîtres, avec les affinités particulières que je me découvre à l'endroit des œuvres nouvelles proposées par les autres créateurs, avec les conditions concrètes de réalisation de chaque projet d'œuvre.

Avec le temps, je deviens de plus en plus conscient d'une cohérence personnelle, de la persistance d'une certaine attitude face à la composition. Une impression de continuité se dégage, perceptible évidemment dans la musique, dans le domaine où se crée ma personnalité de compositeur, où je me crée en tant que compositeur. Unification des disparates, « directionnalisation » des zig-zags : le temps limite les possibles que j'aurais pu devenir, trace la voie des possibles que je pourrais encore envisager. Le hasard et les choix nécessaires ont transformé et transformeront certains de ces possibles en matière musicale. Ainsi, je perçois maintenant qu'un trait essentiel de mon attitude, une caractéristique de mon approche de la composition réside dans l'appropriation des principes et techniques des musiques néo-sérielles transmises par un Garant, un Tremblay, un Stockhausen et un Pousseur, cette appropriation étant influencée par les théories intégratrices des deux derniers qui ramènent thématisme, consonances, répétitions et autres tabous cachés sous le tapis du modernisme des années 50 et 60, et par les nombreuses œuvres personnelles avec lesquelles des collègues ont réalisé depuis 1970 la transgression de ces tabous.

Malgré certaines disparités de langage que l'on pourra percevoir entre *Chute/Parachute* et *Petit-Tchaïkovski* [26], je crois que l'on s'accordera pour voir en chacun d'eux une même exigence de rigueur dans la structuration, cette rigueur « extérieure », technique, héritée de l'esprit sériel, et caractérisée entre autres par l'emploi de tableaux de planification ou de distribution des paramètres et par un certain esprit de système; on pourra peut-être même, à certains moments de ma musique, déceler des conséquences de cette attitude compositionnelle sur le plan du langage et de l'expression, notamment dans une certaine retenue que l'on pourra alors trouver bien éloignée d'une attitude expressionniste. Il est d'ailleurs remarquable et symptomatique que la rigueur passe ici par des techniques proches du contrepoint (comme par exemple la technique de « passacaille virtuelle » que j'emploie dans *Petit-Tchaïkovski*). On pensera peut-être à Webern, spécialiste d'Obrecht et proche, dans ses œuvres de maturité, de la science des contrapuntistes de la Renaissance, et à l'affection de Boulez pour celui-ci qui n'a d'égale que son aversion pour le Schoenberg sériel dont il fut pourtant l'émule.[27] Comme si le contrepoint était seul à pouvoir donner tout son « sérieux » à une quelconque musique ! Mais, dans mon cas, jamais cette attitude constructiviste n'aura voulu engendrer une musique neutre, ou purement « intellectuelle », sans résonances affectives, sans climax et sans drame, sans variété expressive. Malgré toute l'admiration que j'ai pour Cage, Feldman et pour ceux qui les ont suivis et ont poussé plus loin l'attitude de ces maîtres, il y a quelque chose de viscéral, sans nul doute enfoui dans les premières expériences musicales de l'enfance, qui fait que je ne peux pas ne pas tenir compte de l'agogique, des mouvements physiques et affectifs, des évocations, suggestions et images provoqués par le sonore et par les constructions musicales que j'élabore.

---

[26] ...surtout lorsque l'on regarde *Petit-Tchaïkovski* depuis le point de vue des œuvres composées depuis *Chute/Parachute* (1989)

[27] Les deux premières Sonates de Boulez sont plus proches du développement thématique à la Beethoven et à la Schoenberg, et donc plus «figuratives», moins contrapuntiques et « abstraites » que bien des œuvres de Webern.

Il est évident que l'emploi de modes, de la série harmonique, de rythmes périodiques, de mélodies relativement conjointes, de reprises thématiques, « facilite », encourage même cette attitude interprétative, puisqu'elle joue avec les réflexes liés aux notions traditionnelles : il est tellement facile de tracer une équivalence entre expressivité et mélodie. Cependant, c'est depuis le début que l'organisation harmonique et mélodico-rythmique a été au centre de mes préoccupations beaucoup plus que les recherches sur le son et le timbre, auxquels se consacrent par ailleurs brillamment les compositeurs de la famille spectrale en France, par exemple. Je suis en cela assez près du « renouveau mélodique » auquel on peut rattacher trop de compositeurs pour les énumérer tous : le Stockhausen mélodique, Vivier, Andriessen, Reich, voire même le Boulez de *Rituel*, etc..[28] Et, dans ce paysage familier, mon sens critique m'incite à rechercher sans relâche le « non-encore-composé » ou, mieux, le « non-encore-envisagé » que je ferai mien. Illustration de ma double allégeance (moderne et post-moderne), je m'aide des techniques néo-sérielles que j'ai attentivement étudiées, pour créer et articuler des formes, des structures, des syntaxes qui pensent autrement les notions musicales traditionnelles.

Néo-thématisme, néo-modalisme, néo-« consonantisme »... Cette mienne musique n'est-elle donc qu'un multidimensionnel retour en arrière stylistique, l'un de ces métissages ou de ces hybrides qu'il est à la mode de vanter actuellement ? Pourtant, cette musique n'a-t-elle pas un « ton » bien à elle, par-delà et à cause de l'unité technique ou de langage ou du type de cohérence de construction qu'on pourra lui trouver ? Il me semble que oui. Son thématisme, son modalisme, son consonantisme m'apparaît vraiment « néo » dans le sens de nouveau, d'unique. Eût-il ici et là des accents ou des saveurs connus, le contexte leur rend vite leur qualité d'étrangeté, d'inouï. Une autre syntaxe est à l'œuvre, un autre sens s'exprime. Et j'affirme cela sans vouloir prétendre écrire l'histoire de la musique et donner à ma production une valeur définitive avant l'heure.

---

[28] Je n'inclus pas dans cette tendance le groupe montréalais des Mélodistes indépendants dont le traditionnalisme est connu et avoué.

J'ai souligné ailleurs qu'il ne s'agit pas d'une course à « la Nouveauté pour la Nouveauté » (être le meilleur ou le plus avant-gardiste, ou le plus révolutionnaire...) mais plutôt de la nécessité d'être soi, de se créer soi-même, de se choisir soi-même, de choisir son « créneau », de délimiter son champ d'action, avec les parts d'arbitraire et de vocation que cela comporte. Les étudiants au doctorat de n'importe quelle discipline savent bien que c'est pendant ce travail académique qu'ils apprennent à voler de leurs propres ailes, qu'ils choisissent et ouvrent le chemin qu'ils fréquenteront en propre. Cependant, le compositeur est un perpétuel élève au doctorat, car ce choix de lui-même lui est constamment posé à l'occasion de chaque projet, dans une perspective à la fois de fidélité à lui-même et de renouvellement, double condition de sa satisfaction.

Nouveauté, originalité, authenticité, identité sont donc des concepts à rapprocher de celui de personnalisation. D'ailleurs, dans l'accroissement de la pression de l'anonymat, de l'uniformisation, de la mondialisation, de la réification (on dirait plutôt maintenant la « consumeurisation »), le jeu des forces contraires (personnalisation, voire affirmation de l'identité communautaire, ethnique ou nationale) est essentielle. Il s'agit bien de laisser sa trace, la plus « unique » possible. Là se déjoue l'Histoire et ses pseudo-nécessités, dans l'imprévisibilité et l'affirmation d'une personne (d'un groupe, etc.), qui se choisit et se crée, s'affirme, se confronte et s'harmonise éventuellement; là se joue, en fait, l'Histoire...

C'est dans la personne qui crée autant que dans la musique qu'il laisse que s'unifient tous les moments d'une démarche. Cette unification est une nécessité à la fois pragmatique (créée par le marché de l'art) et philosophique; elle est aussi le fait du hasard et celui du choix nécessaire. Elle est une réalité simple et brutale qui fait qu'une œuvre qui peut paraître longtemps se chercher se referme de toute façon en un tout définitif et unifié avec la fin tout aussi définitive de l'activité créatrice de la personne qui en a vécu l'aventure.

Si cette perception d'une personnalité musicale unique est partagée à l'audition de mon œuvre, je serais déjà heureux. Et si à cette perception vient s'ajouter - peut-être venant d'elle partiellement - celle de la Beauté que sans cesse j'ai voulu y mettre, en ne me

contentant, en cours de travail, que du résultat que mon goût et mon plaisir multiforme jugeait satisfaisant, alors je serais comblé.

Michel Gonneville
Novembre 1996

Bibliographie

Sont mentionnés ici des écrits et des œuvres musicales qui ont nourri ma réflexion de façon plus ou moins continue au cours des années de composition des œuvres étudiées dans le présent travail. Les citations ou les mentions plus précises à l'un ou l'autre de ces écrits font l'objet d'une note en bas de page en cours de texte.

BOULEZ, P. (1966) *Relevé d'apprenti*, Paris, Seuil, 388 p.
BOULEZ, P. (1980) *Points de repères*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 576 p.
BOULEZ, P. (1989) *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 456 p.
DEBUSSY, C. (1971) *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 336 p.
FOURNIER, A. (1990) *Petit-Tchaïkovski*, Montréal, Les Herbes Rouges, 124 p.
GILSON, É. (1963) *Introduction aux arts du Beau*, Paris, Vrin. 280 p.
GIRARD, R. (1978) *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 640 p.
GIRARD, R. (1972) *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 544 p.
GONNEVILLE, M. (1990) « Humeurs post-modernes », *Circuit*, Vol. 1, no1, p. 49 - 61.
GONNEVILLE, M. (1992) « Ce qui doit sortir », *Circuit*, Vol. III, no 1, p. 35-40.
GONNEVILLE, M. (1996) « Sur-Moi ? », inédit, à paraître dans*Circuit*, Vol. VIII, no 1.
HANSLICK, E. (1986) [1854] *Du Beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 184 p.
NATTIEZ, J.-J. (1975) *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10-18, 448 p.
NATTIEZ, J.-J. (1993) *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 252 p.
POUSSEUR, H. (1972) *Musique, sémantique et société*, Tournai, Casterman, 152 p.
POUSSEUR, H. (1968) « L'Apothéose de Rameau, essai sur la question harmonique », *La Revue d'esthétique*, Paris, p. 105-172
REA, J. (1992) « La liberté guidant le peuple », *Circuit*, Vol. III, no 1. p. 49-50.
STRAVINSKY, I. (1942) *Poetics of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 146 p.

STOCKHAUSEN, K. (1963, 1964, 1971)*Texte*, vol I, II et III. Verlag M. DuMont Schauberg, Cologne, 264 p., 280 p. et 400 p.

Aussi les œuvres musicales de Pousseur (particulièrement *La chevauchée fantastique* et *Prélude dans le ciel* de *Votre Faust*, *Vues sur les jardins interdits*, *Couleurs croisées*); de Stockhausen (*Mantra*, *Inori*, *Stimmung*, *Tierkreis*; de Gilles Tremblay (*Oralléluiants*), de Serge Garant (*Quintette*, *Plages*); de Claude Vivier, John Rea, Denys Bouliane, Walter Boudreau, Rodney Sharman, etc., etc., etc..

Remerciements

Mes premiers remerciements doivent aller à ma compagne, Christine Damme, et à mes deux enfants, Laurie et Benoit. Ce sont évidemment eux qui, avec quelques amis proches, pendant toutes ces années allant de mon inscription au doctorat jusqu'au dépôt des documents, ont eu à endurer ou à faire infléchir les « états d'esprit de l'artiste en train de se débattre dans les affres de l'œuvre à faire », et à manifester leur droit à une certaine place dans l'existence. Mais ceci n'est que l'envers de leur patience et de leur support. Les conseils techniques de Christine ont été précieux pour la rédaction du présent travail. Son écoute aux moments difficiles du travail de création et ses remarques à l'endroit de ma musique ont agi, comme toujours, en discrètes forces d'orientation.

Plus académiquement, ce sont mes « directeurs de thèses » que je dois mentionner maintenant : Marcelle Deschênes et Serge Garant, ce dernier décédé en cours de route et dont je n'aurai que trop peu profité et qu'a remplacé John Rea, grâce à une entente entre les Facultés de musique des universités de Montréal et McGill. Malgré qu'ils se soient considérés plus comme des collègues que comme des « directeurs de thèses », je me suis toujours senti redevable de la compétence propre à chacun et j'ai apprécié leurs conseils judicieux et leur attention à ma démarche, particulièrement celle que Marcelle et John ont consacrée aux exigences académiques et à l'orientation à prendre au moment des corrections demandées.

Si la pianiste Louise Bessette n'avait pas commandé *Chute/Parachute* et ne l'avait joué si souvent, avant d'autres pianistes comme Jacques Drouin et Laurent Philippe; si le réalisateur Laurent Major, de la Société Radio-Canada, n'avait pas apporté avec lui cette œuvre à la Tribune internationale des compositeurs pour qu'elle y remporte le succès qu'elle a eü, où en serais-je maintenant, dans mon propre bilan ?

Si Lorraine Hébert du Centre d'essai des auteurs dramatiques et Michelle Rossignol du Théâtre d'Aujourd'hui, n'avaient pas permis les deux lectures partielles du *Petit-Tchaïkovski*, l'une en le mettant au programme de la Semaine de la dramaturgie

québécoise en février 1990[29], l'autre en prêtant son théâtre et certaines de ses ressources en décembre 1993[30]; si Lorraine Vaillancourt et les musiciens du NEM, si les chanteurs et acteurs des deux lectures publiques n'avaient pas prêté corps et âme à ces occasions, que serait devenu ce projet ? Il faut ajouter l'apport de la direction du Festival de théâtre des Amériques, dont les démarches ont indirectement aidé au financement de ces lectures par le Ministère des Affaires culturelles du Québec, ainsi que celui de la direction du NEM, de l'ACREQ et du module de théâtre de l'UQAM (direction Michel Laporte)

Merci également à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, particulièrement à son doyen Robert Leroux et au secteur électroacoustique dirigé par Mike Roy, pour le support technique concernant les deux œuvres. Merci à Stéphane Roy pour l'oreille attentive et les conseils lors de l'élaboration de la bande de *Chute/Parachute*. Une autre oreille, celle, exigeante, de Louis Dufort, a été essentielle, tout autant que sa virtuosité technique, à la réalisation rapide des timbres de percussion et à la production de la cassette d'exemples musicaux soumise avec le présent travail. De même que l'œil, les services et l'expertise des copistes et graveurs Odile Gruet et Michel Léonard l'ont été pour la mise en page de la partition de *Petit-Tchaïkovski.*

Et *last but far from the least*, Alain Fournier, sans qui *Petit-Tchaïkovski* ne serait tout simplement pas né. Bénévolement, du fond de lui a surgi ce texte qui a occupé mon temps, tout ce temps répandu sur sept années, et qui en occupera sans doute encore beaucoup.

---

[29] Merci à Benoît Leblanc (Pierre), Nathalie Choquette (Amélie), Lyne Comtois (Geneviève), Alain Duguay (Charles), Jean-Luc Denis (Claude), Éric Brisebois (l'Inconnu) et Sylvain Bellerose (didascalies). Et à Alain encore, pour la mise en lecture bénévole.

[30] Merci à Guy Pelletier (Cromsitar), Julien Grégoire (Métalimba), Jacques Drouin (Synthorgue) et Lorraine Vaillancourt (Synpiano et direction musicale), Mathias Arminjon (Pierre), Yolande Parent (Amélie), Marie-Danielle Parent (Geneviève), Michel Ducharme (Charles), Jean-Luc Denis (Claude), et Michel Monty (l'Inconnu), aux 6 Petits-Chanteurs du Mont-Royal préparés par Gilbert Patenaude avec l'appui de leur directeur et de leurs parents, au technicien Luc Maltais prêté par l'ACREQ, à Martin Dupras pour l'assistance à la programmation. Et encore à Alain pour la mise en scène...

NL
55
U54
1997
V.002a

Université de Montréal

ALAIN FOURNIER

Petit-Tchaïkovski

ou La liquéfaction de la lumière

livret d'opéra

musique de Michel Gonneville

LES HERBES ROUGES

TABLEAU 1

Le noir. Le silence.

Dans l'obscurité, on entend Claude compter une mesure d'introduction.

Les enfants attaquent le chœur d'ouverture faisant alterner récitations et hurlements.

CHŒUR D'ENFANTS

Sc 1 Prière du matin, chagrin.
Prière du midi, souci.
Prière du soir, espoir.
Merci pour le toit que tu nous as donné.
Merci pour le repas que nous allons prendre.
Merci pour la vie qui n'a pas de prix.

Un projecteur éclaire progressivement le visage de Charles, chantant avec une conviction laborieuse le rôle du Goglu.

CHARLES-LE GOGLU

Sc 2 Il n'y a jamais eu de début.
Les enfants hurlent depuis que j'ai des oreilles.

Les enfants se battent en apprenant à avoir faim.
Je n'ai aucun souvenir de l'orphelinat.

Claude arrête la musique brusquement.

Silence tendu sur la scène.

CLAUDE. *parlé.*
Encore une fois!

GENEVIÈVE. *après un temps, parlé.*
Oui, reprenons, d'accord?... On se sentira plus sûrs.

La musique reprend.
L'éclairage se fait doucement sur la scène, par le fond et les côtés, nous donnant d'abord à voir des silhouettes sculpturales et figées.

Amélie regarde sa montre.

CHARLES-LE GOGLU
Je n'ai aucun souvenir de l'orphelinat.

Soudainement, Claude éclate de rire puis s'approche de Charles dans un mouvement impulsif et maladroit.

Ma tête, lacérée de cris aigus.
Les voix, si nombreuses, se confondent.
Un interminable déchirement.

Les enfants défilent méthodiquement, en chantant, obéissant au bruit sec de la claquette.

Harassé, je tombe.
Ma tête dérive dans le vertigineux tourbillon des cris vers l'aigu.

Au ralenti, il amorce un évanouissement.
Les religieuses se précipitent vers lui, bras tendus, avec une lenteur solennelle.

On me frappe. On me secoue.
Reprendre connaissance.
J'ouvre les yeux: visages déformés, bouches criardes me hérissent de frayeur.
Sans pitié, je ris...

Claude interrompt les musiciens.

CLAUDE, *parlé.*
La voix seulement.

CHARLES-LE GOGLU, *reprenant a cappella.*
J'ouvre les yeux: visages déformés, bouches criardes me hérissent de frayeur.
Sans pitié, je ris de leur patience dans cette absence d'amour.

CLAUDE, *parlé.*
Ensemble.

Ils reprennent cette partie.

Claude place les bras de Charles pendant qu'il chante, lui mime les attitudes à prendre.

Entre l'Inconnu, qui allume une lumière de service, au fond de la scène.

Personne ne le remarque.
Il s'arrête là, à l'affût.

Pierre traverse la scène pour gagner sa place en coulisse sans se soucier de l'action dramatique. Il s'immobilise, surpris, face à l'Inconnu, qui disparaît rapidement dans le noir.

CHARLES-LE GOGLU
J'ouvre les yeux: visages déformés, bouches criardes me hérissent de frayeur.
Sans pitié, je ris de leur patience dans cette absence d'amour.

Au ralenti, en contraste avec la musique et l'action, Charles-Le Goglu s'évanouit et les religieuses s'empressent vers lui.

SC 3 SŒUR GENEVIÈVE ET SŒUR AMÉLIE
Ah!

SŒUR GENEVIÈVE
Mon Dieu! Ah!

SŒUR AMÉLIE
Le Goglu! Encore! Qu'est-ce qu'il a...

SŒUR GENEVIÈVE
Calmez-vous; allez chercher de l'eau.

SŒUR AMÉLIE
Cet enfant va nous faire mourir!

Elle sort.
Sœur Geneviève se penche vers Charles-Le Goglu. Claude rectifie la position de Charles.

sc4

SŒUR GENEVIÈVE

Notre famille est si nombreuse...
Toutes ces promesses de la nuit que le jour trouve à notre seuil...
On s'agite pour mettre un peu d'ordre dans ces vies qui commencent...
Tu en avais assez... toi aussi...
Tu ne fais pas semblant... de mourir... pour avoir la paix...

Elle le prend dans ses bras.

Sœur Amélie revient avec un linge humide et sursaute en les voyant.

sc5

SŒUR AMÉLIE

Ah! Vous n'auriez pas dû!
Ça les ramollit; ça rend les autres enfants jaloux.
On ne doit pas donner à l'un plus qu'à l'autre.

SŒUR GENEVIÈVE

Personne n'en saura rien. À part vous.

SŒUR AMÉLIE

Si on me pose des questions, je devrai dire la vérité.

SŒUR GENEVIÈVE

Dire la vérité ne devrait pas faire de mal...

Les enfants reviennent, mécaniquement. Curieux, ils dévient de leur trajectoire pour voir ce qui se passe. Sœur Amélie réagit.

SŒUR AMÉLIE. *à sœur Geneviève.*

Laissez-le.

SŒUR GENEVIÈVE
Vous exagérez...

SŒUR AMÉLIE
Nous sommes en retard.

SŒUR GENEVIÈVE
Votre excès de zèle est étouffant.

SŒUR AMÉLIE
Il fait semblant. Pour se moquer.

SŒUR GENEVIÈVE
Réveille-toi, mon tout-petit, réveille-toi...

SŒUR AMÉLIE
Du chantage! Il va se relever en riant!

SŒUR GENEVIÈVE
C'est si beau un rire d'enfant.
Mais le Goglu ne sait pas rire, pas vraiment.

SŒUR AMÉLIE
Quand il nous fait ça, j'ai envie de le battre.
Les enfants nous observent; il en profite.

SŒUR GENEVIÈVE
Vous préféreriez qu'il reste là, étendu, prostré...

SŒUR AMÉLIE
Si nous prêtons l'oreille à son malaise,
nous sommes injustes envers les autres.
Il nous rend méchantes devant eux,
si nous ne le soignons pas.

Dans les coulisses, l'Inconnu réapparaît.
Pierre et lui se regardent avec intensité.

L'Inconnu fouille dans ses poches, y trouve une tablette de chocolat, l'offre à Pierre.
Celui-ci la refuse et entre en scène.

Il traverse le groupe d'enfants et vient se placer au premier rang.

SŒUR GENEVIÈVE
Il aime nous voir nous pencher sur lui...

SŒUR AMÉLIE
J'ai envie de le battre.

SŒUR GENEVIÈVE
C'est vrai, les enfants nous observent...

SŒUR AMÉLIE
Mais, laissez-le!

SŒUR GENEVIÈVE
Il a tellement besoin d'être embrassé.

Charles-Le Gogla éclate d'un rire strident et victorieux.
Il se relève vivement et s'avance vers le groupe d'enfants parmi lesquels se trouve Petit-Tchaïkovski.
Celui-ci lui sourit et sort en courant.
Dès lors, il suivra l'action de la coulisse.

Les religieuses, offusquées, soutiennent un long accord de réprobation.

Claude, extrêmement déçu par l'interprétation de Charles, interrompt la répétition.

TABLEAU 2
SC 1

CLAUDE. *parlé.*
Non! Charles! C'est pas ça! Non! Le Goglu, c'est moi, c'est ma vie, c'est vrai. Le rire, c'est mon rire. Écoute.

Claude éclate d'un grand rire fabriqué, strident et victorieux, qui déchire la scène et continue longtemps après que tous ont cessé de jouer et de chanter.

Silence lourd.

Charles, Geneviève, Amélie sont paralysés.

Claude les regarde à tour de rôle, puis éclate à nouveau d'un rire envahissant.

Les musiciens observent la scène.

PIERRE. *parlé, à Claude.*
Tu ris comme un fou!

Ce commentaire d'enfant détend l'atmosphère.

CHARLES. *crié, à Claude.*
Plus jamais! Tu m'entends: plus jamais!

Il sort de scène, furieux.

GENEVIÈVE. *parlé.*
Charles... Charles!

AMÉLIE. *parlé.*
Se faire humilier devant tout le monde!

CLAUDE, *crié.*
Y a personne qui va venir m'expliquer, à moi, ce que j'ai écrit! C'est moi, le compositeur!

GENEVIÈVE, *parlé.*
On fait tous de notre mieux, Claude. On travaille; c'est normal qu'on n'y arrive pas tout de suite.

CLAUDE, *crié.*
C'est moi, le compositeur!

GENEVIÈVE, *parlé.*
Pause.

Quelques musiciens sortent.
Amélie prend un sandwich dans son sac.

GENEVIÈVE, *crié.*
Charles... Charles!...

Geneviève amorce un mouvement pour rejoindre Charles, mais Claude la retient.

Pierre, resté en coulisse, observe.

TABLEAU 2

L'éclairage isole Amélie.
Elle s'adresse directement au public, qui se retrouve dans la position de l'enquêteur, cherchant à comprendre et à refaire le puzzle malgré les pièces manquantes.

Sc 2 DÉPOSITION D'AMÉLIE

De la tension, il y en a eu dès le début.
Il ne faut pas être trop émotif, ça travaille mal.
Insatisfaits... perfectionnistes...
On peut dire ça, oui... à l'extrême.
C'est en eux. Ils sont comme ça.
Ils mêlaient tout: leur vie privée, le spectacle...
Comme si on devait, comme si on pouvait changer le monde.
On n'est pas là pour ça.
C'est mon opinion.
Je savais qu'il se passerait des choses.
Peut-être anxieux, oui... besoin de combattre, de prouver...

Oui, ils sont ensemble.
Petit-Tchaïkovski, c'est Pierre, le fils de Geneviève, l'autre religieuse.

C'est écrit dans le programme.
Elle vit avec Charles, le baryton qui aurait dû jouer le Goglu,
si le compositeur était resté à sa place.

Je n'ai rien à voir là-dedans.
Non; moi, je suis professionnelle.
Je fais ce que j'ai à faire; point.
Ce qui m'intéresse, c'est la musique, «*La musica!*»
Pas le texte.
La musique parle aussi, mieux que les mots.
Quand on sent la musique, on l'interprète comme on veut.
Les mots, c'est trop... sélectif.
Et puis, ça devient vite grossier.
Parfois, il vaut mieux ne pas tout dire.

Oui, je me suis emportée, ça m'a échappé.
«Contente-toi de composer et laisse-nous travailler!»
Non, pas exactement comme ça, mais c'est ça que je voulais dire.
Les mots tels quels... pourquoi?...
Ah!... Situer le niveau de tension... Ah!...
J'ai dit à Claude:
«Va donc jouer dans le trafic, pis crisse-nous donc patience!»
J'en pouvais pus.

L'éclairage redevient normal.
On retrouve l'action au moment où Claude retient Geneviève.

SC 3 CLAUDE
Qu'est-ce que tu en penses?...

GENEVIÈVE
On travaille fort, c'est pas facile.
Mais ça en vaut la peine.

CLAUDE
C'est pas ça que je veux dire.

Geneviève fait celle qui ne comprend pas et attire Pierre vers elle.
Elle lui joue dans les cheveux, le serre dans ses bras, le berce.
Ça rend Claude nerveux.

CLAUDE
Ce n'est pas suffisant de bien faire ses devoirs et de réciter par cœur les mots appris des autres.
Ce n'est pas suffisant de reprendre cent fois et de jouer en automate la vie des autres.

GENEVIÈVE, *chantonnant une berceuse à Pierre.*
N'aie pas peur de dormir,
n'aie pas peur de la nuit,
car tu as rendez-vous
avec ton propre rêve.

CLAUDE
Ce n'est pas suffisant de bien savoir compter et de chanter, la tête ailleurs, mon enfance perdue.
Ce n'est pas suffisant d'agiter les bras et de transpirer pour parler d'amour.

GENEVIÈVE, *chantonnant toujours.*
N'aie pas peur de dormir,
n'aie pas peur de la nuit,

un ange est avec toi,
il te suit pas à pas.

Amélie se rapproche en mangeant son sandwich. Elle observe Claude avec une attention dubitative.

CLAUDE

C'est toi qui m'as commandé une œuvre pour baryton, oui, pour le mettre en valeur. Tu voulais lui faire un cadeau. Je ne comprends pas ce que tu fais avec lui, mais ça ne me regarde pas. C'est ton problème.
Tu te souviens de mon projet initial: c'était un opéra sur Tchaïkovski. Un opéra d'adieu. La mort, douce ou violente. Le passage vers un monde meilleur. En forme d'allégorie. Non, ce n'était pas la mort, mais un souvenir persistant et trouble. Un opéra où la musique tenait en elle le drame. À la limite, un opéra sans libretto. Seulement des sentiments particuliers liés à un drame bien réel. Le texte devait être uniquement entendu, ou récité, mais jamais chanté. Le texte, français ou autre, était seulement un guide dans un drame complètement intériorisé par la musique!
On ne devait pas voir ceux qui disent les textes! Et le texte ne devait pas être une description exacte de l'action scénique!

Geneviève dépose Pierre et l'éloigne d'une poussée affectueuse.

GENEVIÈVE

Oh oui! Je me souviens de ton projet initial: le péché de Tchaïkovski dont les amours transportent avec elles tous les tabous de l'Occident!

CLAUDE

Il n'y avait pas de texte! Seulement de la musique et des images!

GENEVIÈVE

Tchaïkovski en robe de mariée noire dans un box d'accusés, avec une caméra vidéo à l'épaule.
Pour enregistrer l'accusation, se la repasser, se re-présenter ta culpabilité!

CLAUDE

Pas de texte! Seulement de la musique et des images!

GENEVIÈVE

Un cygne ensanglanté... coupable et victime. Un rituel morbide. Tu avais peur des mots qu'il y avait derrière tes images.
Moi, j'avais peur de toi.
Et je t'ai fait parlé en te serrant dans mes bras, pour que tu sentes que je t'aime comme tu es, malgré tes peurs et tes manipulations.
Tu as parlé sans t'arrêter pendant des heures.
Ton enfance à l'orphelinat.
Et j'ai pleuré. Sur toi. Sur moi. C'était ma culpabilité de mère.
Car on porte seuls l'avenir du monde dans un présent étouffant.
On a peur de se tromper, de mal aimer.
L'enfance est vulnérable.
Et j'ai pensé que ça pouvait en intéresser d'autres, puisque ça m'avait touchée.

CLAUDE

Mon enfance à l'orphelinat.
Avec Petit-Tchaïkovski.

J'ai accepté la commande et j'ai voulu que vous y soyez tous en valeur, tous, car vous m'avez tellement aidé. Tous. Tellement. Je voulais tellement vous remercier...
J'avais une dette envers vous. Je pensais à vous en écrivant, et la musique venait, essentielle, comme le premier cri d'un nouveau-né, même si c'est un enfant de l'amour, comme moi.
Oui, j'ai trop mis de moi...

Geneviève tente de l'interrompre.

Mais la pièce existe maintenant. Vous la faites grandir chaque jour davantage. Ton fils est la beauté, tu es la tendresse. La musique est en vous. Je sais que tu comprends.

GENEVIÈVE
Où est-ce que tu veux en venir?...

CLAUDE
Toi non plus, tu n'acceptes pas la médiocrité. C'est ta générosité qui m'a donné le goût d'écrire pour toi un personnage de femme épanouie, heureuse. Même si je ne crois pas au personnage.
Tu sais que c'est elle, cette religieuse à qui j'ai donné ton nom, sœur Geneviève, qui m'a donné le goût de vivre après ma tentative de suicide à l'orphelinat?
Oui, j'ai trop mis de moi... Mais que ce soit ma vie ou celle d'un autre, ça n'a pas d'importance, la vérité est ailleurs. Même si c'est ma vie. Pourvu qu'on y sente la passion.

AMÉLIE
C'est la première fois que je t'entends parler comme ça. Est-ce que tu te pratiques pour une entrevue?...

CLAUDE, *pince-sans-rire, pour l'éloigner.*
Tu me fais penser, Amélie. J'ai une nouvelle scène pour toi.

AMÉLIE
Ah oui?...

CLAUDE
Une Reine de la Nuit: tu vas faire des vocalises, nue, en fumant un cigare.

AMÉLIE
Jamais. Tu ne me feras pas faire n'importe quoi: je suis syndiquée, moi!

CLAUDE
Pour qu'on voie la musique dans ton corps!

AMÉLIE
Pour qu'on découvre ta misogynie!

CLAUDE
C'est musical, un corps lentement nu!

AMÉLIE
Je n'ai jamais rencontré quelqu'un d'aussi pourri!

CLAUDE
Autopsie de la musique dans le corps d'une soprano!

Elle s'éloigne, boudeuse.

GENEVIÈVE
Amélie! C'est pour rire...

CLAUDE, *revenant immédiatement à sa première idée.*
Je sais que tu comprends. Chaque répétition transforme en musique les moments les plus importants de ma vie. Vous

faites de la beauté avec mes souffrances d'autrefois. Vous donnez un sens à cette enfance gaspillée à l'orphelinat. Oui, j'ai tout mis de moi et quand je t'entends en sœur Geneviève, je tremble.

Geneviève l'entoure de son bras et le presse contre elle.

Pierre observe. Amélie le rejoint.

GENEVIÈVE
Aie confiance.

CLAUDE
J'ai peur, j'ai peur, j'ai peur. Je suis tout petit dans mes culottes.
Serre-moi fort, oh!

GENEVIÈVE, *reprenant la berceuse.*
N'aie pas peur de dormir,
n'aie pas peur de la nuit,
car tu as rendez-vous
avec ton propre rêve.

CLAUDE
Oh! C'est moi, le Goglu, c'est mon histoire, c'est ma vie.
Qu'on est bien dans tes bras...

GENEVIÈVE
N'aie pas peur de dormir,
n'aie pas peur de la nuit,
un ange est avec toi,
il te suit pas à pas.

Une lumière de service s'allume brusquement en arrière-scène.

C'est l'Inconnu.
Il éteint immédiatement et disparaît.

CLAUDE
Le Goglu, c'est mon enfance, c'est moi, un chien qu'on mène au bout d'une laisse et qui pisse à heures fixes; c'est un horaire d'humiliations; c'est un besoin inassouvi de beauté, c'est un rire effronté à travers le conformisme poli.

AMÉLIE, *à Pierre.*
Il s'écoute parler!

CLAUDE
Qu'on est bien dans tes bras... Si sœur Geneviève me prenait dans ses bras, moi, Claude, le compositeur, on comprendrait mieux.

GENEVIÈVE
Qu'est-ce que tu veux exactement...

CLAUDE
Laissez-moi jouer mon propre rôle en silence, muet. Charles peut chanter devant un lutrin.

GENEVIÈVE
Aie confiance.

CLAUDE
Ce n'est pas possible. Il ne sent pas les choses.

GENEVIÈVE
Il a tant de respect pour toi comme compositeur, pour ta musique.

CLAUDE
Il me tue!

GENEVIÈVE
C'est un timide. Il veut posséder... à fond... la forme... avant d'interpréter...

CLAUDE
Il ne m'interprète pas, il me trahit!
Qu'on est bien dans tes bras... C'est moi, le Goglu, et toi, sœur Geneviève... et Charles, ma voix...

GENEVIÈVE
Non!

Elle le repousse.
Claude cherche un soutien moral.
Pierre le regarde fixement.
Amélie esquisse un sourire que Claude interprète mal.

CLAUDE
Amélie, donne-moi un morceau de ton sandwich...

AMÉLIE
Non.

Claude éclate en sanglots et sort en courant vers les toilettes, dans le malaise général.

L'éclairage change brusquement pour isoler Geneviève.

SC4

DÉPOSITION DE GENEVIÈVE
Un jour ou l'autre, il fallait bien que ça craque.
Oui, c'est moi qui ai commandé une pièce à Claude, pour voix de baryton, c'est vrai. Pour Charles, c'est vrai.
Entièrement libre, oui... enfin... une œuvre courte, petite formation, petit budget, pour la tournée...

Le théâtre musical l'inspirait, pourquoi pas...
Pour baryton d'abord, oui.
Quand Claude m'a apporté son projet initial, j'ai eu un choc.
Ses notes sont déposées aux Archives nationales du Québec, allez vérifier.
J'ai eu peur. Un tel mal de vivre!
Il fallait que sa musique soit magnifique pour... pour... justifier... compenser... l'horreur d'une telle vie.
Pour se rendre supportable une telle solitude.
Des visions de cauchemar.
Je n'ai pas compris. Je savais que la musique serait belle.
Mais comment? Ce qui devait nourrir cette musique était dégoûtant.
Le projet était...
Oui, je suis intervenue.
Claude se conduisait tellement comme un enfant.
Je l'ai fait parler.
Les mots ne tuent pas la musique et le corps ne dégrade pas l'âme.
La lucidité ne mène pas au suicide mais à la lumière.

J'ai eu peur.
J'ai réalisé que j'étais encore coincée entre mon homme et un enfant.
Charles... moi, l'amour, m'est tombé dessus comme un mal de dents... j'aime Charles. J'aime être une femme avec un homme.
J'ai tout organisé pour qu'il ait le rôle principal et je l'ai défendu.
Je ne savais pas ce que je sais maintenant.
Je ne me rendais pas compte que je le protégeais, lui aussi.
C'était de l'amour,

cette espèce d'amour qui croit se purifier en supportant un peu plus chaque jour.
cette espèce d'amour qui s'entraîne à l'érosion.

Violent, Charles... Non.
Quand il est nerveux ou tendu, il s'emporte.
Ça peut arriver à n'importe qui.

TABLEAU 3

Claude entre dans les toilettes dans un état d'excitation intense. Mélange de panique et de rage. Il suffoque et bave en poussant de petits cris aigus.
Il se lance sur les murs, se laisse glisser sur le plancher, s'aplatit le visage dans la glace, se défigure.
Il a des spasmes.
La crise est terrible et pourtant, il semble essayer de se contenir.
Il résiste.

Il ouvre le robinet, s'asperge le visage d'eau glacée.
Son regard est fixe.
Il semble physiquement épuisé.
Il écoute l'eau couler.

On entend quelqu'un siffler doucement, s'arrêter, recommencer, s'arrêter de nouveau.
Claude ferme le robinet pour mieux entendre.

Le sifflement reprend, bref.

Claude semble reconnaître le siffleur et s'approche lentement d'un des deux cabinets fermés.
Il en ouvre la porte, regarde à l'intérieur.
Personne.
Il s'approche craintivement du second.

À cet instant, la porte du local s'ouvre violemment.
Il sursaute.
C'est Pierre qui vient soulager sa vessie.
Ils se regardent un moment, aussi surpris l'un que l'autre.

Puis Pierre se dirige vers les urinoirs, se ravise, passe devant Claude et entre dans le second cabinet, alors que Claude pensait que le siffleur s'y trouvait.

Le sifflement se fait entendre de nouveau.

Claude vérifie encore dans le premier cabinet.
Personne.
Il commence à avoir peur.

Pierre sort, laissant la porte ouverte.
Le second cabinet est aussi vide.
Personne.

PIERRE
C'est beau ce que tu sifflais.

Pierre quitte le local.
Claude, seul, a peur.
Les sifflements reprennent.

Claude ouvre les portes des deux cabinets en même temps, inspecte, s'énerve.
Il s'arrête un instant, puis rit simplement.

On entend la voix de Charles — que l'on pourrait voir dans un autre lieu, isolé par l'éclairage — lisant, monocorde, un extrait d'un article paru dans Le Monde.

VOIX DE CHARLES
«Faits divers.
Jours sans gloire dans les salles de jeu de la banlieue: Thierry N..., entre deux fugues des foyers de l'éducation surveillée, vit, dès l'âge de quatorze ans, de prostitution. L'argent facile, une mère inconnue oubliée à jamais, l'apparence de liberté et déjà cette envie de tuer, ce plaisir de voir tomber des mecs qu'il confie à deux journalistes en décembre 1977.»

C'est alors qu'une main ferme bâillonne Claude et que quelqu'un le retient à bras-le-corps pour le pousser vers la glace.
Le visage de l'Inconnu glisse enfin à côté de celui de Claude qui le reconnaît.
Sans relâcher son étreinte, l'Inconnu lui mordille l'oreille, puis le cou.
D'abord excité, Claude se laisse faire.
Puis, il se ressaisit et se dégage rapidement.

CLAUDE
Qu'est-ce que tu viens faire ici, en pleine répétition?... Je ne veux plus te voir, je te l'ai déjà dit plusieurs fois. Va-t-en.

L'INCONNU
Fais attention. Je n'aime pas ce ton.

CLAUDE
J'aimerais mieux que tu t'en ailles.

L'INCONNU
Est-ce que la musique adoucit tes mœurs?...

CLAUDE
Je veux que tu partes. Va-t-en, s'il te plaît.

L'INCONNU
Je n'aime pas qu'on me dise quoi faire.

CLAUDE
Va-t-en! ou je te fais mettre dehors!

L'Inconnu lui donne un coup à l'estomac.
Claude tombe à ses genoux.

CLAUDE
As-tu besoin d'argent?... Attends, je vais t'en donner.

L'INCONNU
J'ai l'habitude de gagner l'argent qu'on m'offre.

CLAUDE
J'ai pas envie... Tiens, prends.

Claude lui donne les billets qu'il trouve dans sa poche.
L'Inconnu les prend et les lui met dans la bouche au risque de l'étouffer.

L'INCONNU
Si tu savais comme ça n'a aucune importance...

Quand tu as besoin de quelqu'un, tu viens me voir pour jouer à l'enfance malheureuse.
Tu m'arraches l'orphelinat des veines.
Et Genet! Et la poésie!
Et tu notes mes respirations pour en faire des concertos.
Et tu te fais jouir à ramper parce que je suis là.
Je vois dans tes yeux que tu n'es pas avec moi, mais que tu cherches à défendre quelque chose qui réclame un sacrifice.
Tu m'utilises.
Et tu te trompes toi-même.
Car je ne suis que ton choix.
Je n'accepte aucun autre rôle que le mien.

Il frappe Claude froidement, à plusieurs reprises.

Aujourd'hui, je vais te parler de couleurs.
J'ai les bleus.
Le bleu, ça se partage.
Dans le bleu, y a du rouge.
Je vois rouge.
Tu auras du rouge, et puis du jaune, du violacé.

Pierre revient chercher Claude pour la répétition et assiste à la scène silencieusement.
Il ne peut pas bouger.
Claude et l'Inconnu ne le remarquent pas.

De l'abstraction lyrique.
À la truelle, de grosses taches de couleurs qui dégoulinent.
Quand j'ai les bleus, j'ai peur du noir.
Je me sens partir.

CLAUDE
Arrête.

L'INCONNU
J'ai envie de crier, mais je ne peux pas.

CLAUDE
Tu me fais mal.

L'INCONNU
Tu vas crier pour moi.

CLAUDE
Ah! Tu es content?

L'INCONNU
C'est moi qui ai mal, tu ne comprends pas ça?
Tu aimes parler, parle-moi.
Dis-moi quelque chose... quelque chose de beau.
Dis-moi quelque chose de toi, de toi ici, maintenant.

CLAUDE
Mon idée fixe d'amour, pourquoi m'as-tu abandonné...

L'INCONNU
Parle-moi... Ne t'arrête pas.
C'est ça qui me garde au bout du fil.
Dans l'orage de couleurs.

Il continue de le frapper.
Claude improvise, il connaît le jeu.
L'éclairage le cerne graduellement, puis l'isole.

CLAUDE
Quand j'étais petit, j'étais trop curieux.

L'INCONNU
Parle-moi de toi, ici, maintenant.

CLAUDE
On me punissait.
En pénitence, des heures, les bras en croix.
Je ne sentais plus mes genoux, j'oubliais mes mains, je tremblais de fatigue.

L'INCONNU
Ici, maintenant.

CLAUDE
Traversé de spasmes, mon corps, d'ondes vibratoires.
Les cris aigus des enfants sauvages.
Malheureux. Affamés.
Dans l'éblouissement, mes yeux cherchaient le visage de l'amour...
Je le voyais parfois se poser sur moi.
Ses griffes dans mes bras de plomb...
Mes jambes molles... et chaudes...
Je perdais connaissance dans le soleil de minuit.

Claude s'écroule dans le rayon de lumière qui s'éteint lentement.

TABLEAU 4

Dans le noir, la musique de l'opéra de Claude reprend brusquement.
Ils poursuivent la répétition.
Lorsque l'éclairage s'élargit autour du visage de Claude, nous le retrouvons à l'orphelinat, dans les bras de sœur Geneviève.

Charles chante, debout devant un lutrin, comme un récitant.

Claude joue la situation dans un style gestuel assez transposé.
Il est en rupture évidente avec le jeu des autres.

Les décors et les costumes sont dans un état plus avancé que dans le tableau d'ouverture.
Le costume des religieuses est immense et très élaboré.
La robe est faite de plusieurs épaisseurs de tissus différents, parfois transparents, parfois lourds, opaques et rigides.
Un éclairage indépendant vient des plis de la collerette et de la coiffe.

Il y a beaucoup de drapés, de plis, des masses de tissus qui pourront au besoin envahir la scène et la métamorphoser.

La théâtralité soulignée de la production devrait mettre en évidence, par contraste, la vérité et la simplicité des relations entre le Goglu et Petit-Tchaïkovski.

La présence des musiciens se fait davantage sentir. Geneviève a profité de la pause pour remonter le moral de chacun.
Amélie boude dédaigneusement tout ce que Claude fait.

Répétition du p. 24-25

SŒUR GENEVIÈVE
Réveille-toi, mon tout-petit, réveille-toi...

SŒUR AMÉLIE
Du chantage! Il va se relever en riant!

SŒUR GENEVIÈVE
C'est si beau un rire d'enfant. Mais le Goglu ne sait pas rire, pas vraiment.

SŒUR AMÉLIE
Quand il nous fait ça, j'ai envie de le battre. Les enfants nous observent: il en profite.

SŒUR GENEVIÈVE
Vous préféreriez qu'il reste là, étendu, prostré...

SŒUR AMÉLIE
Si nous prêtons l'oreille à son malaise, nous sommes injustes envers les autres. Il nous rend méchantes devant eux, si nous ne le soignons pas.

SŒUR GENEVIÈVE
Il aime nous voir nous pencher sur lui...

Petit-Tchaïkovski s'avance lentement vers Claude-Le Goglu encore évanoui.

SŒUR AMÉLIE
J'ai envie de le battre.

SŒUR GENEVIÈVE
C'est vrai, les enfants nous observent...

SŒUR AMÉLIE
Mais, laissez-le!

SŒUR GENEVIÈVE
Il a tellement besoin d'être embrassé...

Charles-Le Goglu éclate d'un grand rire strident et victorieux.

Claude-Le Goglu se relève vivement et s'avance vers Petit-Tchaïkovski.
Celui-ci lui sourit mécaniquement et se sauve en courant.
Commence alors une poursuite joyeuse entre les deux enfants qui traversent les rangs des écoliers.
Les religieuses soutiennent un long accord de réprobation.
La poursuite dure un moment.

Claude-Le Goglu est très excité; on sent le compositeur derrière le personnage.
Petit-Tchaïkovski, bien qu'amusé, garde ses distances.

Ils disparaissent derrière un mur, tournent autour des religieuses, se cachent parmi les autres enfants, disparaissent une fois de plus.
C'est la débandade.
La scène se vide pour leur céder la place.

Petit-Tchaïkovski revient avec un tourne-disque portatif d'époque, sort un disque de Tchaïkovski de sa pochette, l'essuie, souffle sur l'aiguille, place le disque avec soin. Le son est petit et ancien. Claude interprète physiquement l'action du Goglu.

CHARLES-LE GOGLU, *chantant au lutrin.*
Salut! Je te cherche depuis des jours...

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Je me cachais avec la musique.

CHARLES-LE GOGLU
Petit-Tchaïkovski dans un nuage de notes. Je n'ai jamais rencontré quelqu'un comme toi, quelqu'un d'aussi beau que toi...

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Et moi, quelqu'un d'aussi laid, le Goglu! Le Goglu! Le Goglu! Le Goglu!

CHARLES-LE GOGLU
Quand je te vois, j'oublie l'ennui.
Je crois que tout est possible, même à l'orphelinat.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Puisque tu es là, oui, n'importe quoi peut arriver.

CHARLES-LE GOGLU
On se ressemble au fond.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Non, au contraire;
tes yeux mangent le monde tout cru;
moi, je voudrais ne rien voir.

CHARLES-LE GOGLU
Pourquoi personne ne t'adopte?

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Quand il y a des visites, les religieuses me cachent.
Elles me gardent pour elles.

CHARLES-LE GOGLU
Les sœurs disent de toi:
beau comme un ange...
Es-tu un ange?

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Tu crois tout ce qu'on te dit.

L'Inconnu apparaît en coulisse et Pierre le remarque.

CHARLES-LE GOGLU
Non, mais je veux savoir.
Es-tu un garçon, comme moi?
Est-ce que tu existes vraiment?
Laisse-moi te toucher.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
C'est dans ta grosse tête.
N'approche pas.

CHARLES-LE GOGLU
J'ai besoin de savoir si tu es vrai.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Je n'ai jamais été touché.
Ça me fait peur.
Ça me dégoûte.
Le monde est laid.

CHARLES-LE GOGLU
Pourquoi me dis-tu ça à moi qui ai tant besoin de toi?

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Parce que tu es le plus laid, le Goglu!
Le Goglu! Le Goglu! Le Goglu!

CHARLES-LE GOGLU
Les sœurs disent que Dieu voit les cœurs.
Mais qu'est-ce qu'un cœur sur la terre?
Elles sont aux anges quand tu es là.
La beauté est magique.
Laisse-moi te toucher, je serai transformé.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Non, non. Va-t-en.

CHARLES-LE GOGLU
Si tu savais la grâce qui t'a été donnée, son pouvoir...

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Le monde est laid.
Comme j'aimerais être ailleurs.

CHARLES-LE GOGLU
Mon ailleurs, c'est toi!
Laisse-toi toucher...

Claude se fait plus pressant dans son interprétation du Goglu.

Pierre se sent coincé.
L'Inconnu observe.

Au ralenti, les religieuses entrent et surprennent le Goglu.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Ne t'approche pas.

CHARLES-LE GOGLU
Touche-moi, toi, si tu as peur de mes mains.
Comprends.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Va-t-en!

Claude interprète un Goglu très insistant.
Pierre le gifle.
Tous s'arrêtent, surpris par ce geste imprévu.
Cependant, Claude reprend la dernière réplique a cappella et l'opéra se poursuit.

CLAUDE-LE GOGLU
Mon idée fixe d'amour, touche-moi, toi, si tu as peur de mes mains.
Comprends.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Va-t-en à jamais!

Pierre le frappe à plusieurs reprises.

CHARLES-LE GOGLU
Oh! Tu existes vraiment!
Sentir ta main!
Savoir que la beauté n'est pas un rêve!

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Va-t-en à jamais!

Claude-Le Goglu tombe prostré.
Les religieuses entourent Petit-Tchaïkovski.
Les enfants sont aussi entrés en scène, très doucement, attirés par le bruit.
Ils chuchotent un murmure de réprobation.
Le Goglu est un banni.

CHŒUR D'ENFANTS
Les yeux, portes de la mémoire.
Les yeux, par où tout s'apprend.
Les yeux, parce que tout a déjà été dit.

SŒUR AMÉLIE
Cette fois, le Goglu, tu as dépassé les bornes.
(À sœur Geneviève.) Je vous avais prévenue.
Il doit quitter l'orphelinat.

SŒUR GENEVIÈVE
Vous avez sans doute raison.

SŒUR AMÉLIE
Il faut l'isoler, s'en débarrasser, le donner au prochain couple qui passe.

SŒUR GENEVIÈVE
Qui le choisirait?

SŒUR AMÉLIE
Il y a des femmes mariées qui refusent la famille; monsieur le curé les reçoit en confession.
Il leur demande de prendre un orphelin pour racheter leur péché.

SŒUR GENEVIÈVE
Ce que vous me racontez me soulève le cœur.

SŒUR AMÉLIE
Ces femmes mariées n'ont pas à choisir; c'est le rachat du péché.

SŒUR GENEVIÈVE
Cet enfant est fragile et malheureux.

SŒUR AMÉLIE
Le Goglu, c'est la pomme pourrie qui gâte les autres.
Il faut l'isoler, s'en débarrasser, le donner au prochain couple qui passe.

SŒUR GENEVIÈVE
Un enfant de l'amour à la femme qui refuse la famille!

SŒUR AMÉLIE
Le Goglu!
Est-ce que tu m'entends?
Fini de rire!
Tu vas partir, je t'en donne ma parole!
Laissons-le seul, c'est tout ce qu'il mérite.

Petit-Tchaïkovski sort le premier, avec son tourne-disque.
Tous s'écartent devant lui.
Sa beauté devient lumineuse.
Sœur Amélie fait ensuite sortir les enfants dans un ordre rigoureux.
Sœur Geneviève s'attarde.

Peut-être Geneviève profite-t-elle de la douceur de son personnage pour rester auprès de Claude, dont le comportement l'étonne...

Charles-Le Goglu commence un douloureux balbutiement.

CHARLES-LE GOGLU
mou m ma mur mur à mur murmure
l'amour mûr allume mamours mot à mot
mets ta main le lapin mets ton poing dans le mur
sur l'enclume m m'allume l'âme à l'heure
douleur beurre meurs malheur m'allume me brume la lune
lagune hier l'enclume de verre lumière
calvaire
lumière à l'heure de l'âme hier assez violacé
désiré serré résumé mou mûr murmure même
l'amour mêle l'amour mêle encore

SŒUR GENEVIÈVE
Il s'exprimait si...
Une langue d'une lamentable pauvreté.

CHARLES-LE GOGLU
l'amur mour en cure

SŒUR GENEVIÈVE
Comment pouvait-il en être autrement?
Au berceau, il apprit le silence,
le pépiement aigu des moineaux...

CHARLES-LE GOGLU
augure assez l'âme

SŒUR GENEVIÈVE
La langue maternelle,
l'orphelin la découvrit en feuilletant le dictionnaire;
des mots troublants et secs,
orphelins tout comme lui.

CHARLES-LE GOGLU
calvaire en bois vert cheval circulaire
aimanture et penture dure cure turelure
augure mur à mur murmure l'amour mûr
mêle de verre à l'heure le mur de l'âme
douleur lapin douceur mets ton mot
brume beurre lagune l'enclume résumé mou
mûr murmure même l'amour mêle l'amour mêle encore

SŒUR GENEVIÈVE
Le désir tient la bouche ouverte
à pondre un œuf de stupeur
regard rivé dans l'infinie blancheur

CHARLES-LE GOGLU
l'amour mêle l'amour mêle encore

SŒUR GENEVIÈVE
Épuisante attente.

Claude intervient et ajoute au Goglu une partie improvisée.

CLAUDE-LE GOGLU
Laisse-moi avec la honte d'être moi, ce soir,
d'être moi et de ne pas me reconnaître.

Charles réagit immédiatement.

SŒUR GENEVIÈVE
Dors, enfant de l'amour, dors.
Ton véritable pays est aux frontières du rêve.
Retourne à la nuit noire d'où la passion t'a tiré.
Retourne à la nuit des origines où ton destin est gravé.

CLAUDE-LE GOGLU
Laisse-moi avec la honte d'être moi, ce soir,
d'être moi et de ne pas me reconnaître.

TABLEAU 5

Charles est furieux et crie par-dessus la musique qui reste en suspens.
Geneviève s'interpose.

CHARLES
Quel personnage dit le texte que tu viens d'ajouter?

GENEVIÈVE
Charles...

CHARLES
Qui?

GENEVIÈVE
Tu sais que tu ne dois pas t'emporter; ça complique les choses inutilement.

CLAUDE
Le Goglu.

CHARLES
C'est qui le Goglu?

CLAUDE
C'est moi.

Charlès prend Claude par le collet, très violemment.
Geneviève tente de les séparer.

CHARLES
Tu me dégoûtes!
Tu n'as aucun respect pour ceux qui travaillent avec toi,
pour ceux qui produisent ton œuvre!

GENEVIÈVE
Laisse-le, Charles.

CHARLES
Tu me répugnes!
Tu m'écœures!

CLAUDE
Le Goglu, c'est moi.
C'est ça que tu ne comprends pas.

CHARLES
Tu te trompes.
Le Goglu, c'est un personnage dans un opéra.
C'est beau, c'est réussi, bravo!
Mais ce n'est pas toi.
Tu es une merde!
Ta vie, c'est un échec,
c'est l'exploitation de ton entourage,
c'est le chantage avec tes amis!

GENEVIÈVE
Charles, ça suffit!
Tu ne penses pas ce que tu dis!

CHARLES
Je dis ce que je sens.

Je n'ai pas l'impression de jouer ta vie,
mais plutôt que toi, Claude, tu veux prendre ma place.
Tu veux chanter le Goglu pour vivre sur scène ce que tu n'as pas eu le courage de faire en temps et lieu!

CLAUDE
Ce n'est pas vrai.

CHARLES
Mais moi, je suis chanteur, et le Goglu, c'est un beau rôle.
Ça fait des années que je travaille ma voix,
que j'interprète des rôles,
que je prends des risques comme producteur.
Je te prête mon corps, ma voix, ma sensibilité.
Tu as besoin d'interprète.
Mais tu n'as absolument pas confiance.
Tu nous méprises et c'est inacceptable.
Tu savais à quoi tu t'engageais.
Il est trop tard pour revenir en arrière.
Je ne te laisserai pas faire.

Les cris ont attiré tout le monde.
La connivence se développe entre l'Inconnu et Pierre.
Claude s'enfuit dans les toilettes.
Tous restent en plan, alors que l'éclairage se réduit à la zone de Pierre.

DÉPOSITION DE PIERRE
Qu'est-ce que j'ai vu?
Tout.
Je suis dans mon coin, je regarde.
Amélie mange tout le temps.
Charles crie.

Ma mère pleure.
Parfois, j'aimerais mieux être pensionnaire.
Claude?
C'est un bébé.
Il s'enferme dans les toilettes.
Je ne sais pas.
J'y vais seulement quand j'ai envie.
La musique? Non.
Moi, c'est les histoires.
J'aime Petit-Tchaïkovski, parce qu'il n'a besoin de personne.
C'est facile: il déteste le Goglu!
Et moi, je ne peux pas supporter ni Charles ni Claude!
Je ne veux pas qu'ils me touchent.
Ils ont des mains qui transpirent.
De la violence?
Qu'est-ce que vous voulez dire?
Non.
Je dirais plutôt que ça manque d'action.

L'éclairage retourne à l'atmosphère de coulisse.
Geneviève s'approche de Pierre.
Murmure général et commentaires inaudibles à l'arrière-plan.

GENEVIÈVE
Pierre...

PIERRE
Oui, maman.

GENEVIÈVE
Comment te sens-tu avec toute cette tension dans l'air?

PIERRE
Bien.
Pourquoi?

GENEVIÈVE
Pour rien.
J'essaie de me mettre à ta place...

PIERRE
Pourquoi?
Ne t'en fais pas; j'ai moins de problèmes que toi.
Et je peux les régler moi-même.

Après un temps, il se jette dans ses bras affectueusement.

Merci de t'inquiéter pour moi;
mais rassure-toi, ça va bien, comme tu dis.
Il faut que tu penses à toi aussi.
Si tu aimes Charles,
si tu aimes la musique
autant que tu le prétends,
tu dois être très malheureuse.
Car ils ne te le rendent pas.
Quand tu seras seule et abandonnée,
je te consolerai.

TABLEAU 6

On entend la voix de l'Inconnu — que l'on voit peut-être aussi quelque part, isolé par l'éclairage — lire la suite de l'article du journal Le Monde.

L'INCONNU

«Thierry N..., à vingt et un ans, n'est pourtant pas un de ces truqueurs qui feignent d'accepter les avances des homosexuels pour mieux les dévaliser. Il est de la famille. Pas un soir où on ne l'ait vu, depuis deux ans, fumant "joint" sur "joint", dans une de ces boîtes cuir pour homosexuels. Sans domicile fixe, il multipliait les hébergements, et ses amours passagères le faisaient vivre.»

Pendant la lecture (chantée) du texte, Claude entre violemment dans les toilettes. Il hurle en tapant du poing sur les portes et les murs, avec une exaltation méthodique jusqu'à ce que la fatigue le terrasse.

Charles entre.
On sent que sa démarche est toute diplomatique. Il regarde Claude avec attention pour évaluer la situation.

CHARLES,
Excuse-moi.
Mes mots n'avaient aucun rapport avec ma pensée.

Claude, choqué, le regarde longuement en souriant.

CLAUDE
Qu'est-ce que tu viens faire ici?

CHARLES
Il faut aller jusqu'au bout; viens.
Tu veux que ce soit beau, et moi aussi.
Allons travailler.

CLAUDE
J'entends ce que tu ne dis pas.
C'est à cause d'elle que j'ai écrit pour toi.
C'est dur à prendre?
(Ironisant.) «Passons par-dessus ça, allons travailler quand même... malgré... parce que... sinon...»
Alors que c'est ça qui te travaille de l'intérieur.
J'entends le refoulement dans ton ventre, la tricherie dans ta tête...
J'entends même ce que tu ne veux pas t'avouer...
Réglons ça entre hommes!
Tu es lâche!

Claude éclate de rire, un rire très élaboré.
Charles reprend le même rire avec application.
Claude réagit mal d'abord, puis lui sourit et, de nouveau, éclate de rire.
Charles répète le rire de Claude encore une fois.

Un véritable duel de rires s'engage, intense, mais bref.

Charles est dépassé.
Il pressent la peur de Claude qui rit toujours.

CLAUDE
C'est provocant, la lâcheté.
Ça donne envie de s'enfoncer, non?
Pourquoi m'as-tu rejoint ici?
C'est dur le rejet?
Ne rien te demander, c'est ça?
Te mettre la main sur le genou dans le silence de la prière comme un souvenir de collège?
Tu te laisses faire.
Une curiosité malsaine.
Un jour, à force d'écouter du jazz,
tu as envie de voir un Noir de plus près.
Est-ce que tu te sens agressé?
Qu'est-ce que tu penses de moi qui fait qu'on ne puisse pas se parler?

CHARLES
Ils attendent.
On pourrait continuer la répétition sans toi, mais on ne veut pas.

CLAUDE
As-tu chaud?
Seulement curieux.
Tu veux savoir jusqu'où je vais aller...
C'est provocant, la lâcheté.
Tu ne bouges pas.
Tu es vraiment prêt à tout.
Ta confiance en toi est sans limites.

Ce que je fais te confirme dans ta décision d'aller jusqu'au bout de je ne sais pas quoi.
Comme tu dois me haïr!

Il éclate de rire, sèchement.

Va-t-en, tu vas te sentir obligé de parler.
Va-t-en.
Il n'y a pas de doute en toi.
C'est la foi?
C'est le sexe?
C'est le conformisme?
Tu me fais peur.

Charles ne bouge pas.

Pierre entre en mangeant une tablette de chocolat, suivi de l'Inconnu qui siffle le même air que tantôt en feuilletant un dictionnaire.

CLAUDE
Tu peux leur dire que j'arrive tout de suite.

CHARLES
Tu viens, Pierre?

PIERRE
Oui, oui.
(À l'Inconnu.) C'est beau ce que tu sifflais.

Charles met sa main sur l'épaule de Pierre qui se dégage brusquement et sort.

Ne me touche pas.

Charles sort, contrarié.

L'Inconnu s'approche lentement de Claude en sifflant.
Il lui donne le dictionnaire et lui vide les poches.

L'INCONNU
Regarde ce que j'ai trouvé.

CLAUDE
Si tu te fais prendre à voler, je ne pourrai pas t'aider.

L'INCONNU
Rassure-toi; ici, chacun vampirise quelqu'un.
Surtout toi.

CLAUDE
Parasite!

L'INCONNU
Tu es direct!

CLAUDE
Il est cru, ton amour.

L'INCONNU
Bleu, oui, bleu siphon. *(Claude rit.)*
C'est beau, l'amour, aussi, autrement.

CLAUDE, *ouvrant le dictionnaire.*
C'est sublime.

«Sublimation: épuration d'un corps solide qu'on transforme
«en vapeur en le chauffant;
«passage de l'état solide à l'état gazeux sans passage par
«l'état liquide;

«transformation des pulsions inacceptables, occasionnant des «conflits intérieurs, en valeurs socialement reconnues.
«*La sublimation n'est pas toujours la négation d'un désir...*
«*Elle peut être une sublimation pour un idéal.* Bachelard.
«Sublimation, distillation, vaporisation, volatilisation, «exaltation, purification.»

L'INCONNU
Vampire, parasite, siphon!

Pendant ce passage, l'Inconnu s'est allumé une cigarette et a lancé son allumette dans le dictionnaire.
Celui-ci ne prend pas en feu, mais de partout des fumées montent, dissimulant bientôt les personnages au regard du public.

TABLEAU 7

Il n'y a pas de noir, mais l'éclairage se modifie pour rendre l'atmosphère onirique du rêve du Goglu.
Le changement d'univers sonore s'insinue dans la lumière.
La répétition de l'opéra se poursuit.
Le jeu est magnifiquement stylisé et empressé.
Il y a quelque chose de hâtif, de précipité, d'urgent; une précision tranchante.

Claude joue le Goglu et improvise entre les répliques de Charles qui chante toujours au lutrin.
Les interventions de Claude sont plus fréquentes, mais personne ne s'arrête plus.

CHARLES-LE GOGLU

Les cris aigus des enfants sauvages.
Dans l'éblouissement, mes yeux cherchaient le visage de l'amour.
Je le voyais se poser sur moi...
Oh! la beauté, gratuite comme la mort, comme elle, fugitive et invincible.

Viens vers moi, toi le plus beau, toi dont la vue seule console...

CLAUDE-LE GOGLU
Personne ne comprendra comme j'ai besoin de toi...

CHARLES-LE GOGLU
Toi le plus beau, enseigne-moi la cruelle simplicité des enfants.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Tu me poursuis comme un affamé...

CLAUDE-LE GOGLU
Avec l'enfance, j'ai perdu le goût de la vie.

Les murs de l'orphelinat s'envolent doucement et deviennent des nuages; atmosphère de rêve.

CHARLES-LE GOGLU
Ton regard est une lame qui me va droit au cœur.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Tu me harcèles.
Ta vue me rend le monde odieux.

CHARLES-LE GOGLU
Quel gaspillage que l'enfance!
La beauté est gratuite, dangereuse et injuste!
Serre-moi dans tes bras.

CLAUDE-LE GOGLU
Enfant fou, tu ne connais pas ton pouvoir.

CHARLES-LE GOGLU
Toi qui hantes mes nuits alors que tu crois dormir.

CLAUDE-LE GOGLU
La nuit est une eau noire qui nourrit mon feu.

CHARLES-LE GOGLU
La nuit est ma prière profonde et quotidienne.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
La nuit n'est pas assez secrète pour taire tes hurlements.

CLAUDE-LE GOGLU
Le nœud de la nuit, c'est mon désir pour toi.

CHARLES-LE GOGLU
Le véritable amour est un chant continu.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Tu m'obsèdes.

CLAUDE-LE GOGLU
La fulgurance de l'acte d'amour.

CHARLES-LE GOGLU
Condamné au silence et à la solitude.

CLAUDE-LE GOGLU
Je n'ai pas peur de l'irrémédiable.

Claude tente d'embrasser Petit-Tchaïkovski qui s'envole et disparaît.

Les religieuses surviennent pour découvrir Claude seul et désemparé.

SŒUR GENEVIÈVE
J'ai entendu votre voix dans la nuit marmonner des prières incompréhensibles.

CLAUDE-LE GOGLU
Un signe ou un autre.

CHARLES-LE GOGLU
Radieuse lumière de l'enfance,
quand je vois ta blancheur laiteuse,
j'ai des envies d'Eucharistie.

CLAUDE-LE GOGLU
Un signe ou un autre.

SŒUR AMÉLIE
Il dort!

SŒUR GENEVIÈVE
Il parle en dormant la langue du secret...

SŒUR AMÉLIE
J'ai peur.
On ne sait jamais s'il a perdu connaissance ou s'il se moque de nous.
Qu'il parte une fois pour toutes!

CLAUDE-LE GOGLU
Un signe ou un autre.

CHARLES-LE GOGLU
Ma vie ne fait plus la différence entre le jour et la nuit.

SŒUR AMÉLIE
J'ai peur de son rire.

CHARLES-LE GOGLU
Mon ange gardien est un enfant espiègle.

SŒUR GENEVIÈVE
Rassurez-vous, c'est appris.

Chez l'orthophoniste.
Au fond, cet enfant n'a jamais ri.

CLAUDE-LE GOGLU
Un signe ou un autre.

SŒUR AMÉLIE
Venez, nous n'avons rien à faire ici.

SŒUR GENEVIÈVE
Il dort.

CHARLES-LE GOGLU
À quoi me sert de voir, si je ne vois que ce qu'on montre?

SŒUR GENEVIÈVE
Il nous a rêvées...

Les religieuses disparaissent.

CHARLES-LE GOGLU
À quoi me sert de vivre, si je ne fais que ce qu'on m'ordonne?

Claude attache une corde pour se pendre.

L'étouffant mystère de la nuit trahit ma solitude.
Oh! Petit-Tchaïkovski!
Ton souffle se mêle aux respirations haletantes du dortoir.
Tu me fuis pour te fondre au monstre à mille têtes.
Moi, j'ai mal d'attente et d'absurde.
Sans toi, le monde est une liberté perdue.
Je veux m'envoler.
Tu m'attaches et je ne suis qu'un nœud de désespoir.
Tu m'as saigné à blanc.

Je coulai sous la porte.
Trempé de lumière.

Les murs de l'orphelinat se rapprochent, poussés par l'Inconnu.
Claude s'y frappe comme un oiseau en cage, poussant des cris aigus, bribes de rires, chants d'oiseaux, trilles plaintifs.

CHARLES-LE GOGLU
L'amour a besoin d'âme.
Et je quittai l'orphelinat,
étoile filante dans le ciel du mois d'août, signant mon désir
de la trace d'un astre mourant.

Les murs se resserrent autour de Claude jusqu'à le coincer dans un étau d'où ne sortent que ses pieds et ses mains.

Les enfants s'approchent en catimini.
Leurs respirations se changent en murmures, puis en accord soutenu dans l'aigu.

CHŒUR D'ENFANTS
J'ai perdu ma poupée,
oublié mon ourson.
Le temps me manque pour déchiffrer les nuages.
Le monde n'est plus un nid.
L'amour s'efface de la mémoire,
car plus rien n'est donné.
Je reste avec ma faim
dans le silence complice des survivants.

Vivre,
apprendre à mourir d'être au monde.

Pierre revient à pas feutrés.

CHARLES-LE GOGLU
La queue retenue dans un étau de glace,
le renard sur le lac gelé parle d'amour au miroir fragile.
Beauté, tu m'emportes à la dérive.
Un jour, l'amour s'oubliera dans la tumultueuse immensité; l'iceberg de lumière s'évanouira dans la nuit des origines.

Pierre ramasse les partitions et les déchire méthodiquement.
Claude, retenu par la corde, est pris de panique.
La stupeur paralyse les autres.

CLAUDE
Qu'est-ce que tu fais?
Le Goglu, c'est comment j'ai connu la vie.
J'ai choisi d'en faire un opéra pour le souffle,
pour l'enfance,
pour toi.
La musique pure est trop près du silence.
La vie fait ce qu'elle peut, même mourir.
Ce n'est pas moins beau.
Qu'est-ce que tu fais?
C'est la scène d'amour entre nous,
quand l'ange,
d'un baiser,
ressuscite le compositeur.
C'est la scène du rachat.

Pierre met le feu aux partitions devant Claude, impuissant et en larmes. Personne n'ose intervenir.

TABLEAU 8

L'éclairage retourne soudainement à la convention installée pour les dépositions.

DÉPOSITION DE CHARLES, *après un rire.*
Il conserve ses originaux dans un coffre à la banque!
Brûler des livres, des partitions, ça ne se fait pas.
Une réaction d'enfant.
Une façon de s'exprimer.
Un appel à l'aide.
La pression des répétitions.
Sa mère moins disponible...
Un enfant sent les choses.
Sans en comprendre précisément les intentions cachées,
il trouve des réponses à ses malaises.

Ce rôle met Pierre dans une situation délicate.
La différence entre l'art et la vie pour un enfant...
Claude se plaçait lui-même dans des situations compliquées
et dangereuses...
Suicidaires.
C'est par nos erreurs que nous apprenons vraiment,
à condition de réagir avant qu'il ne soit trop tard.

L'éclairage rétablit l'espace de la répétition.
Geneviève se jette dans les bras de Charles.

GENEVIÈVE
J'ai hâte que ce soit terminé.
J'avais trop d'attentes.
Je n'en peux plus.

CHARLES
Tu es nerveuse.

GENEVIÈVE
Comme tout le monde.
Mais il faut être raisonnable...

CHARLES
La raison, c'est un balancier qui tente de garder l'équilibre entre deux déraisons.
Être raisonnable, c'est faire un contrepoids à la provocation.
Il y a des situations exceptionnelles qui exigent des réactions inattendues.

GENEVIÈVE
Je ne te suis pas...
C'est pour être ensemble...

CHARLES, *la coupant.*
As-tu confiance en moi?

GENEVIÈVE
... Oui... Oui, mais... Claude nous provoque tellement...

CHARLES
Claude provoquera jusqu'à ce qu'il reçoive une réponse.
Prendre parti.
Nous forcer à nous engager.

Ignorer la provocation ne mène nulle part.
C'est ce que nous avons essayé,
poussés peut-être par un besoin de l'utiliser pour ouvrir une zone sombre d'inconnu entre nous.
Maintenant je sais jusqu'où il est vital de ne pas aller.
Ignorer la provocation entraîne une escalade.
Il faut passer aux actes.

GENEVIÈVE
Quand tout reprendra sa place normalement...

CHARLES
Il faut remettre nous-mêmes les choses à leur place.

GENEVIÈVE
Qu'est-ce que tu veux dire?

CHARLES
As-tu confiance en moi?

GENEVIÈVE
Oui, mais je sais que tu as été touché profondément et...

CHARLES
Et j'ai profondément besoin de réagir,
même si nous ne comprendrons vraiment que beaucoup plus tard le sens de nos actes.

Geneviève reste bouche bée.
L'animation reprend derrière, alors que Charles s'éloigne.

AMÉLIE
Aidez Claude, descendez-le.

Silence.
Personne ne semble savoir quoi faire.
Geneviève va vers Pierre.

GENEVIÈVE
Tu peux venir voir maman, quand quelque chose ne va pas.

AMÉLIE, *indiquant l'Inconnu.*
C'est qui, lui?

PIERRE
Un machiniste, tu vois bien, il repousse les murs.

Un temps.

GENEVIÈVE
Quel machiniste?

PIERRE
C'est plus beau quand ça bouge.
J'aime mieux ça.
C'est magique.

L'INCONNU
Le feu aussi, c'est fort.

CLAUDE
Ça fait peur.

PIERRE, *excité.*
Oui!

Un temps.

AMÉLIE
On brûle vraiment les partitions?

CHARLES
Non, pas vraiment.

Un temps.

GENEVIÈVE
On n'a pas les moyens de payer un machiniste.

L'INCONNU
Ne vous en faites pas.
Je fais ça pour lui.
C'est un ami.

L'Inconnu se met à siffler son thème habituel.

AMÉLIE
On ne siffle pas dans un théâtre, ça porte malheur.

L'Inconnu continue sans réagir.

Amélie sort un sac de fruits séchés de sa poche et mange goulûment.

CLAUDE
Aidez-moi, j'ai un peu mal au cœur.

L'INCONNU
Je m'occupe de lui.

AMÉLIE
J'aimerais savoir pourquoi tout change continuellement et rien n'est jamais définitif!
L'improvisation, moi, non!
Je fais ce qu'on a travaillé, point!

CHARLES
Viens!

L'éclairage isole Geneviève qui semble agacée et prise au dépourvu.

DÉPOSITION DE GENEVIÈVE
Encore...
Demandez à Charles.
Moi, j'ai quitté la compagnie depuis.
Ça n'a rien à voir, c'est personnel.
Un machiniste?
Je ne sais pas.
Écoutez, c'est Charles qui s'occupe de tout maintenant et je ne vis plus avec lui.
Pierre est pensionnaire et je prends une année sabbatique.
Je ne chante plus ce rôle de religieuse.
Personne n'est irremplaçable.
Je sais que *Le Goglu* est devenu un grand succès.
Mais ce succès ne m'aurait pas comblée.
Je ne crois pas en ce qui s'achète,
j'attends ce qui n'a pas de prix et qui seulement s'offre.
Je chantais quand j'aimais.
Je pouvais chanter la souffrance, le mal d'amour, la solitude parce que j'aimais.
Maintenant, je suis vide.
Je ne vibre plus.
Je n'aime plus.
Je ne crois plus en la beauté du monde.
Merci.

Pierre passe devant elle avec le changement d'éclairage.

Geneviève tente de le prendre dans ses bras, mais il résiste.

GENEVIÈVE
Tu m'inquiètes...

PIERRE
Quoi?

GENEVIÈVE
J'ai l'impression que tu es malheureux...

PIERRE
Tu penses à moi tout à coup, pourquoi?

GENEVIÈVE
Mais... je suis ta mère!

PIERRE
Ah! Bon.
On a chacun nos problèmes, il faut s'arranger.
C'est ce que tu as l'habitude de dire pour me rassurer.

GENEVIÈVE
Tu exagères!

PIERRE
Prends bien soin de Charles, c'est très important pour lui.
Pour toi aussi; deux rôles merveilleux!
Prends bien soin de tout le monde.
Va voir les musiciens, on les oublie toujours.
Laisse-moi tranquille.
Je sais ce qui se passe.
Je n'ai pas peur de Claude.
Je n'ai peur de rien.

GENEVIÈVE
Tu es devenu bizarre et injuste.

PIERRE
Laisse-moi aller vers mon destin!

GENEVIÈVE
Que tu es théâtral, mon enfant!

PIERRE
C'est ça, l'opéra!

GENEVIÈVE
Tu as la tête pleine de préjugés et d'idées préconçues.
Ça fait peur.

PIERRE
La peur, ça réveille, ça fait réagir.

TABLEAU 9

L'éclairage bascule, isolant Charles, qu'on entend lire la suite de l'article du journal Le Monde.

Puis l'éclairage nous découvre le décor des toilettes, qui a complètement envahi l'espace scénique.

CHARLES

«Le lundi 14 février pourtant, peut-être est-il triste, comme à quatorze ans, lorsqu'il regardait, un demi de bière devant lui, l'hiver trop gris. Il donne rendez-vous à deux copains également sans travail. Le trio décide, pour un soir, de faire la java. Mais, très vite, l'argent manque. Ils se rendent, pour s'en procurer, chez le barman d'un club privé. Il leur ouvre malgré l'heure avancée: ainsi le veut l'hospitalité des gens de la nuit. Et c'est le carnage: seul restera intact, à l'arrivée de la police, l'ours en peluche de la salle à manger. Des seringues, des fouets, des cartouches et les fils du radio-réveille, attaches improvisées, jonchent le sol. Thierry N... a abattu de deux balles dans la tête chacune des deux victimes, qui ont subi divers sévices sexuels ou autres.»

Claude est toujours suspendu, si possible, par le cou, comme un chien.
L'autre extrémité de la corde est entre les mains de l'Inconnu, qui s'occupe de descendre Claude, de le remonter brusquement, de le traîner sur les parois, de le balancer dans les airs.

L'INCONNU
Ris, ça me rassure.
Ton rire appris par cœur.
Ris.

CLAUDE
Laisse-moi partir.
Je reviendrai.

L'INCONNU
Un beau finale... Ris.

Il déchire les vêtements de Claude qui se débat au bout de la corde.

Ris.
Je dois te dire car tu dois savoir.
Je ne suis jamais allé aussi loin avec quelqu'un.
J'ai écouté ton histoire du Goglu et j'ai su que tu me trompais.
Tu fais ta musique à partir de ça, de moi, de ton corps, à partir de tout ce que tu trouves.
Tu n'es pas avec moi.
J'ai envie de t'ouvrir le ventre pour t'apprendre à être là.

Il le frappe.

Qu'est-ce que tu entends?
La vie devient précieuse?
Tu penses aux anges?
Ris.
Le monde est rempli d'objets superflus, de gens inutiles.
De trop.
Ça déborde.
Sens-tu le barrage sur le point de se rompre?
La vie me fait mal au cœur.
N'importe comment.

CLAUDE
Arrête, je ne veux plus continuer.
J'ai peur.

L'INCONNU
Il faudrait que tu te décides.
Avec moi, c'est l'inconnu.
Pas d'argent...

CLAUDE, *le coupant.*
J'en trouverai.

L'INCONNU
C'est mon cadeau. *(Sortant une coupure de journal de sa poche.)* Écoute, j'ai tout de suite pensé à toi:
«Trois semaines plus tard, Thierry N... achève de 17 coups de couteau un compositeur qu'il tient en laisse, jeu sado-masochiste négocié pour 400 F par la victime dans un bar. Un simple accident d'un métier nécessairement dangereux *Le Monde.*»
Quel métier est nécessairement dangereux?

CLAUDE
Attends.
On fera tout ce que tu veux.
Après.

L'INCONNU
Après quoi?

Il le frappe.

Oh! la marée de couleurs dans ma tête!
Parle-moi.
N'arrête pas de parler.
Un contact dans l'orage.
Dis-moi quelque chose, quelque chose de beau.
Dans ma tête un barrage éclate...
Dis-moi que tu m'aimes.

CLAUDE
Mon idée fixe d'amour,
qu'est-ce qu'on apprend quand on perd connaissance?
Abandon et volonté.
Manger Vénus par la racine.
Tu m'engouffres dans la planète amour...
Oh! la mémoire...

L'INCONNU
Des cris rouges.
Dis quelque chose.

CLAUDE
Il n'y a jamais eu de début.
Je pleure du sang, grâce à toi,
signant mon désir de la trace d'un astre mourant.

L'éclairage s'installe rapidement dans la convention des dépositions.

DÉPOSITION DE L'INCONNU

Je n'ai rien à dire.
Ici ou ailleurs, un accident.
Je ne savais même pas qu'il était compositeur.
Rien.
Qu'est-ce que ça change?
Je m'occupe du temps qui passe.
Vivre.
C'est comme ça que ça s'appelle?
Pourquoi Claude?
Lui ou un autre...
Une chance à prendre.
Faut que ça clique.
C'est le rapport... le contact...
si vous voulez, c'est le lien qui compte.
Faut qu'il se passe quelque chose.
Il y a ceux qui agissent et ceux qui expliquent.
Je ne sais pas pourquoi.
Mais vous, vous le savez.
Vous avez des explications toutes prêtes.
Servez-vous-en, si vous ne pouvez pas supporter un chien perdu sans médaille ou la vue d'une page blanche.

Noir.

ÉPILOGUE

La musique de l'opéra reprend dans le noir.
C'est la dernière scène, le soir de la première.
La production est magnifique, inspirée du théâtre japonais qui sait préserver le vide à travers la magnificence.

Charles n'est plus au lutrin, mais double Claude, à la manière d'un manipulateur de bunraku.
L'Inconnu agit de même et tient l'extrémité de la corde au bout de laquelle Claude est pendu.

L'opéra reprend à la scène de la tentative de suicide du Goglu.
Claude-Le Goglu pousse des cris aigus, bribes de rires, chants d'oiseaux, trilles plaintifs.

CHARLES-LE GOGLU
L'amour a besoin d'âme.
Et je quittai l'orphelinat,
étoile filante dans le ciel du mois d'août,
signant mon désir de la trace d'un astre mourant.

Les murs s'élèvent, se déplacent dans l'espace.
La scène est ensorcelée.
Claude dérive au milieu d'icebergs.

Les enfants s'approchent en catimini.
Leurs respirations se changent en murmures puis
en un long crescendo vers l'aigu.

CHŒUR D'ENFANTS

J'ai perdu ma poupée,
oublié mon ourson.
Le temps me manque pour déchiffrer les nuages.
Le monde n'est plus un nid.
L'amour s'efface de la mémoire,
car plus rien n'est donné.
Je reste avec ma faim
dans le silence complice des survivants.
Vivre, apprendre à mourir d'être au monde.

CHARLES-LE GOGLU

La queue retenue dans un étau de glace,
le renard sur le lac gelé parle d'amour au miroir fragile.
Beauté, tu m'emportes à la dérive.
Un jour, l'amour s'oubliera dans la tumultueuse immensité.
L'iceberg de lumière s'évanouira dans la nuit des origines.

Au ralenti, les religieuses s'empressent pour descendre Claude.

SŒUR GENEVIÈVE ET SŒUR AMÉLIE

Ah! Mon Dieu! Non!
Descendons-le doucement.

sc 2

SŒUR AMÉLIE
Cet enfant est monstrueux.

SŒUR GENEVIÈVE
Des marques sur sa peau.

CHARLES-LE GOGLU
Un éclair de lumière,
une laiteuse étincelle;
le corps s'oublie dans un baiser de l'âme.

Claude rit.
Geneviève lui met la main sur la bouche.

SŒUR GENEVIÈVE
Toi, qui es revenu du royaume des morts...

CLAUDE-LE GOGLU
J'ai mal...

CHARLES-LE GOGLU
Je souffrais trop...

SŒUR AMÉLIE
Faites-le taire.

SŒUR GENEVIÈVE
Je sais ce que tu ressens...

CHARLES-LE GOGLU
J'aime...

SŒUR AMÉLIE
Non, c'est trop!

SŒUR GENEVIÈVE, *à Claude.*
Chut! Il faut dormir.
La vie continue demain.

CLAUDE-LE GOGLU
Si on veut...

CHARLES-LE GOGLU
Laissez-moi le voir...

SŒUR AMÉLIE
Non!

SŒUR GENEVIÈVE
Toi, qui es revenu du royaume des morts...

SŒUR AMÉLIE
Il aurait dû y rester.

SŒUR GENEVIÈVE
Ce que vous dites est horrible.

CHARLES-LE GOGLU
Je veux le voir!

SŒUR AMÉLIE
Laissons-le seul.
Il n'a pas besoin de nous.

SŒUR GENEVIÈVE
Notre amour te va comme un vêtement trop petit...

SŒUR AMÉLIE
Enfermons-le.
Qu'il ne voie personne.

CHŒUR D'ENFANTS
Les yeux, portes de la mémoire;

les yeux, par où tout s'apprend;
les yeux, parce que tout a déjà été dit.

Les religieuses sortent avec les enfants, laissant le Goglu au milieu de leurs voiles, comme une chrysalide.

Claude se déshabille lentement, cérémonieusement, pendant que Charles chante.

sc3

CHARLES-LE GOGLU
Le royaume des morts, ma sœur, il est ici,
dans cet orphelinat du Québec des années cinquante,
où votre foi nous étouffe.
Il est dans le corps oublié,
dans l'amour perdu.
L'amour infini ne dure jamais qu'une vie.
L'éclair de lumière liquide
qui inonde le corps un si bref instant
c'est la conscience.
On peut changer l'ordre des choses.
Agir.
Il n'y a pas de distance entre moi et mon corps,
entre mon corps et mes mots,
il n'y a pas de distance sinon l'infini de la conscience.

Petit-Tchaïkovski apparaît, peut-être sur un écho de 1812 *de Tchaïkovski.*
Il porte un costume de soldat de bois qui rappelle celui de Casse-Noisette.
La poignée de son épée reluit.
Claude-Le Goglu sourit doucement.

sc 4

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Pendant un moment, j'ai oublié que c'était toi;
dans le bouleversement, tu n'étais plus le même.

CLAUDE-LE GOGLU
C'est moi.

CHARLES-LE GOGLU
J'ai trop mis de moi pour accepter...

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Tu as voulu mourir...
Tu prétends nous apprendre à vivre et tu ne sais pas être heureux.

CLAUDE-LE GOGLU
Laisse-moi te toucher...

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Jamais.

CHARLES-LE GOGLU
Jusqu'à quand?

CLAUDE-LE GOGLU
Laisse-moi t'embrasser...

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Il n'y a qu'une seule issue...

CHARLES-LE GOGLU
Vivre sans amour, c'est dormir sans rêves.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Je veux que tu saches que je ne sais pas de quoi tu parles.
Je n'aime personne.
Je ne ressens rien non plus.

Il n'y a que toi qui m'inspires...
de la répulsion.

Claude-Le Goglu s'avance lentement vers Petit-Tchaïkovski.

CHARLES-LE GOGLU
Nous sommes, l'un pour l'autre, un destin.

CLAUDE-LE GOGLU
Ce n'est pas le début d'un grand amour,
c'est la fin d'un rêve.

PETIT-TCHAÏKOVSKI
Il n'y a que toi qui m'inspires...
de la répulsion.

CHARLES-LE GOGLU
Le véritable amour est un chant continu.

CLAUDE-LE GOGLU
Le baiser, c'est la fin d'un conte de fées.
Tu es mon enfance.
Oui, mon enfance sauvage,
dure et froide,
cristallisée,
je t'aimerai toujours.
Adieu.

SC5

Claude-Le Goglu prend Petit-Tchaïkovski dans ses bras très lentement pour l'embrasser.
Celui-ci se laisse prendre et le tue de son épée.
Le sang coule.
Les murs de l'orphelinat s'écroulent sur le corps de Claude-Le Goglu.

Au ralenti, les religieuses se précipitent.
Les enfants entrent en murmurant.

SŒUR GENEVIÈVE ET SŒUR AMÉLIE
Ah! Mon Dieu! Non! Le malheureux! Non!

CHŒUR D'ENFANTS
Je ne comprends pas la mort.
Celui qui s'en va emporte une partie de moi.
Ceux qui restent ont la mémoire à vif.

Pendant que Le Goglu, *l'opéra de Claude, s'achève avec le chœur final, sœur Geneviève repousse les murs qui ensevelissent ce dernier. Claude est inerte dans son sang.*

Dis-moi si tu connais la paix.
Dis-moi s'il y a une autre vie.

GENEVIÈVE
Claude! Claude!

Trois épées identiques transpercent son corps.
Pierre met la main au fourreau.
Son épée est là, étincelante.

CHŒUR D'ENFANTS
Dis-moi si tu restes le même.
Dis-moi si on joue encore là-bas.

GENEVIÈVE
Claude!

CHŒUR D'ENFANTS
Toi qui n'as plus de peur,
dis-moi si l'amour perdure.
Le temps me manque pour comprendre la mort.

Noir.

Berlin 1987 — Montréal 1990.

NIVERSITÉ DE M...
...usique — Bibliothè...

Université de Montréal

Chute/Parachute

par

Michel Gonneville

Faculté de musique

Oeuvre musicale présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Docteur en musique (D. Mus.)
option composition

mai 1995

© Michel Gonneville,1995

ML
55
U54
1997
V.002

CHUTE/PARACHUTE (1989)

Notes pour l'exécution

1. Cette pièce est écrite pour piano et bande magnétique. La partie de bande magnétique est constituée de sons provenant d'un synthétiseur DX-7 (de Yamaha) augmenté d'une carte EI (de GReY MAttEr RespONsE), cette carte conférant au synthétiseur des capacités en microtonalité. Ces sons, tous de hauteur définie, font partie de modes dérivés de la série des harmoniques naturels et s'éloignent à divers degrés du tempérament égal en 12 demi-tons. Tout le jeu de la composition étant de confronter le monde tempéré du piano et celui, hors tempérament, de la bande magnétique, il est essentiel que le piano et la bande magnétique soient accordés entre eux.

Au début de la bande, avant le début de la pièce proprement dite, figurent des sons de référence: d'abord un LA 440 Hz puis des DO joués simultanément sur 4 octaves (65.4 , 130.8 , 261.6 et 523.2 Hz, c'est-à-dire: les fréquences de 4 DO tempérés par rapport au LA 440 de référence). On se servira de ces sons de référence en répétition pour accorder soigneusement ensemble le piano et la bande. Le moyen le plus facile pour ce faire est évidemment l'utilisation d'un magnétophone muni d'un variateur de vitesse. On peut aussi se servir, comme référence, de deux passages de l'oeuvre où les DO de la bande doivent être exactement accordés avec ceux du piano: mesures 83-84 et mesure 232.

2. La diffusion de la bande doit être telle que les sons des deux parties (piano et bande) soient équilibrés quant à leur dynamique. Dans cette optique et pour permettre une diffusion de la bande à un volume suffisant, il sera utile dans la plupart des salles d'amplifier le piano. Cette amplification est de toute façon hautement recommandée, même si légère, de façon à réduire l'impression d'étrangeté, de non-fusion souvent perçue lors de telles confrontations de média sonores amplifiés et non-amplifiés.
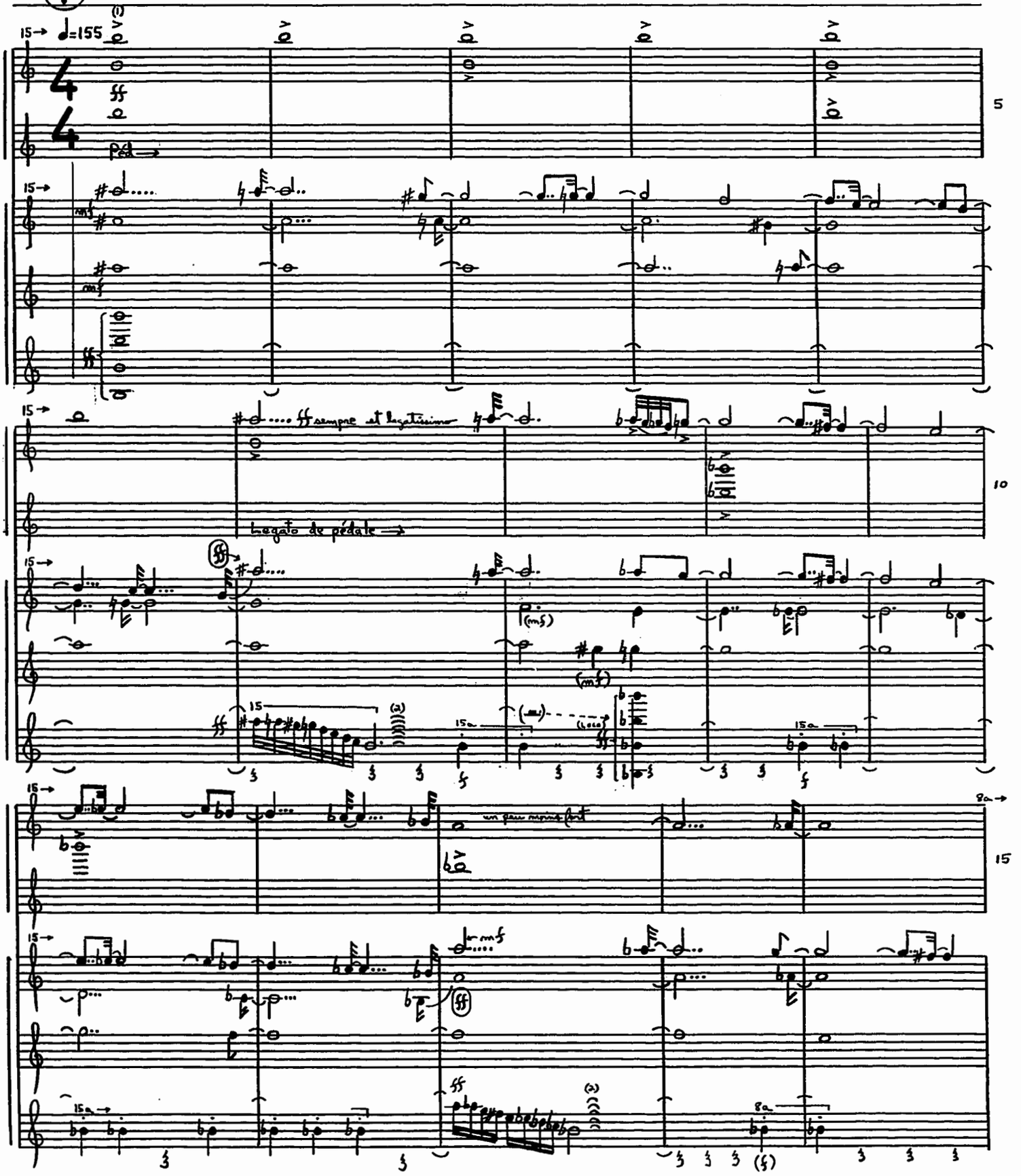
3. Pour entendre avec précision les sons de la bande qui lui servent de points de repère, l'interprète peut se servir d'un haut-parleur placé près de lui (moniteur) ou encore d'une paire d'écouteurs ultra-légers. Ces derniers ne devraient pas être isolés acoustiquement, pour éviter que l'interprète ne perde contact avec le son direct de son instrument.

A noter que la transcription de la partie de bande n'indique pas les écarts microtonaux par rapport au tempérament habituel (où LA = 440 Hz).

Durée de la pièce: 12'24"

1
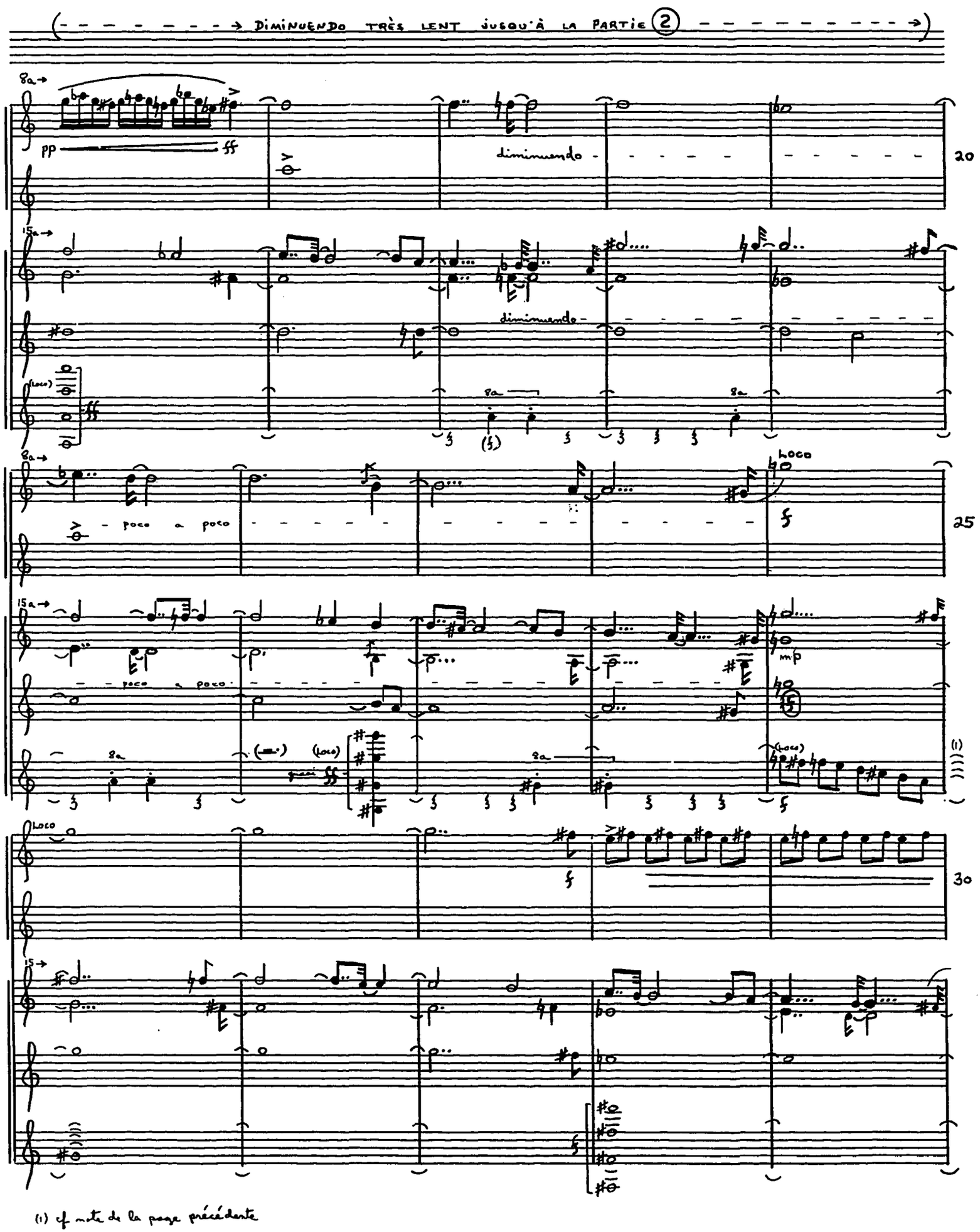
CHUTE PARACHUTE — MICHEL GONNEVILLE
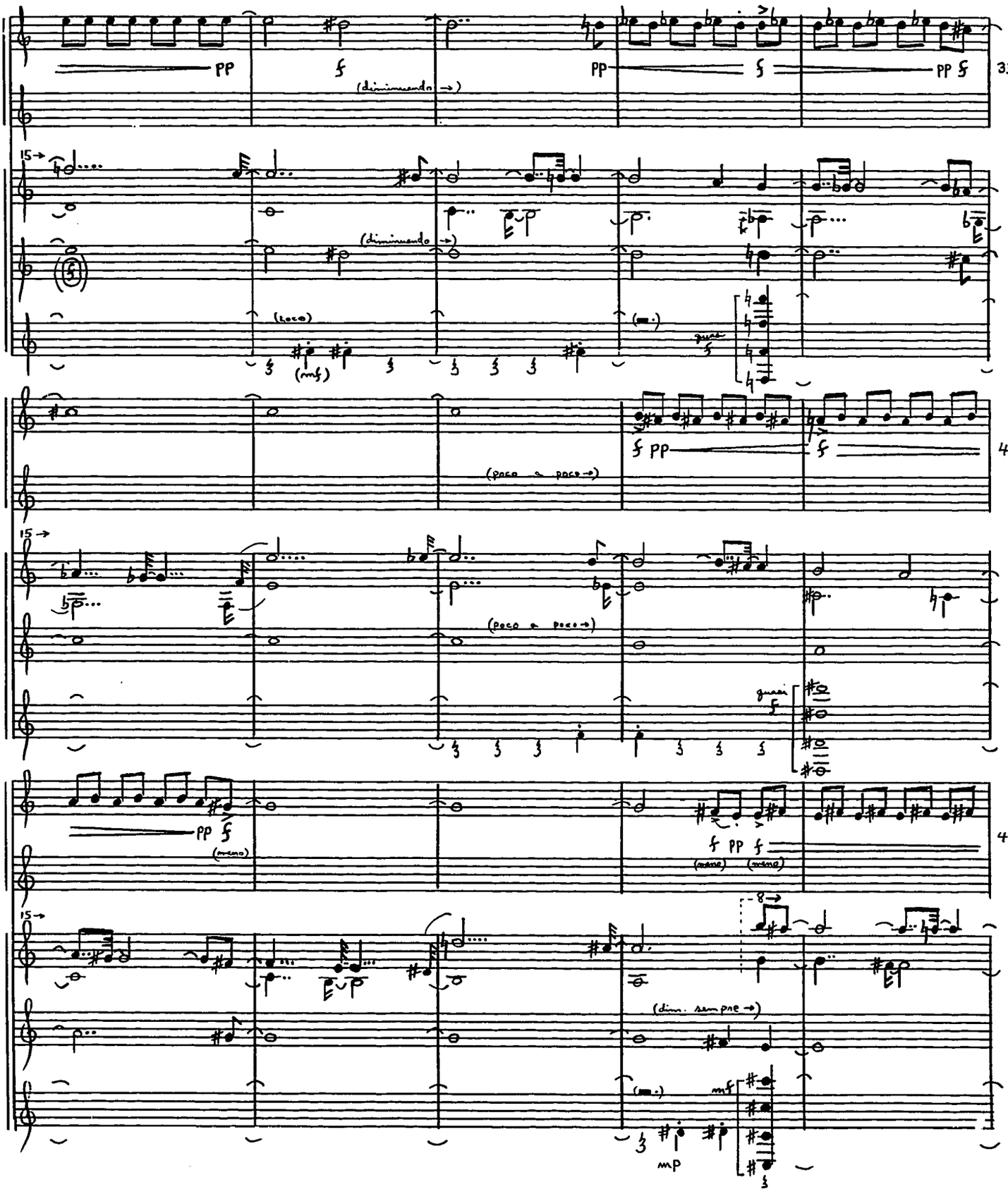


(a) les notes de cette gamme sont tenues jusqu'à l'arrivée de la gamme suivante. Elles sont réattaquées simultanément (comme un accord de 9 sons) mais transposées à chaque changement de "tonique" (cf. les quadruples octaves). Elles ne sont pas retranscrites ici par souci de ne pas surcharger la partition.
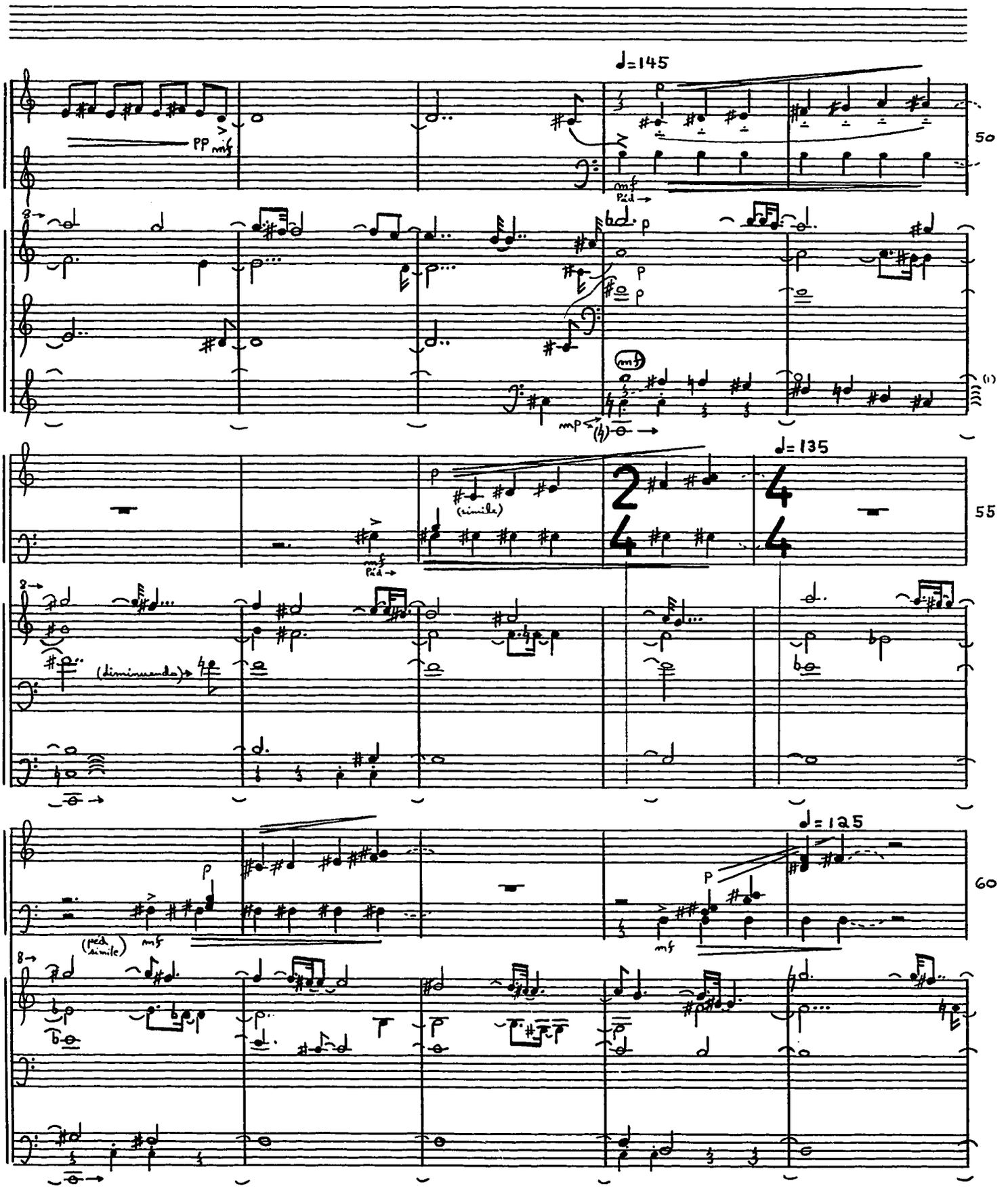
(1) si une synchronisation parfaite au début de la bande n'est pas possible, on peut attaquer ces notes immédiatement après [illegible] celles de la bande.

© M. GONNEVILLE 1989
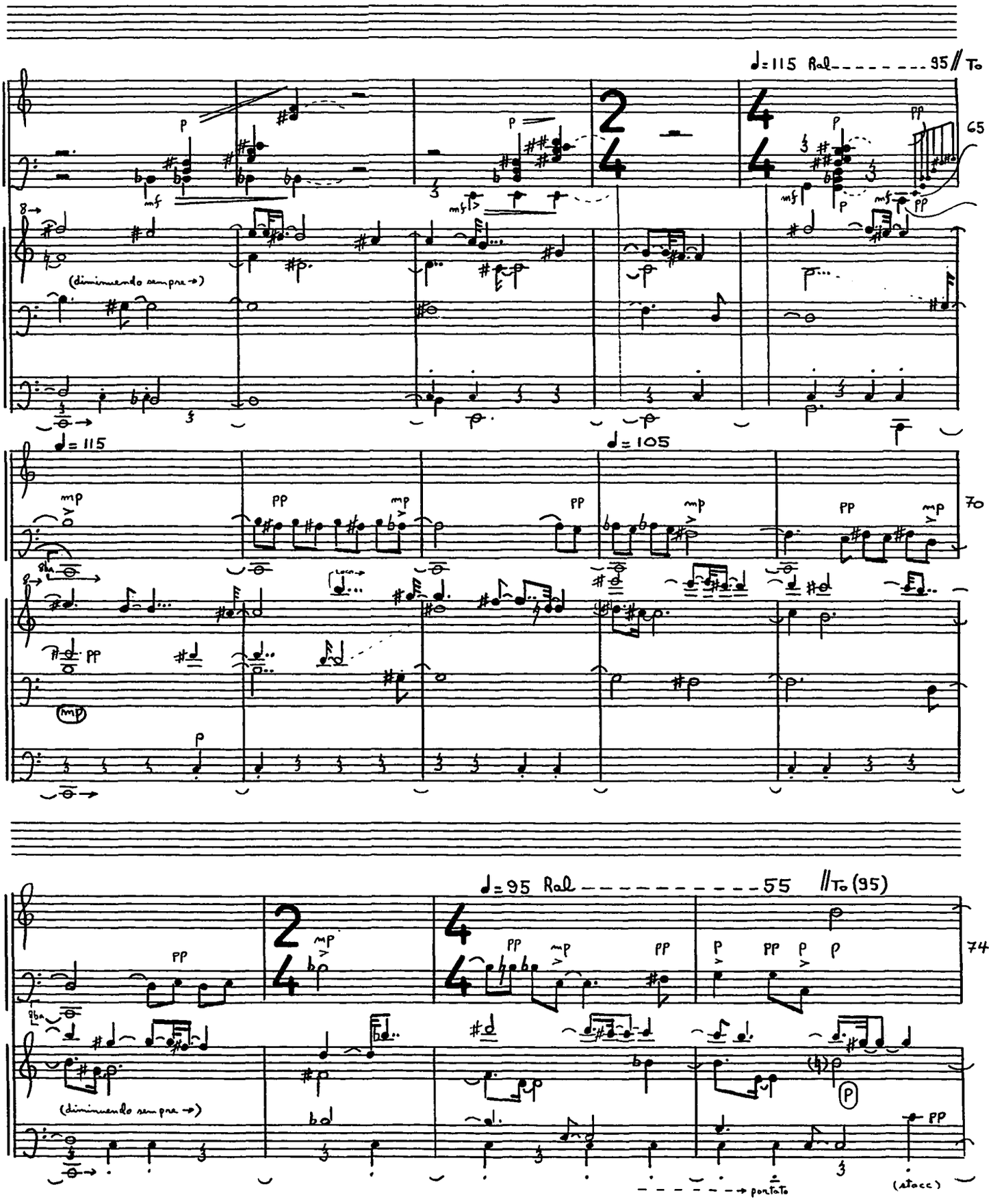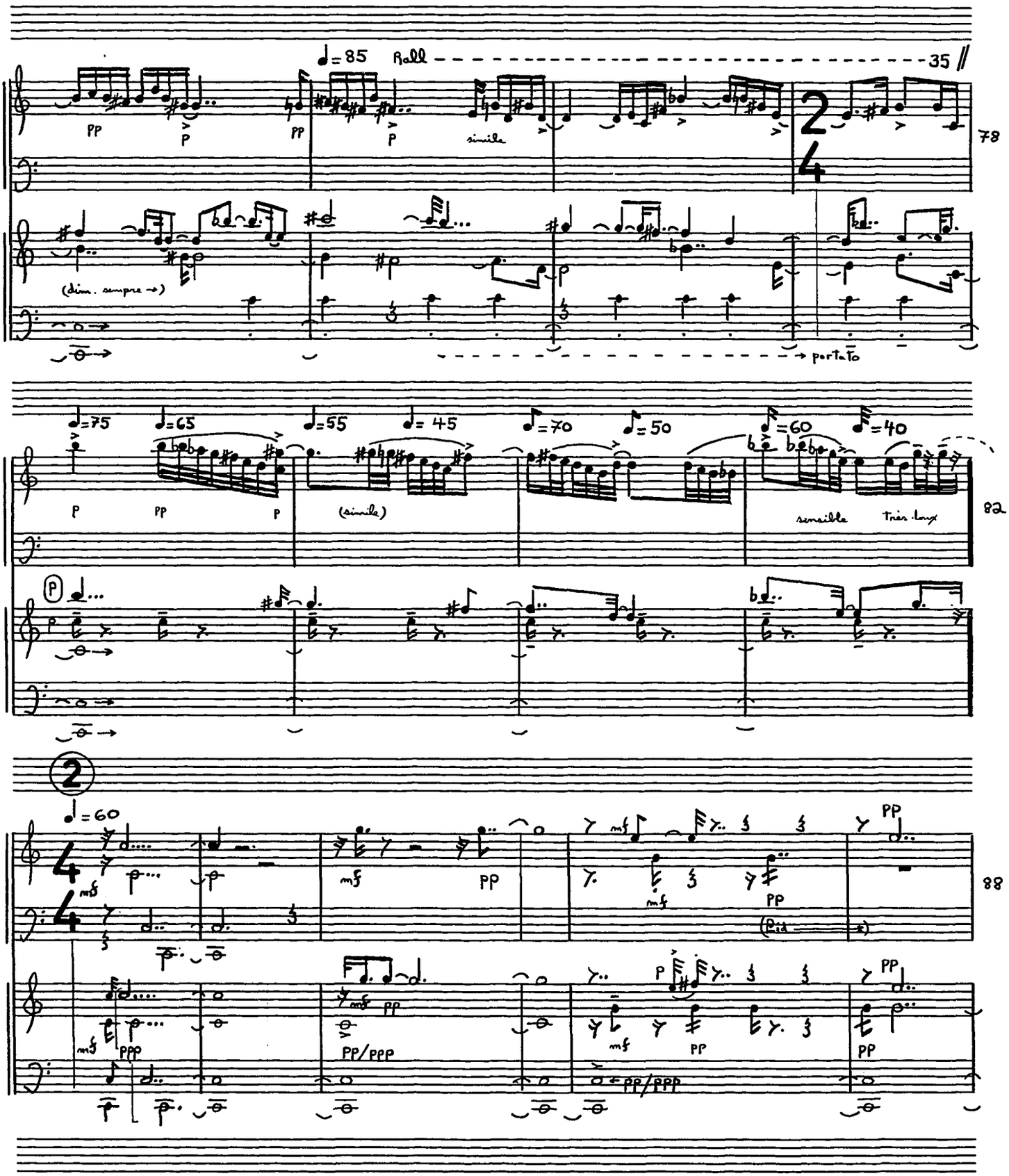


(1) cf note de la page précédente
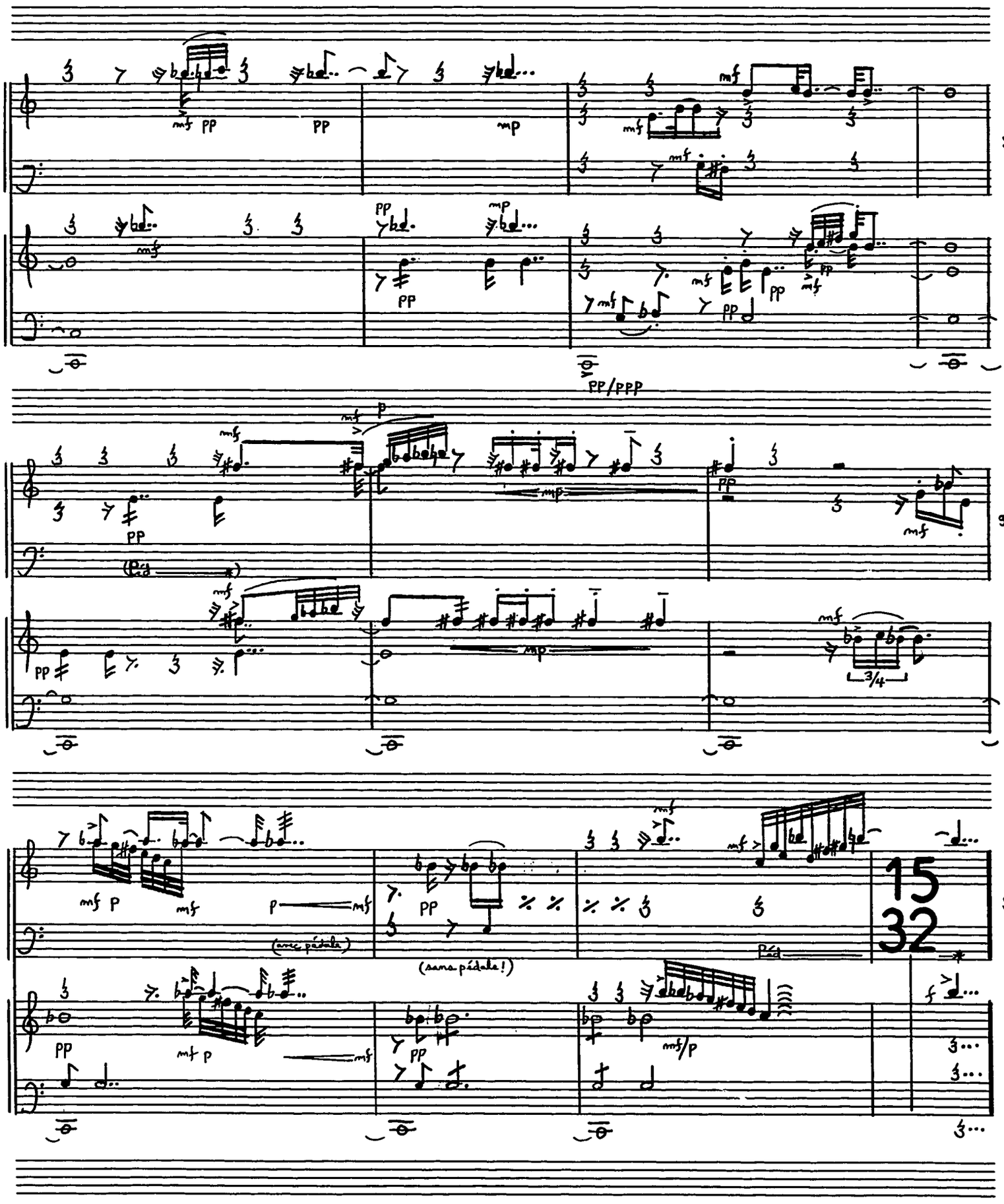

35
40
45
pp
(diminuendo →)
(poco a poco →)
(loco)
(mf)
(mano)
(dim. sempre →)
mp
mf
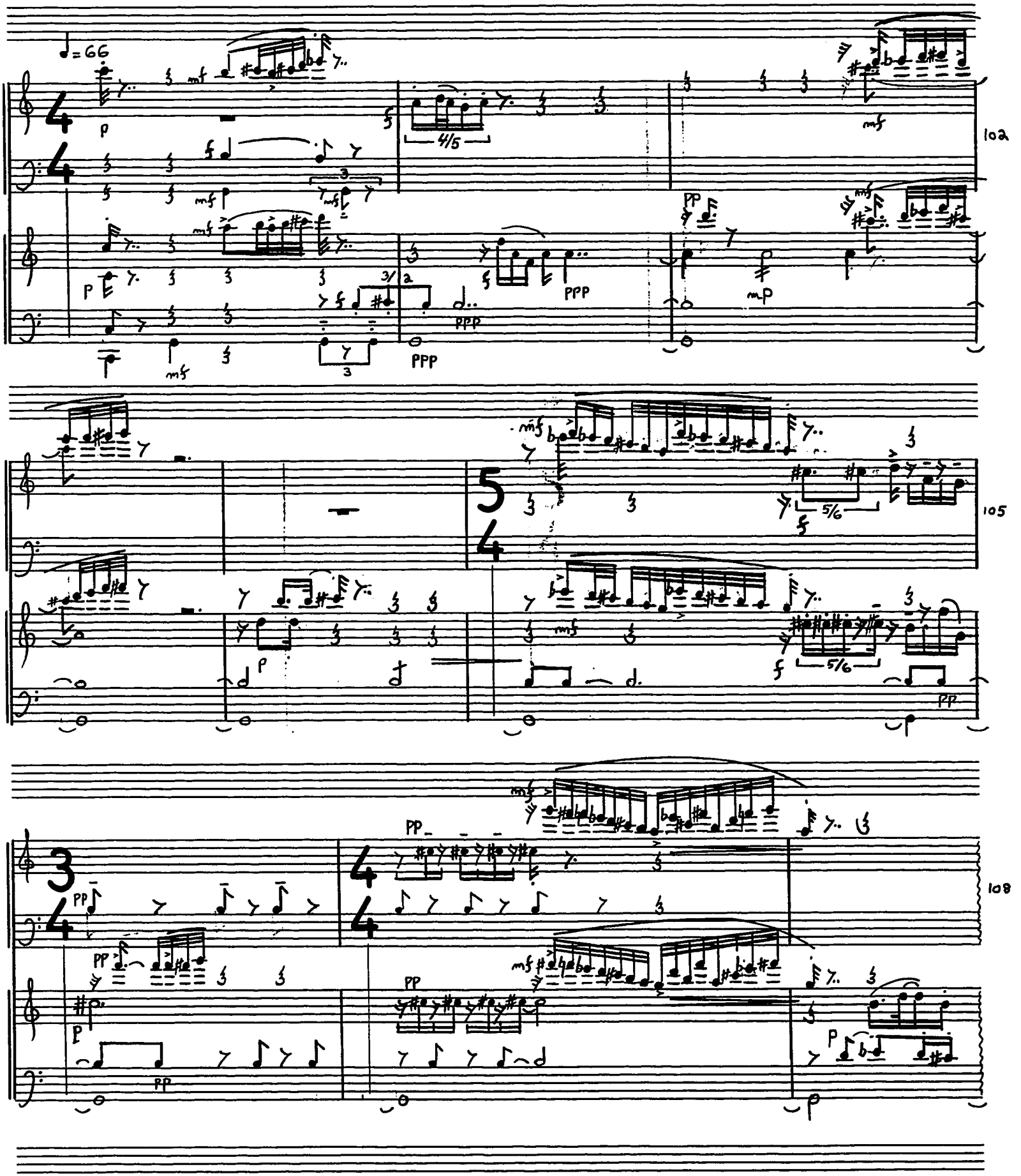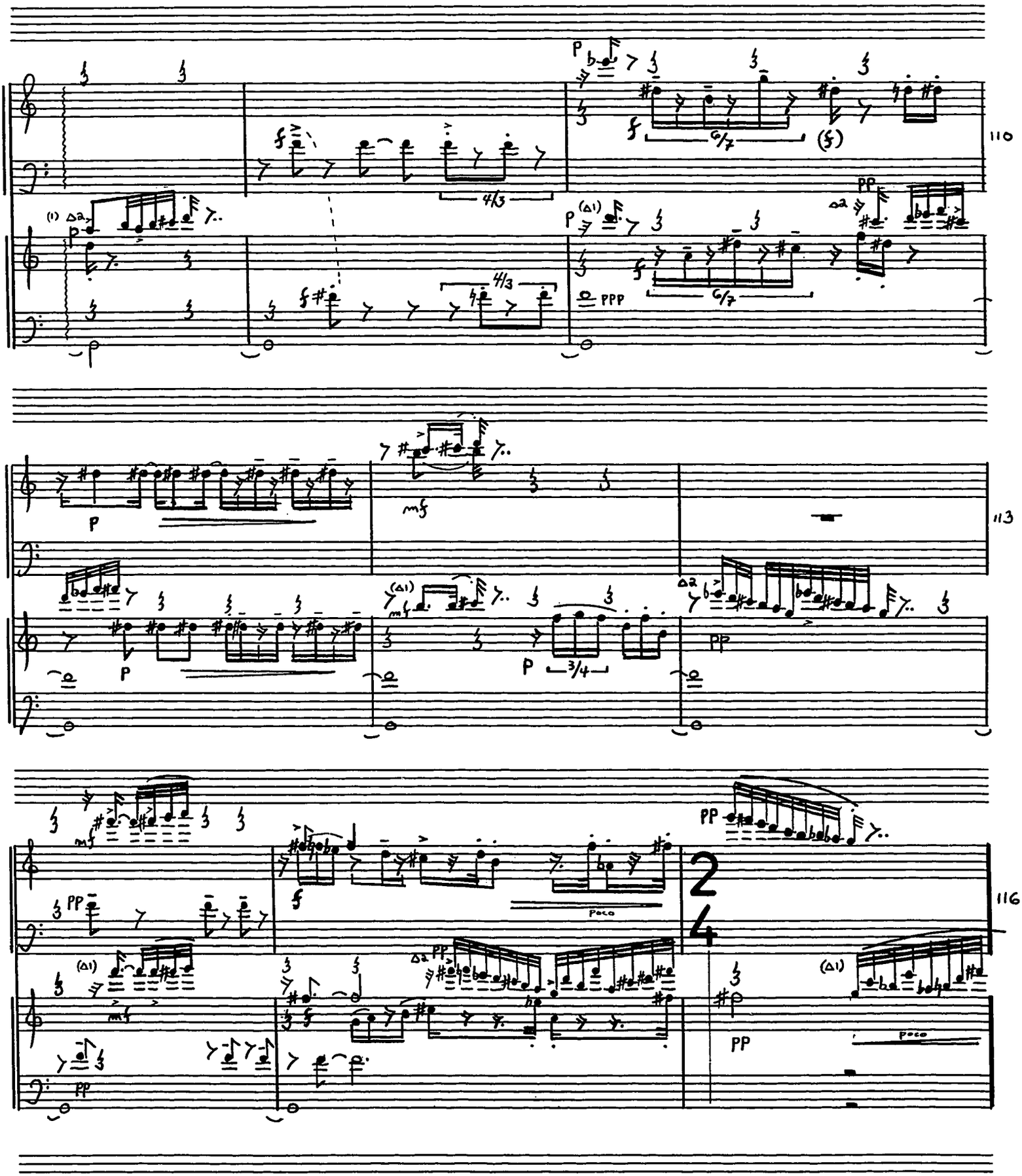


(1) Les notes de cette gamme constituent un fond harmonique soutenu qui se modifiera légèrement et disparaîtra progressivement.


♩=115 Rall 95 // To
65
(diminuendo sempre →)
♩=115
♩=105
70
♩=95 Rall 55 // To (95)
74
(diminuendo sempre →)
portato
(stacc)
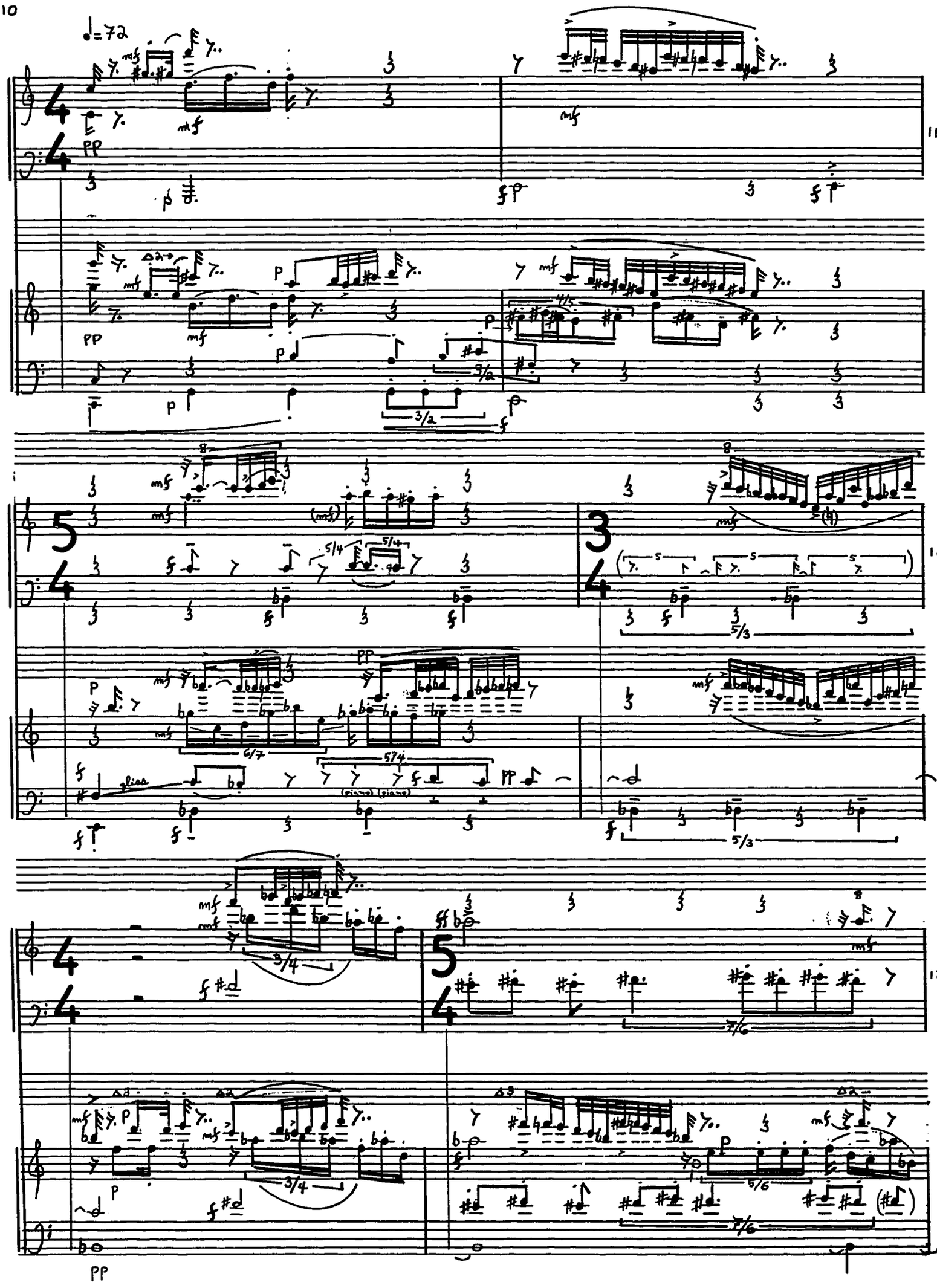

♩=85 Rall
35
78
pp
p
pp
p
simile
(dim. sempre →)
portato
♩=75
♩=65
♩=55
♩=45
♩=70
♩=50
♩=60
♩=40
82
p
pp
p
(simile)
semaille
Trier lungo
2
♩=60
88
mf
mf
pp
mf
pp
(Ped.)
ppp
pp/ppp
p
pp/ppp
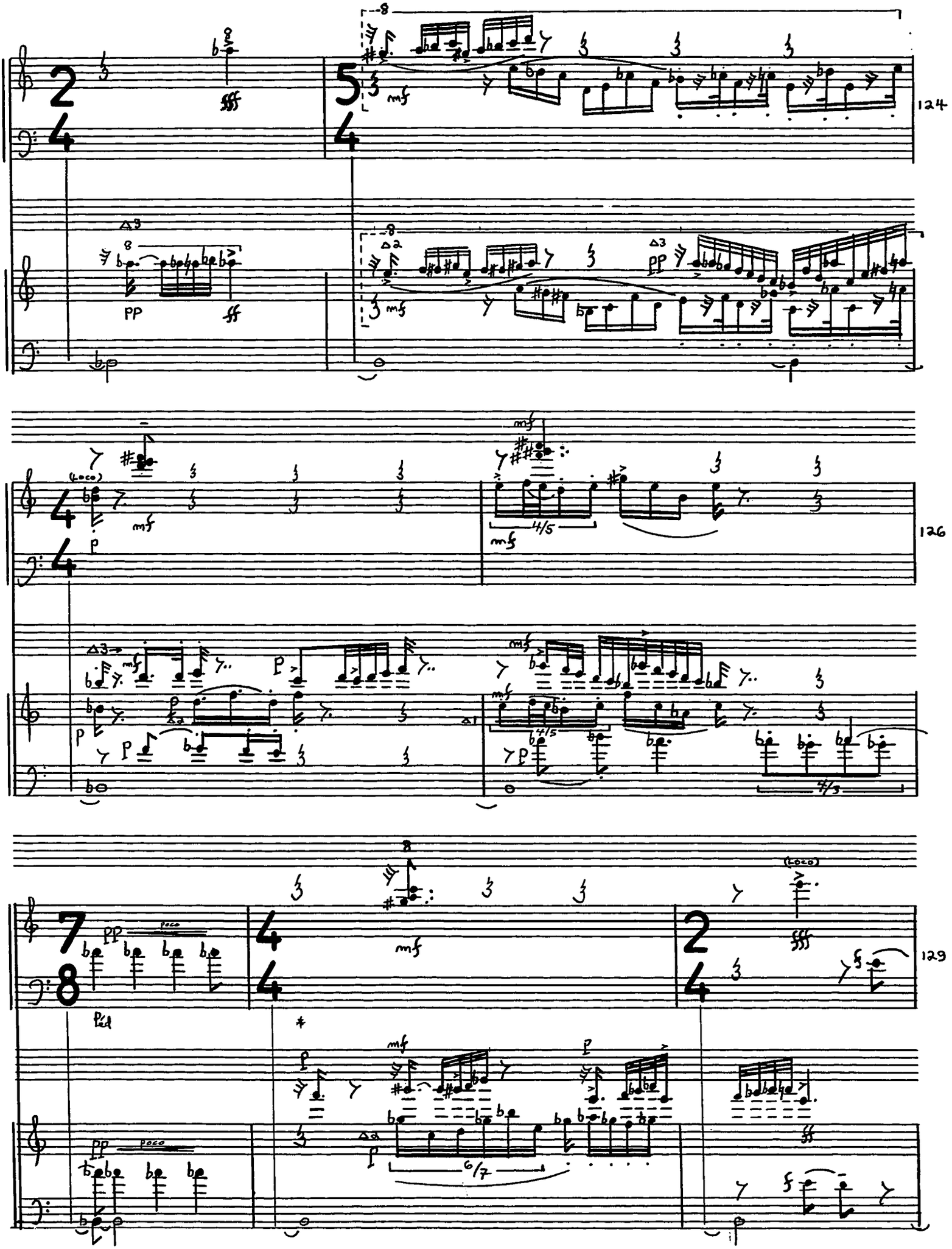

92
95
99
15
32
(avec pédale)
(sans pédale!)
3/4
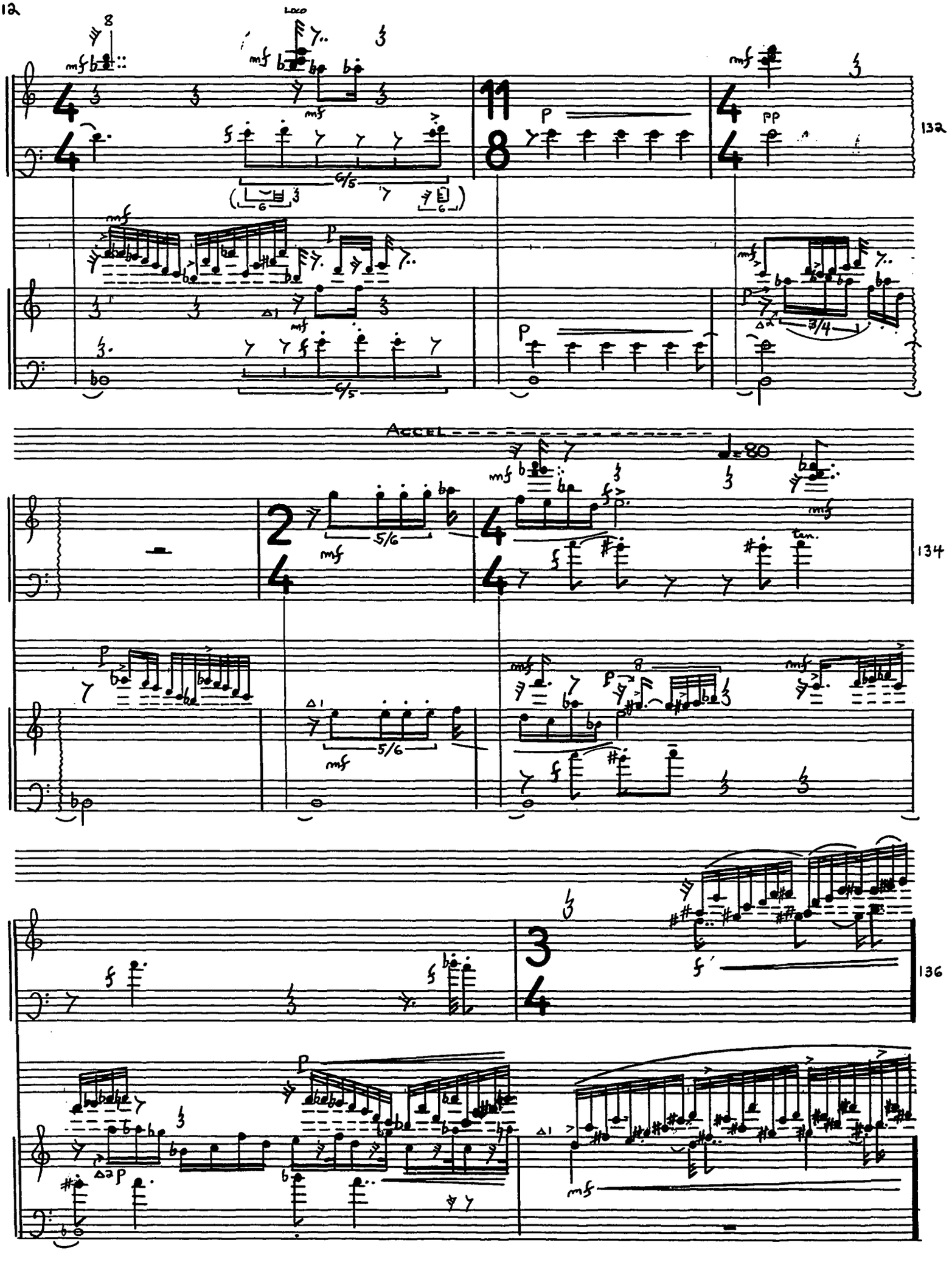

♩=66
102
105
108
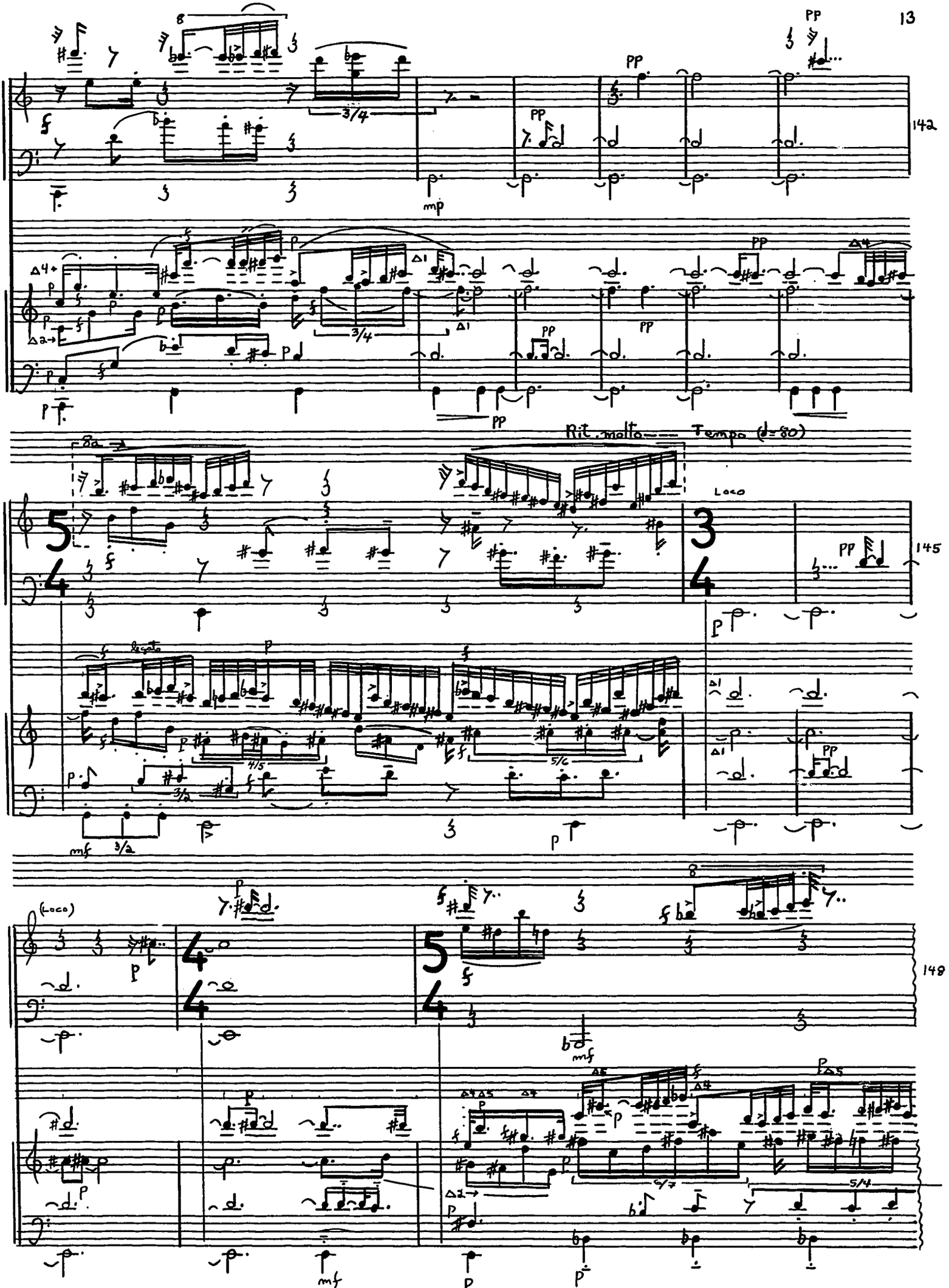


(1) ici et dans tous les passages similaires, le signe Δ suivi d'un chiffre indique que la ligne mélodique en cours s'épaissit vers l'aigu en accords dont la densité est donnée par le chiffre. (Δ2 Δ3 par ex.)


♩=72
118
120
122
PP
mf
P
f
ff
glissa
(piano) (piano)


124
126
129
(loco)
mf
pp
fff
fff
poco
Ped
4/5
6/7


132
134
136
ACCEL.
♩= 80
mf
p
pp
5/6
3/4
tan.
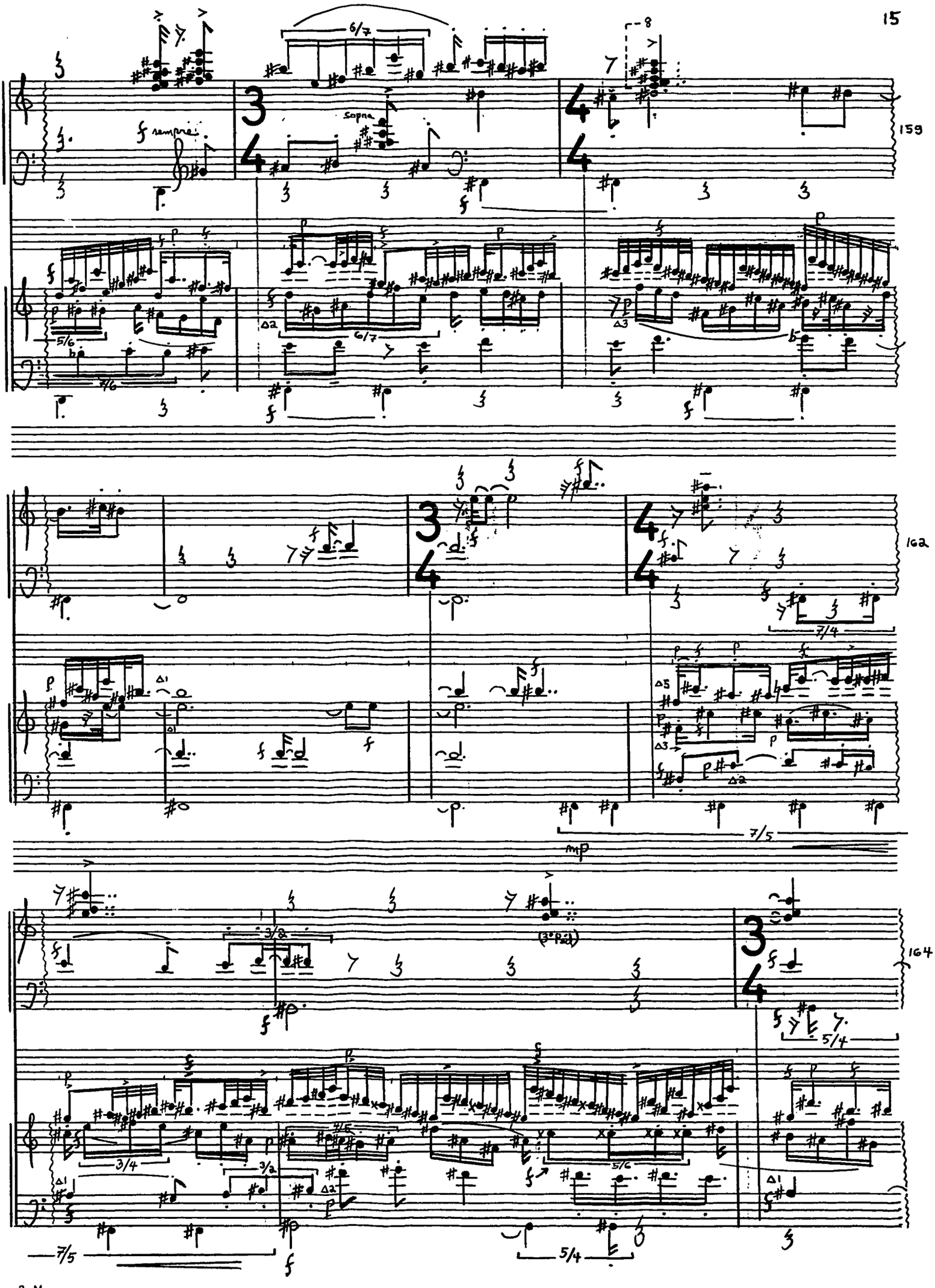

142
145
148
Rit. molto
Tempo (♩=80)
Loco
(Loco)
PP
mp
mf
p
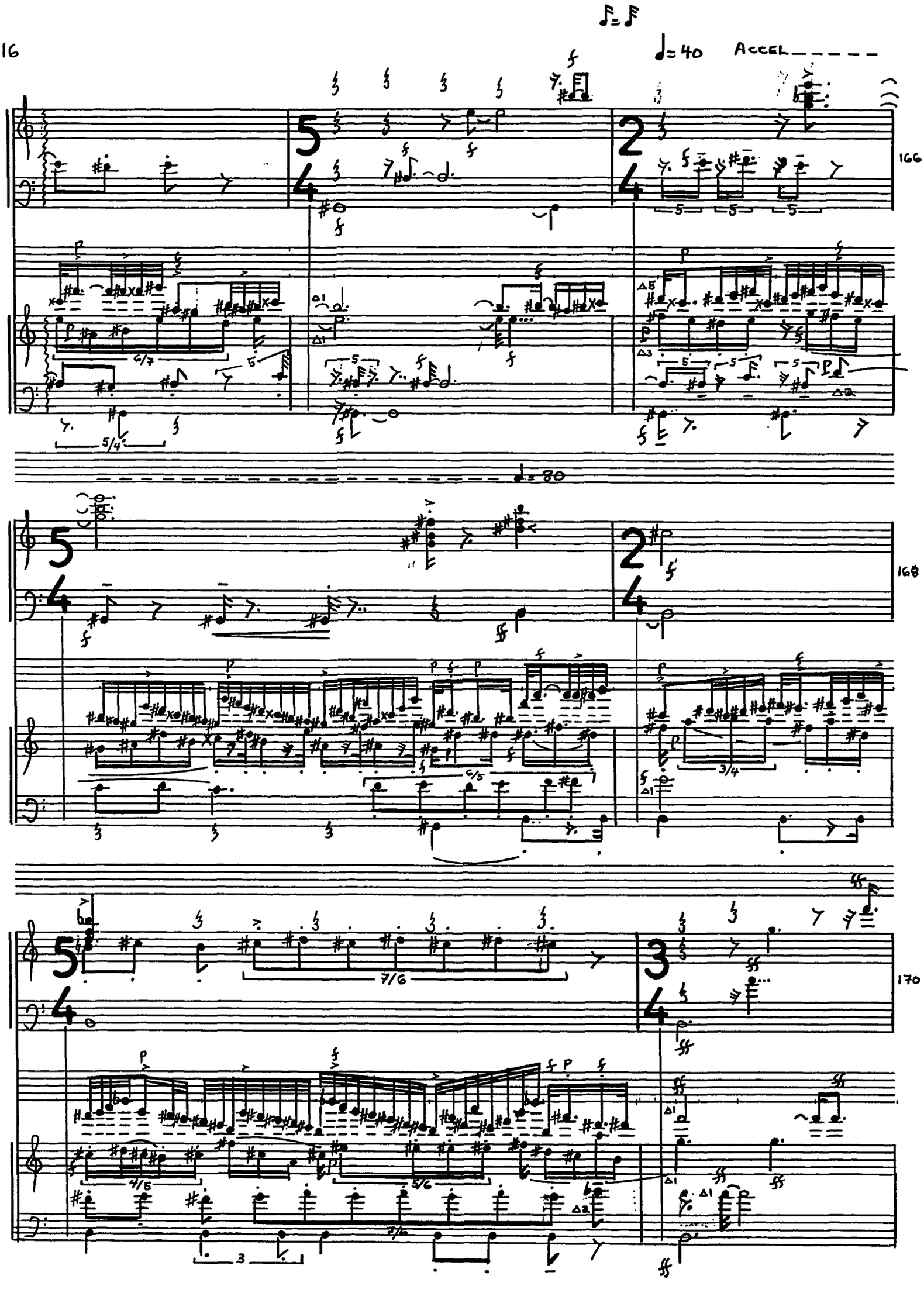
151
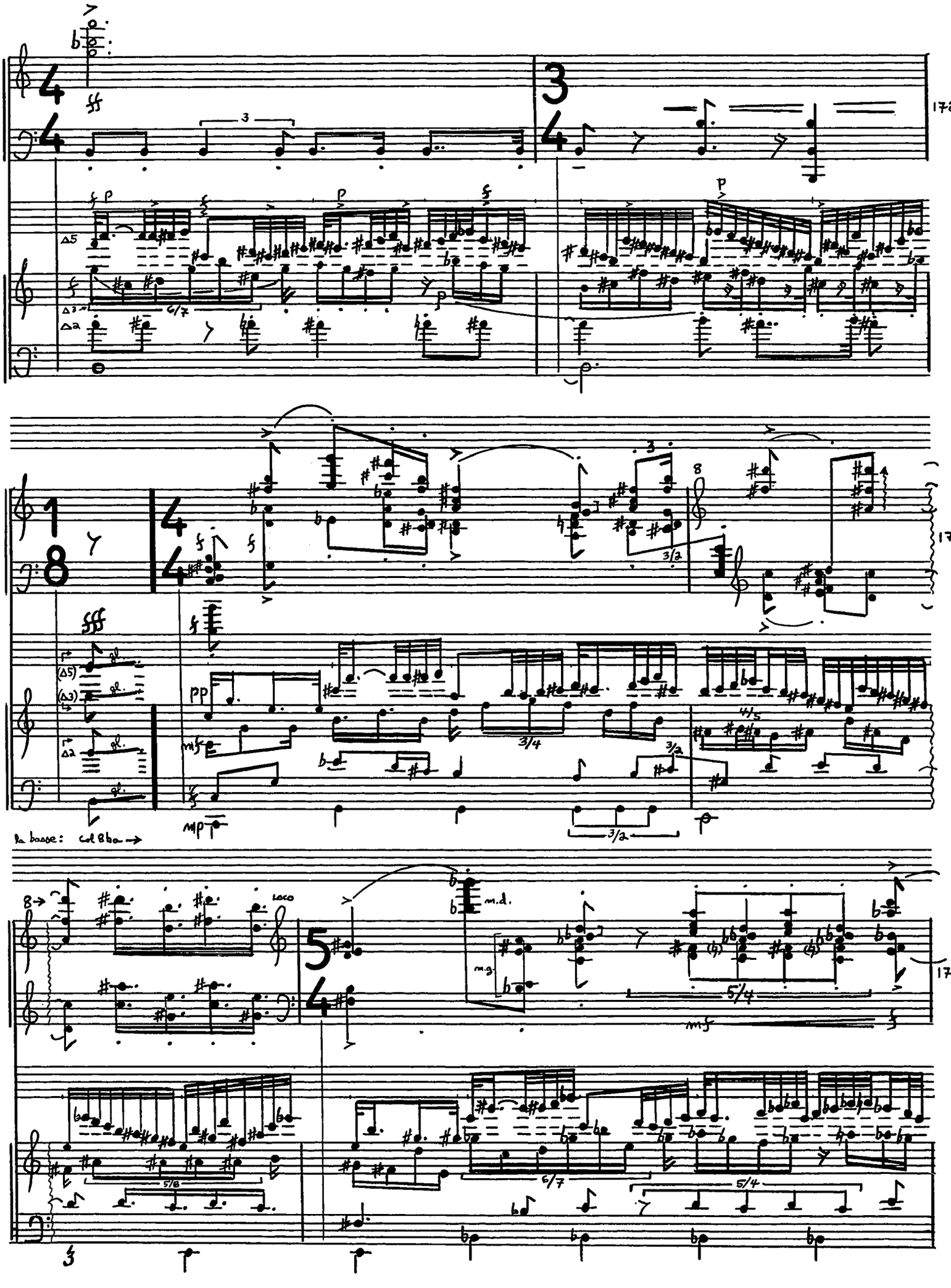
153
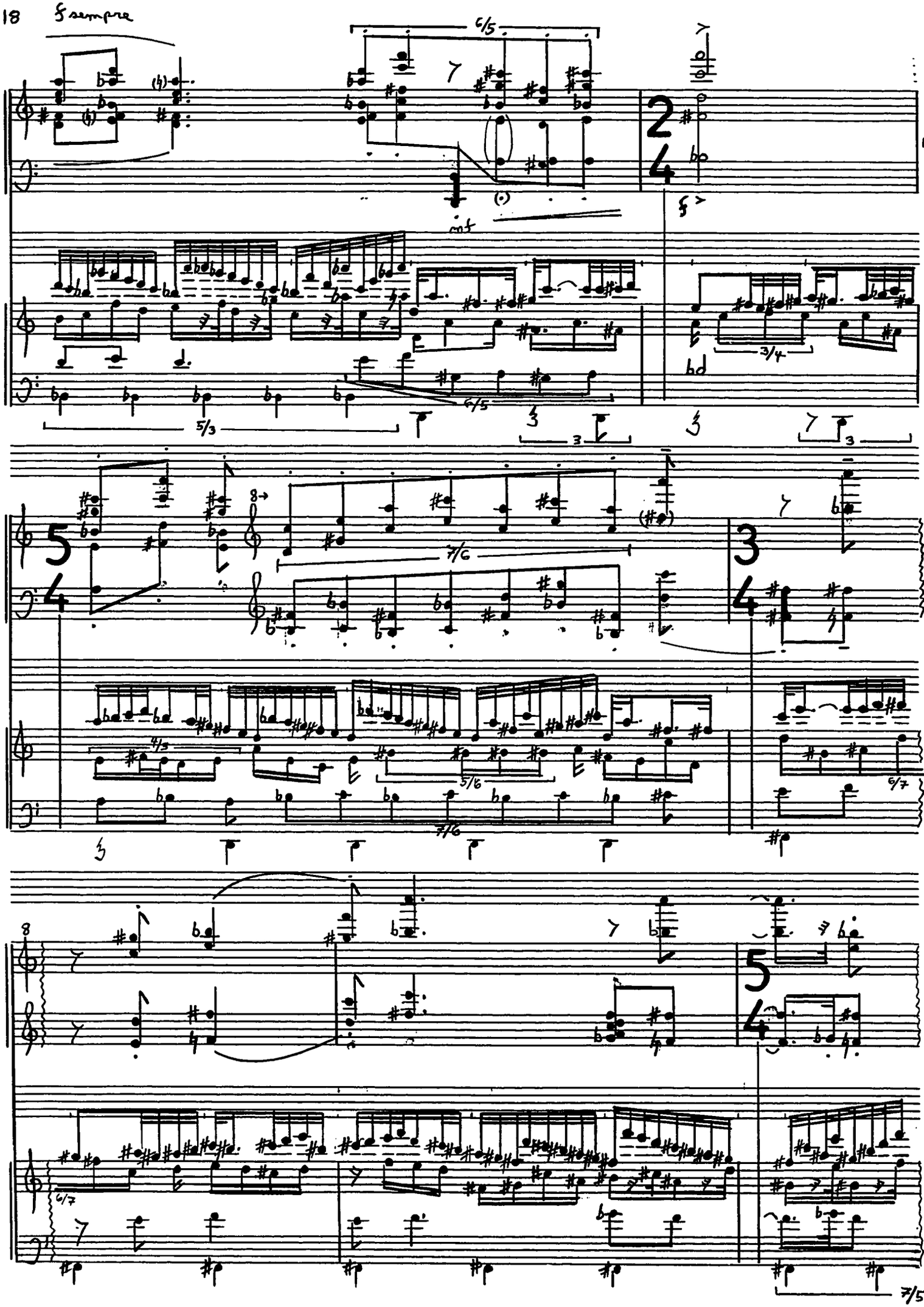
157
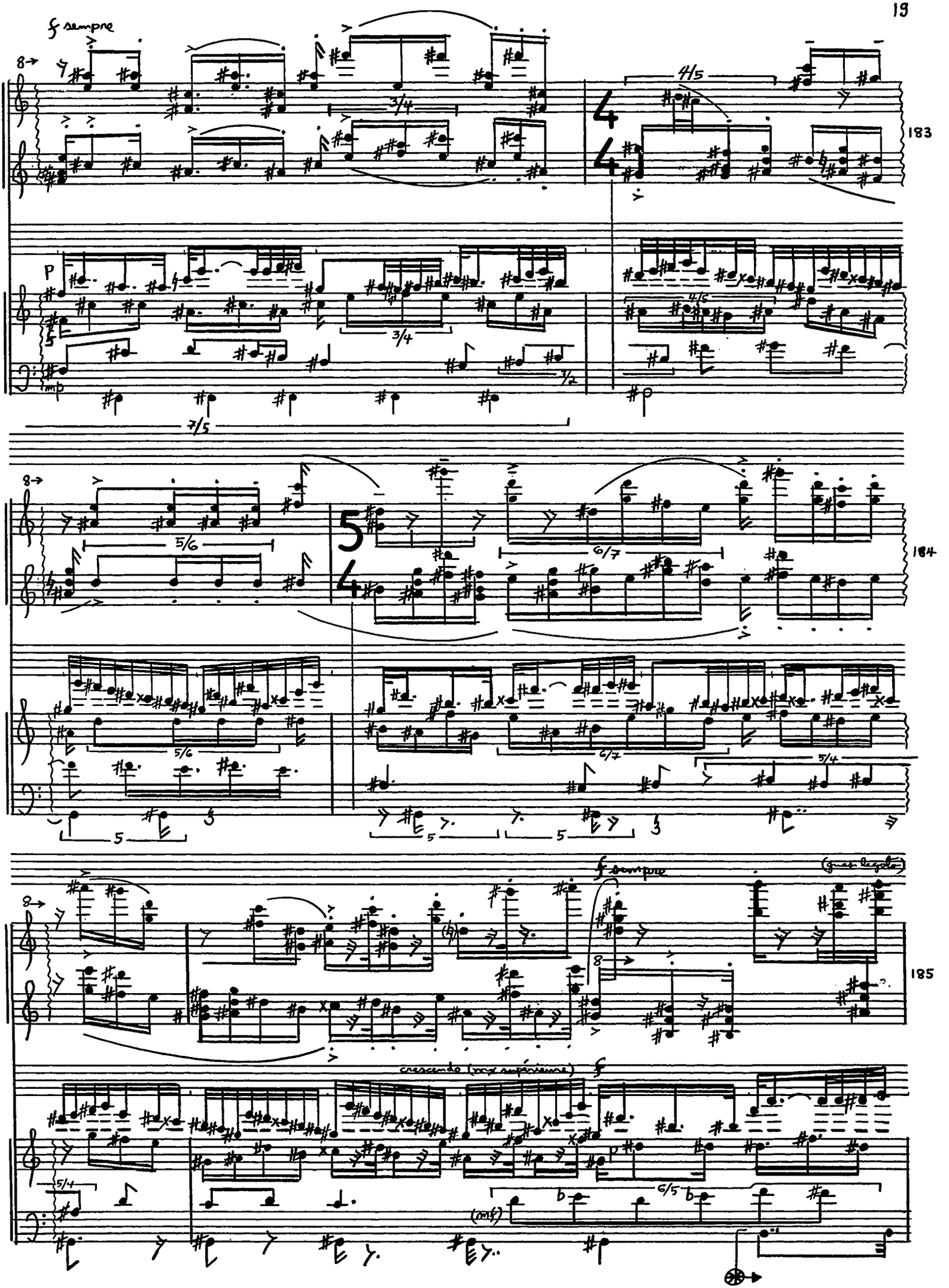
(1) jouer cet accord comme une appoggiature rapide du Do# de la mg.
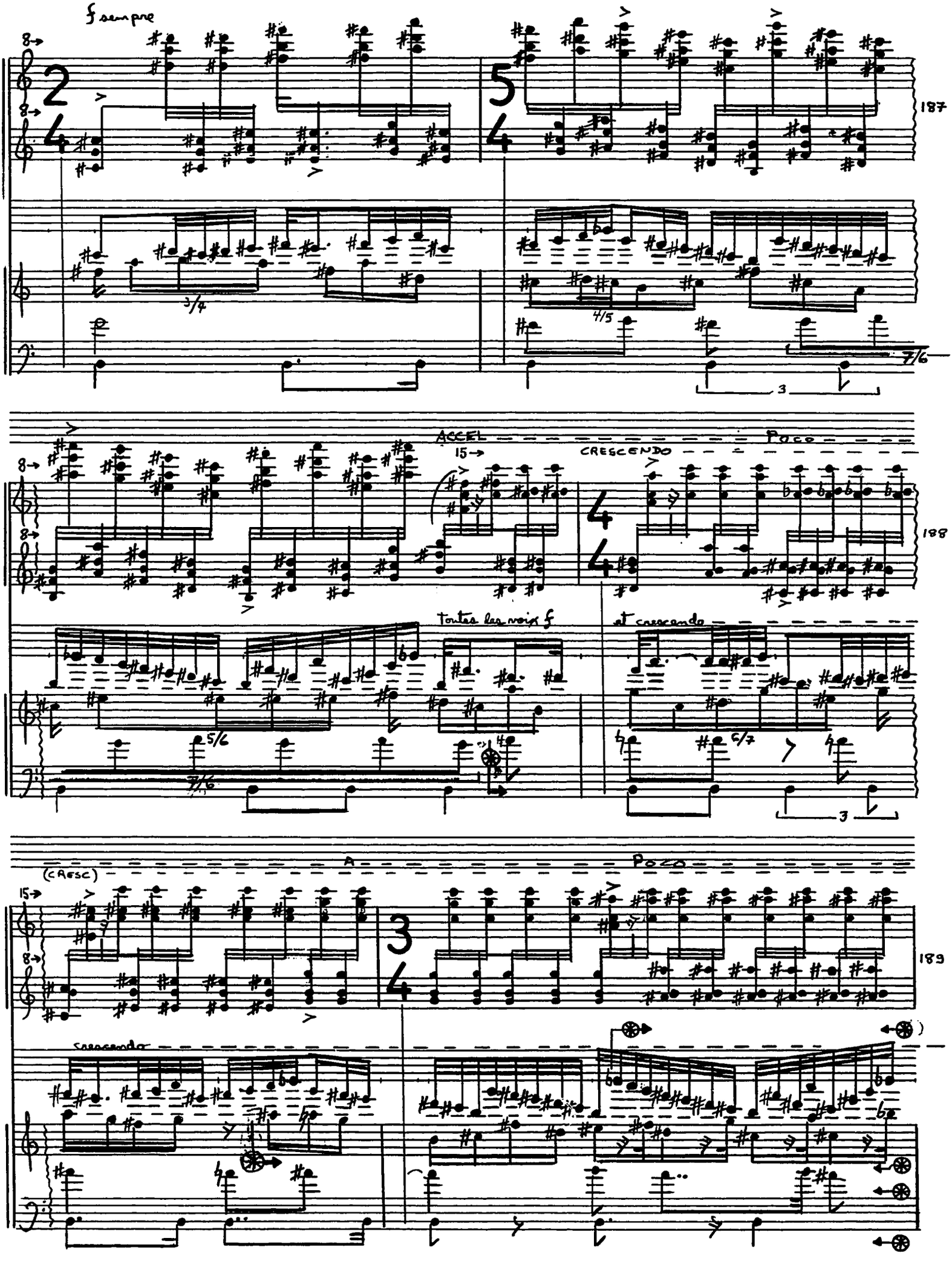

159
162
164
6/7
8
sempre
Sopra
5/6
7/4
7/5
mp
3/8
(3°p.a)
3/4
5/4
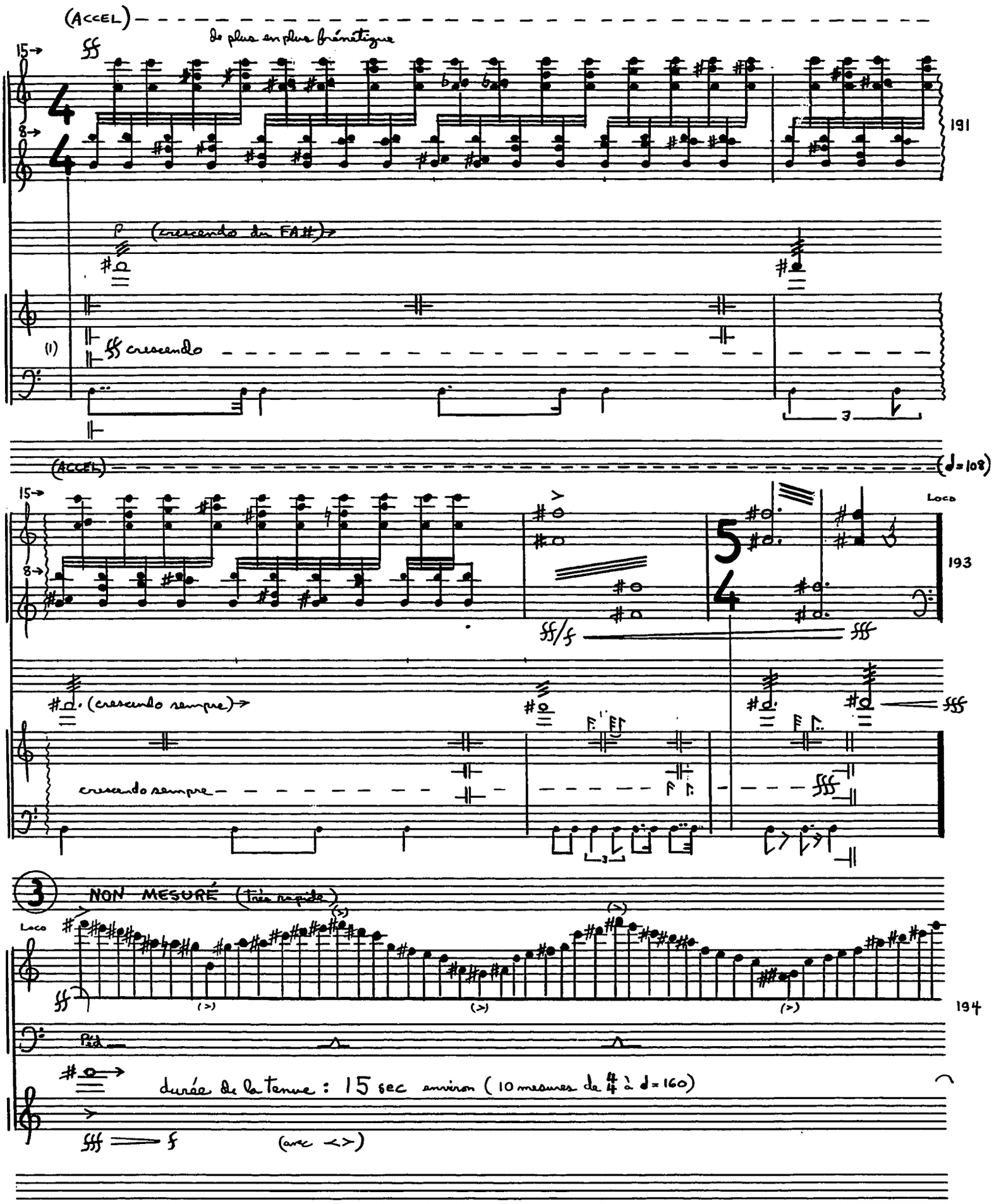

♩= 40
ACCEL
166
168
170
♩= 80
6/7
5/4
6/5
3/4
7/6
4/6
5/6
7/6
3


172
175
176
la basse: col 8va
loco
m.d.
m.g.
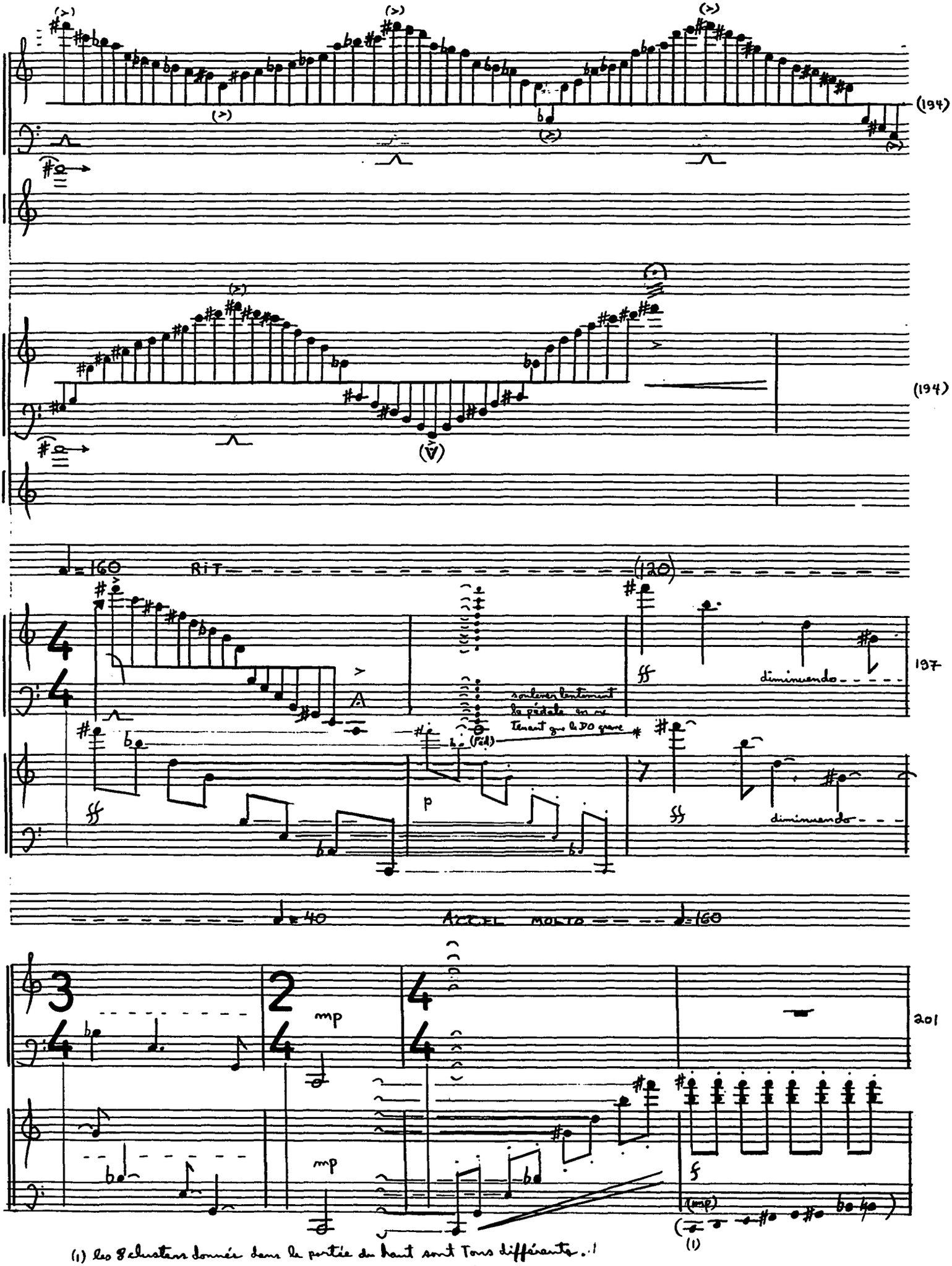

18
sempre
178
180
182


f sempre
183
P
mp
184
185
f sempre
(jusqu'à la fin)
crescendo (vers supérieurs)
f
(mf)
p
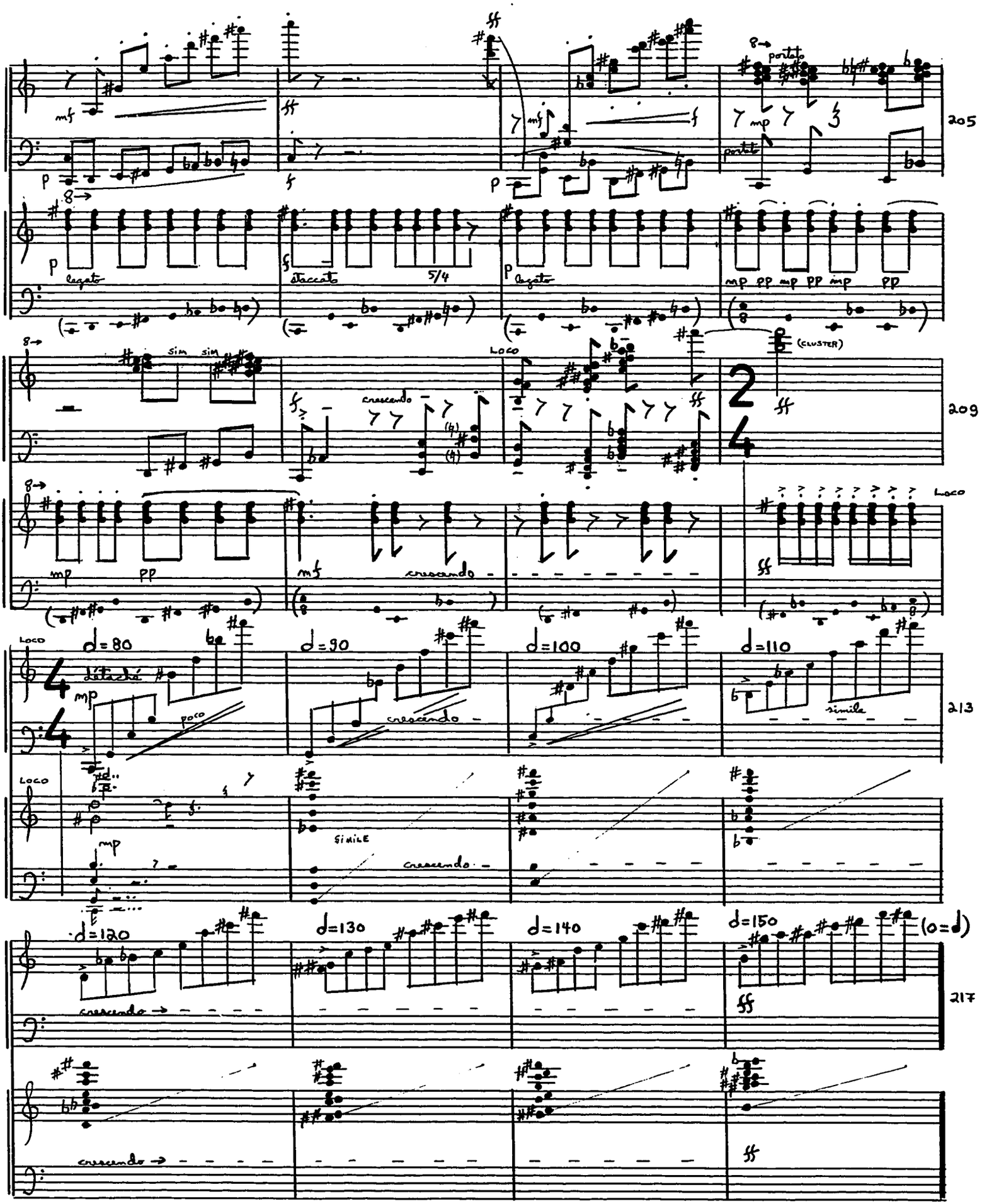

f sempre
187
ACCEL
Poco
CRESCENDO
188
Toutes les voix f
et crescendo
(CRESC)
A
Poco
189
crescendo



(1) Ici chaque voix répète les formules encadrées par les signes ⊛ sur la page précédente. La première voix 8 fois une formule de 15 F, la seconde 4 fois une formule de 15 F, la troisième 2 fois une formule de 15 F. Seule la basse (1 fois 15 ♩) est donnée ici comme référence et un FA# aigu répété.



(1) les 8 clusters donnés dans la portée du haut sont tous différents..!
La portée du bas donne les sons résultants de ces clusters.


205
209
213
217
mf
p
legato
staccato
5/4
portato
mp
pp
sim
crescendo
Loco
(CLUSTER)
d=80
d=90
d=100
d=110
d=120
d=130
d=140
d=150
(o=d)
poco
simile
SIMILE

4

♩=75

219

accord étagé simultanément au premier et dont les harmoniques suivent un schéma de filtrage analogue.

PPP

♩=65

RAL

221
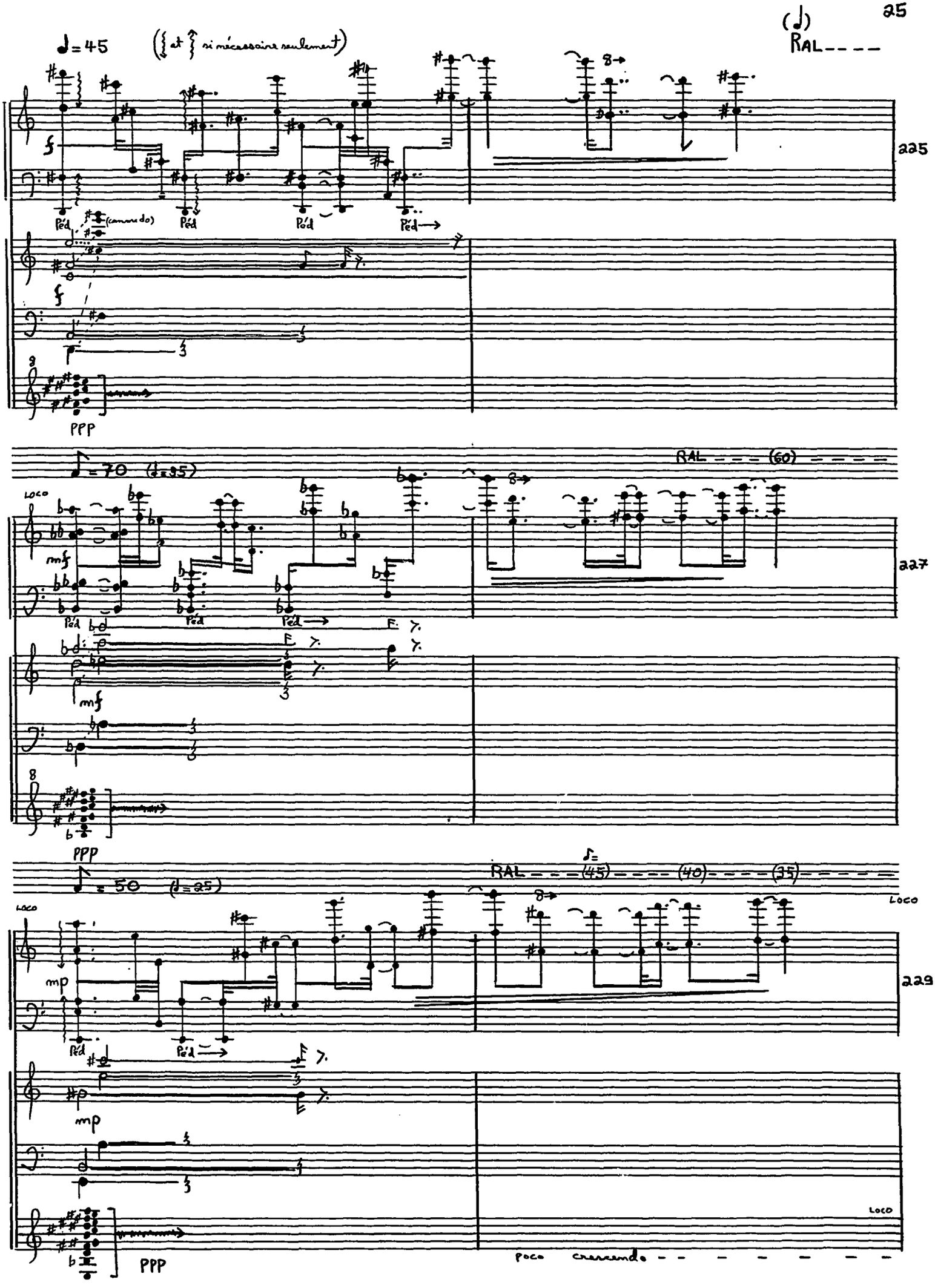
PPP

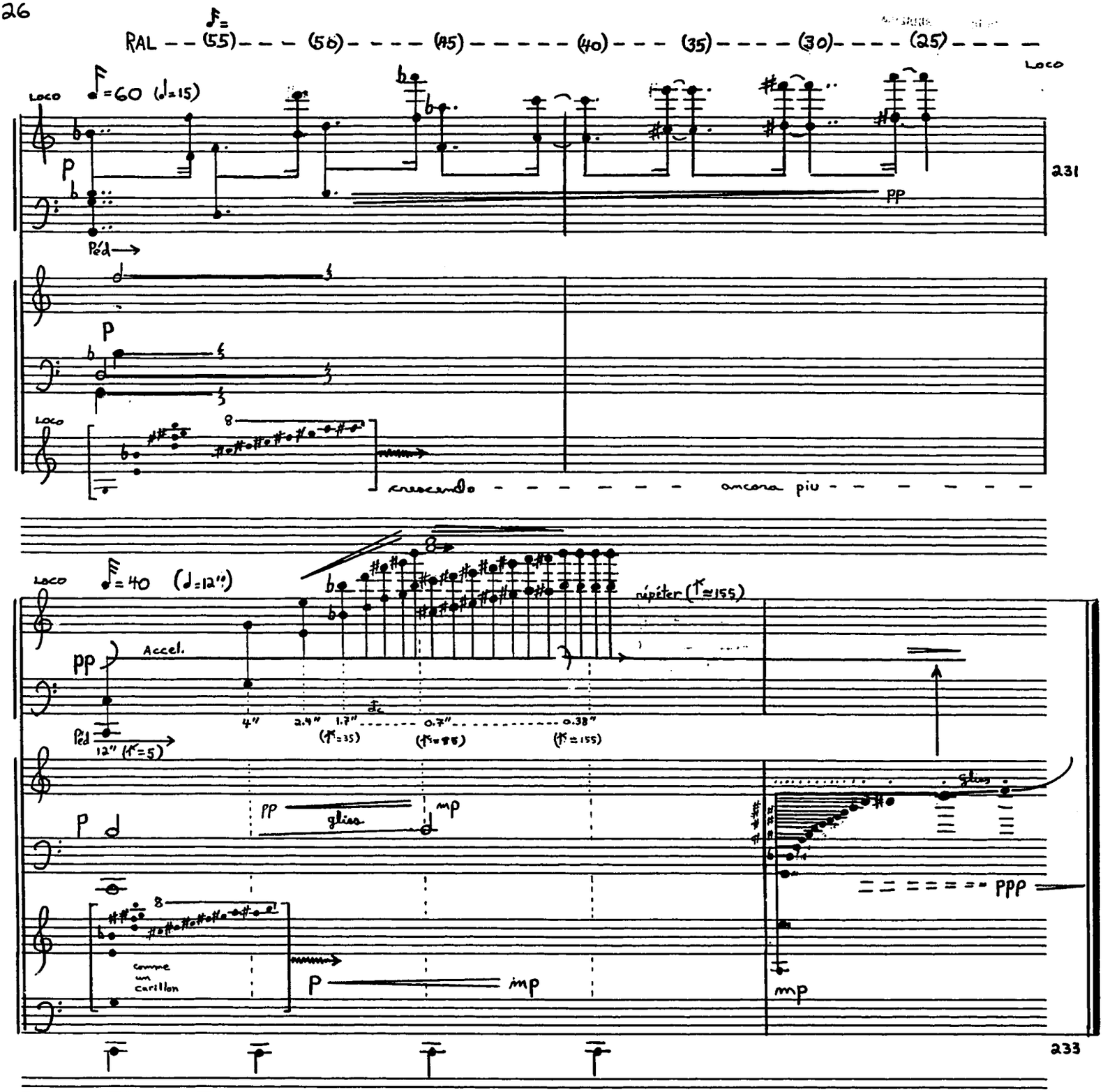
♩=55

RAL

223

PPP


♩=45
(et si nécessaire seulement)
(♩)
RAL- - - -
225
Péd.
(comme do)
Péd.
Péd.
Péd.
PPP
RAL - - - (60) - - - -
♩=70 (♩=35)
227
LOCO
mf
Péd.
Péd.
Péd.
F.
mf
PPP
RAL - - - (45) - - - (40) - - - (35) - - - -
♩=50 (♩=25)
229
LOCO
mp
Péd.
Péd.
mp
PPP
LOCO
poco crescendo - - - - - - - -



© M. GONNEVILLE 1989

Dépot des thèses 15 JUIL. 1997

Université de Montréal

Petit-Tchaïkovski

drame de musique et de théâtre

par

Michel Gonneville

Faculté de musique

Oeuvre musicale présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Docteur en musique (D. Mus.)
option composition

novembre 1996

© Michel Gonneville,1996

ML
55
U54
1997
v. 722 a

Petit-Tchaïkovski

drame de musique et de théâtre

en 10 tableaux

livret d' **Alain Fournier**

musique de **Michel Gonneville**

© Alain Fournier et Michel Gonneville 1994

Interprètes et instrumentarium

Chanteurs et acteurs

Pierre / Petit-Tchaïkovski	Soprano enfant
Amélie / Sœur Amélie	Soprano colorature
Geneviève / Sœur Geneviève	Soprano ou mezzo-soprano
Charles / Charles-le Goglu	Baryton
Claude / Claude-le Goglu	Acteur (rôle parlé en majeure partie mais chante d'assez substanciels extraits dans certaines scènes: registre de baryton)
L'Inconnu	Acteur (rôle parlé; siffle dans certaines scènes une musique rythmiquement précise mais noté de façon vague quant à l'intonation)
Chœur d'enfants	de 6 à 12 enfants, divisés en soprani et alti à part égale

Instrumentistes

5 musiciens jouent des instruments suivants:

Violoncelle solo	son capté par un microphone sans fil accroché à la caisse de l'instrument, amplifié et acheminé vers un **module de transformation sonore** («multi-effets») qui lui est propre
Cromsitar	Contrôleur à vent MIDI (de type WX-7 ou EWI) contrôlant un **module de génération sonore de type TX-7 de Yamaha**. Pourrait aussi être un instrument à vent traditionnel (hautbois ou clarinette) doté de capacités MIDI. Doit pouvoir effectuer avec une molette ou une pédale des glissandi (*pitch bend*) d'un ambitus allant jusqu'à une octave.
Métalimba	Contrôleur MIDI de type clavier de percussion contrôlant un **module de génération sonore de type TX-7**. Pourrait être un marimba doté de capacités MIDI. (Un ambitus de 5 octaves est de beaucoup préférable. Un instrument de 4 octaves demandera des ajustements réguliers par changement de programme) Branché à un **module de réverbération** qui lui est propre.
Synthorgue	Contrôleur à clavier de type piano à 6 octaves contrôlant un **module de génération sonore de type TX-7**. 2 pédales nécessaires: volume et modulation.

Synpiano	Contrôleur à clavier de type piano à 6 octaves contrôlant un **module de génération sonore de type TX-7.** 3 pédales nécessaires: sostenuto, volume et modulation.

Autre personnel et matériel nécessaire

1 opérateur d'ordinateur	Ordinateur Macintosh sur lequel roulera le **programme de séquenceur Performer** (© Mark of the Unicorn), version 2.41 ou ultérieure. L'ordinateur contrôle, pour différentes séquences, - les 4 modules de génération sonore mentionnées plus haut (timbres de Cromsitar, Métalimba, Synthorgue et Synpiano) - un **échantillonneur de type K-2000** faisant entendre 5 timbres différents appelés: - percussion Pierre - percussion Amélie - percussion Geneviève - percussion Charles - percussion Inconnu
1 opérateur de console de mixage (responsable de la sonorisation)	**Console de mixage** à 24 entrées, avec 2 ou 4 sorties

- **1 microphone de scène** pour les dépositions, branché à un **module de transformation sonore** («multi-effets»).

- **2 autres microphones** pour l'amplification des voix des chanteurs et acteurs sur scène, branché au même module de transformation sonore («multi-effets») que le précédent.

-**1 petit tourne-disque portatif** de modèle ancien devant optimalement jouer en direct un extrait sur disque 78 tours du ballet *Casse-Noisette* op. 71 de Pjotr Iljitch Tschaikowsky (2e Acte, Tableau 3: *Le chateau magique sur le mont de sucre*). On pourrait aussi simuler cette diffusion en direct en employant un enregistrement (filtré et «bruité» ad hoc) sur bande magnétique ou sur cassette.

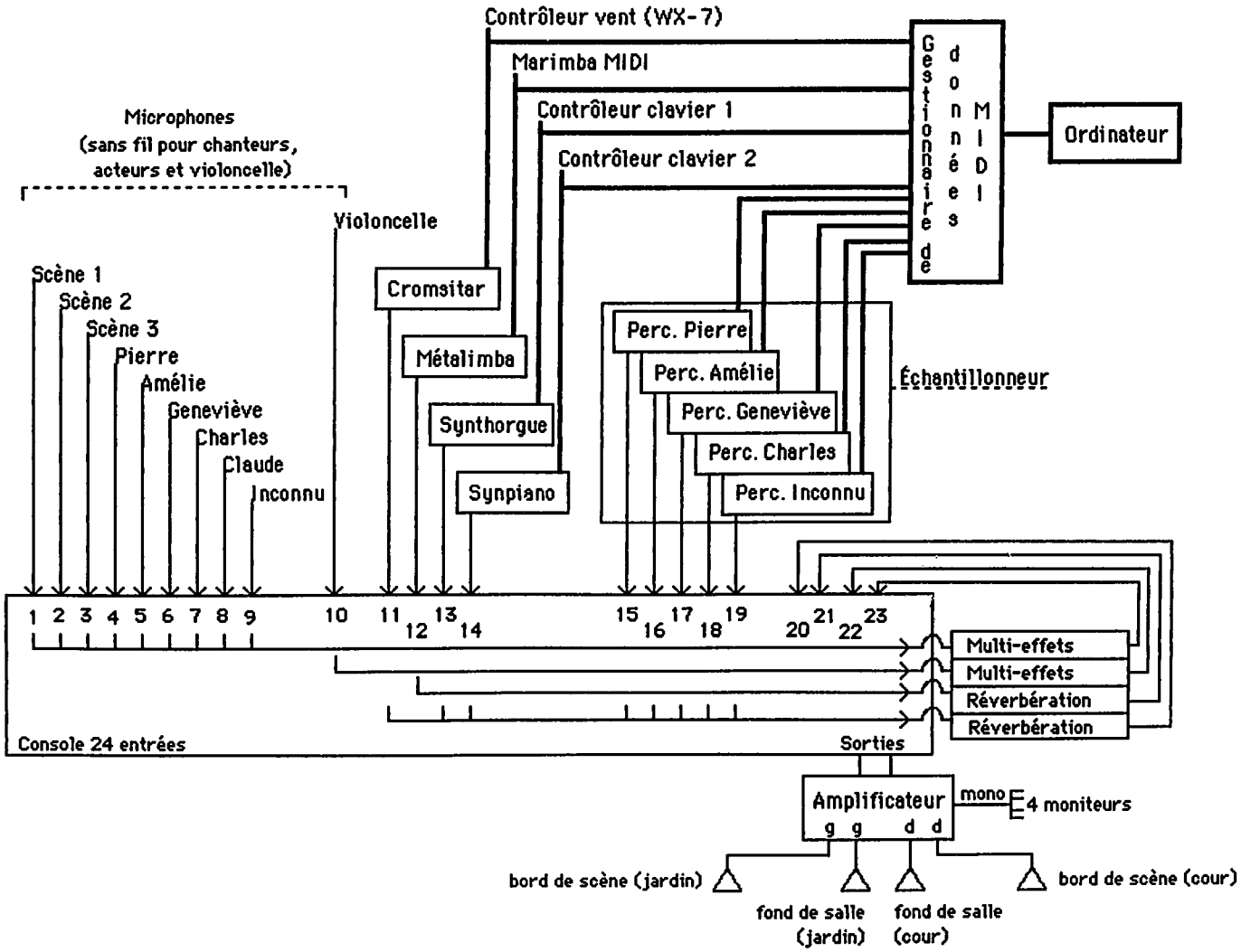
- un deuxième **module de réverbération** servant pour le Cromsitar, le Synthorgue, le Synpiano et les sons de percussion échantillonnés.

En tout, il y a donc 2 modules de réverbération (1er : affecté au Métalimba; 2e : affecté à Cromsitar + Synthorgue + Synpiano + percussions échantillonnées) et 2 modules de transformation sonore «multi-effets» (1er: affecté au Violoncelle; 2e: affecté aux microphones particuliers des voix et à ceux de la scène)

- **système de diffusion** : 4 haut-parleurs pour la salle; 2 moniteurs pour la scène (retour des instruments pour les chanteurs et acteurs) et 2 pour les instrumentistes en fosse (retour des voix); cables audio.

- **divers**: cables MIDI et interfaces de branchement MIDI (par exemple, un gestionnaire de données MIDI (« MIDI patch bay ») pour l'interconnexion des contrôleurs et de l'ordinateur avec les modules électroniques de génération sonore et l'échantillonneur).

Dispositif technique pour *Petit-Tchaïkovski*



Description des timbres des modules de génération sonore et des percussions échantillonnées.

Cromsitar — un timbre de cromorne ou de hautbois extrêmement nasillard, ténu dans le *pianissimo* , énorme dans le *fortissimo* . Pour certaines notes extrêmes, dans l'aigu, il y peut y avoir un effet de modulation donnant naissance à des sons résultants plus graves et plus doux. Dans la déposition de Pierre (scène 5.2), le timbre laisse entendre une désinence analogue à la résonance métallique d'une *sitar* indienne.

Métalimba — à la base, un timbre de marimba mais beaucoup plus métallique et dur, à la limite de la saturation dans le *forte* .

Synthorgue — un son d'orgue assez doux, pas nasillard, jeu d'anches où la fondamentale est légèrement en retrait. La modulation d'amplitude ou de fréquence qui l'affecte (modulation par une onde sinusoïdale très rapide) le rend, lorsqu'à son maximum, extrêmement granuleux, sans que l'on perde pour autant totalement le sens harmonique des notes jouées.

Synpiano — un son de piano électrique modifié, sans vibrato. La modulation qui l'affecte permet un effet de *wawa* , c'est-à-dire de filtrage passe-bas des harmoniques. Le son peut donc osciller entre un timbre très pur et sourd jusqu'à très riche et brillant, grâce à cette modulation contrôlée par pédale.

Percussion Pierre — un son de gri[illegible]tallique, ou de cymbale frappée sur la coupole par [illegible]guette dure; timbre assez complexe, avec une résonance de 2 à 3 secondes après l'attaque; 12 hauteurs à peu près également réparties sur une octave.

Percussion Amélie — un son de fouet de bois, à fort contenu de bruit blanc; attaque sèche (maximum 0.5" de réverbération lors de l'échantillonnage du son); 12 hauteurs à peu près également réparties sur 2 octaves.

Percussion Geneviève — un son de tom-tom ou d'un autre instrument de peau assez sourd; l'attaque est suivie d'une chute rapide de l'intensité et une tenue artificielle *pianissimo* est obtenue par une mise en boucle du son vers la fin de cette chute; une modulation variable d'amplitude par onde carrée donne l'impression d'un roulement, d'un entretien plus ou moins granuleux du son; 12 hauteurs à peu près également réparties sur 2 octaves.

Percussion Charles — un son de gong avec une attaque très audible; la résonance est prolongée articiellement par une mise en boucle du son lorsque celui-ci atteint le *mezzo forte* ; des *crescendi* doivent être possibles sur la portion mise en boucle; 12 hauteurs à peu près également réparties sur 2 octaves.

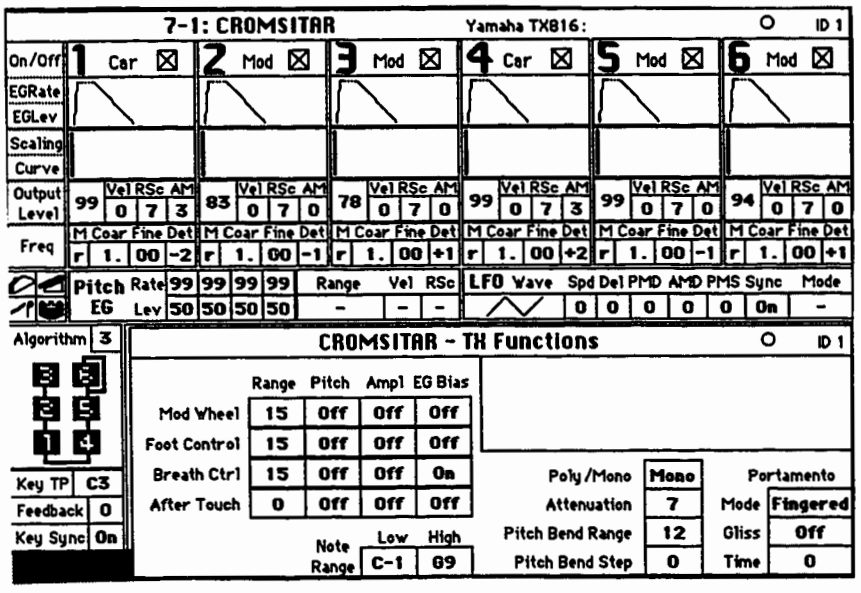
Percussion Inconnu — un sifflement aigu et un souffle/sifflement grave, les deux fortement chuintés, avec un contenu harmonique plus faible que le contenu en bruit; le passage du grave à l'aigu se fait avec un certain *portamento* ; les deux sifflements sont à distance d'environ quatre octaves.

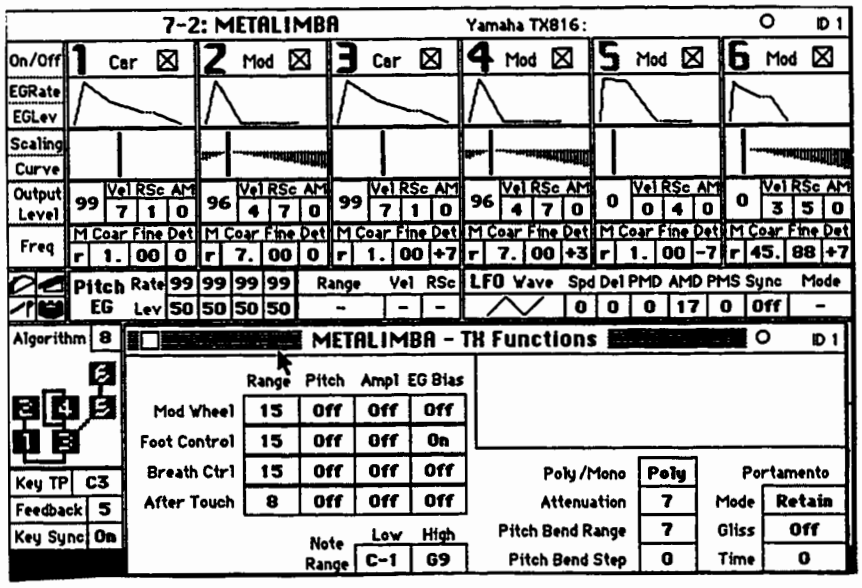
Pour tous les sons de «percussion», les 12 hauteurs sont réparties également sur les lignes et espaces d'une portée normale à clé neutre.

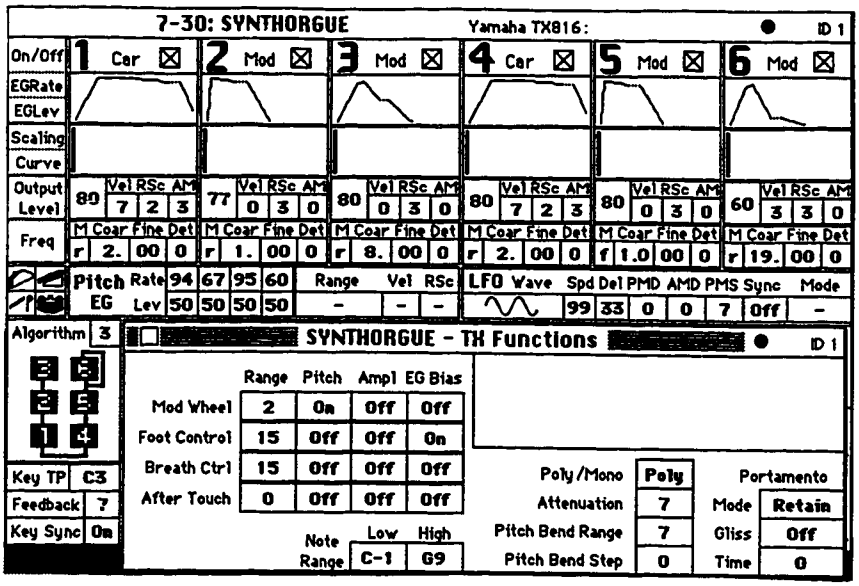
Fiches paramétriques des timbres de synthétiseur.

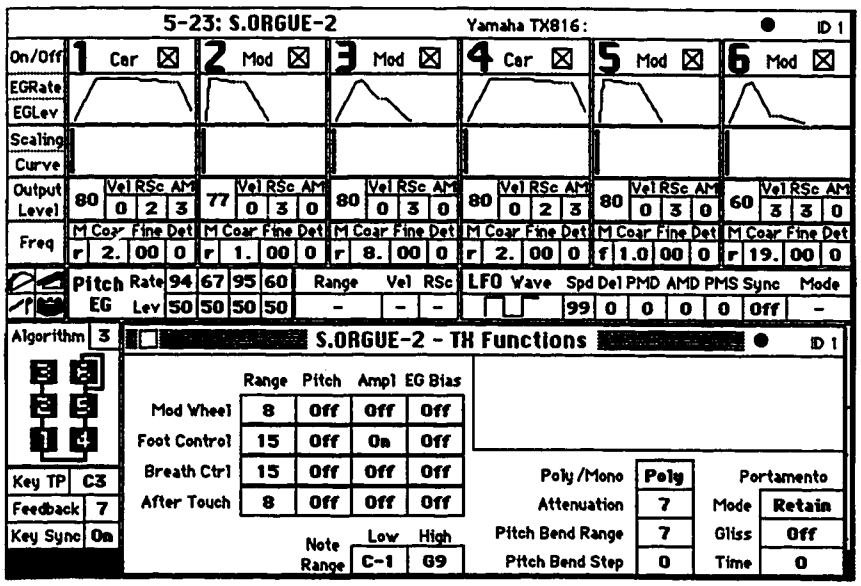
On trouvera ici les fiches paramétriques des timbres de Cromsitar, Métalimba, Synthorgue et Synpiano dans leur version pour module TX-7 ou TX-816 de Yamaha. Ceux-ci sont adaptables pour d'autres modules électroniques de génération sonore. Pour cette adaptation, on pourra se référer aux sons eux-mêmes, aux fiches paramétriques et à la description verbale qui précède.

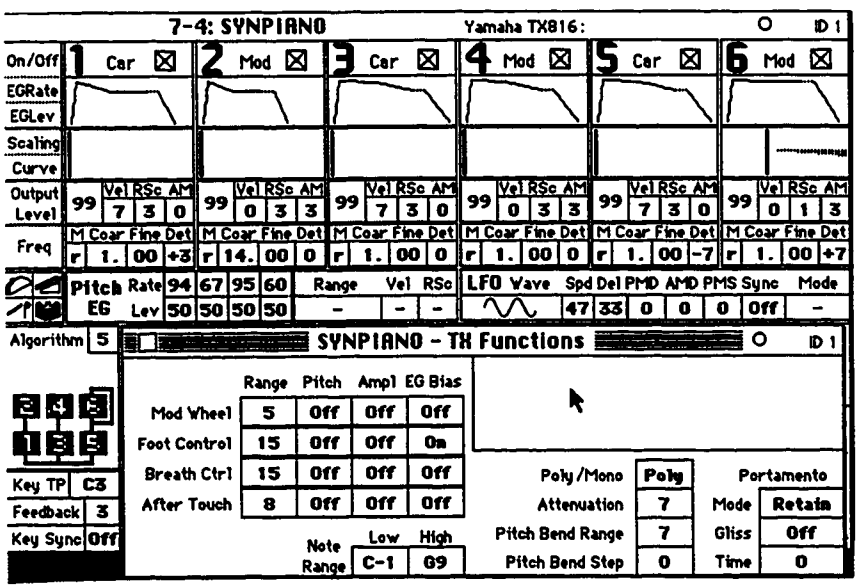
Le timbre de Synthorgue figure sur deux fiches : celle identifiée par « SYNTHORGUE » décrit le timbre utilisé pour les deux Dépositions de Geneviève; il est caractérisé par la modulation d'amplitude et est plus granuleux dans une situation de modulation maximale que le second, identifié par « S.ORGUE-2 », qui utilise plutôt la modulation de fréquence (contrôlable par l'Instrumentiste à l'aide d'une pédale).






7-30: SYNTHORGUE
Yamaha TX816:
ID 1
SYNTHORGUE - TX Functions
ID 1
Algorithm 3
Key TP C3
Feedback 7
Key Sync On
Poly/Mono Poly
Attenuation 7
Pitch Bend Range 7
Pitch Bend Step 0
Portamento
Mode Retain
Gliss Off
Time 0
Note Range Low C-1 High G9


5-23: S.ORGUE-2
Yamaha TX816:
ID 1
S.ORGUE-2 - TX Functions
ID 1
Algorithm 3
Key TP C3
Feedback 7
Key Sync On
Poly/Mono Poly
Attenuation 7
Pitch Bend Range 7
Pitch Bend Step 0
Portamento
Mode Retain
Gliss Off
Time 0
Note Range Low C-1 High G9


7-4: SYNPIANO
Yamaha TX816:
ID 1
SYNPIANO - TX Functions
ID 1
Algorithm 5
Key TP C3
Feedback 3
Key Sync Off
Poly/Mono Poly
Attenuation 7
Pitch Bend Range 7
Pitch Bend Step 0
Portamento
Mode Retain
Gliss Off
Time 0
Note Range Low C-1 High G9

Notes générales pour l'interprétation

Direction musicale et direction d'exécution

L'exécution de *Petit-Tchaïkovski* peut être dirigée soit par un chef distinct des instrumentistes, soit par l'un ou l'autre de ces instrumentistes (à l'exception du violoncelliste, dont la position spatiale trop variable et le possible rôle théâtral l'empêche d'être un point de référence aisément repérable). On peut même envisager une direction partagée, selon la disponibilité que laissent les différentes scènes à l'un ou l'autre des instrumentistes. Mais dans tous les cas, une seule personne aura la responsabilité de la direction musicale (au sens large) de l'entreprise, rôle habituellement confié au chef d'orchestre dans un opéra traditionnel et auquel répond, sur le plan théâtral, le rôle du metteur en scène.

À propos des différentes sources sonores

Petit-Tchaïkovski est divisé en 10 tableaux. Les tableaux 1, 4, 7 représentent les **répétitions du *Goglu*** , l'opéra autobiographique de Claude, et le tableau 10, la **première exécution publique de cet opéra.** Le décor du *Goglu* évoque un orphelinat dans le Québec des années cinquante. Les tableaux 2, 5 et 8 se déroulent sur la scène, dans les coulisses et autres locaux du théâtre où ont lieu les dites répétitions et première. Les tableaux 3 et 6 (et peut-être aussi le tableau 9) enfin se passent dans des toilettes, celles du théâtre ou n'importe quelles toilettes publiques. Tous ces tableaux constituent des scènes **« hors répétition »**. Enfin, dispersées à travers les 10 tableaux, des « **dépositions** » (2.2, 2.4, 5.2, 8.2, 8.5, 9.3) projettent le spectateur-auditeur dans le futur et peuvent être associées à une convention d'éclairage ou de lieu.

Le Goglu est conçu pour 4 chanteurs et 4 instrumentistes. Chaque rôle chanté du *Goglu* est associé à un instrument: Petit-Tchaïkovski est associé au Cromsitar, Sœur Amélie au Métalimba, Sœur Geneviève au Synthorgue et Le Goglu (chanté par Charles) au Synpiano. Les instrumentistes qui jouent ces instruments sont placés devant la scène, en contrebas de celle-ci sinon dans une fosse d'orchestre. Leur présence ou absence physique est liée au déroulement du *Goglu* .

À travers tout *Petit-Tchaïkovski* , le personnage de Claude est associé au violoncelle solo, même lorsque Claude interprète son alter ego dans *Le Goglu* . Le violoncelliste est indépendant de l'ensemble instrumental du *Goglu* et la synchronisation de sa musique se fait la plupart du temps à partir de point de repères auditifs provenant de paroles des personnages ou de musiques qui sont, elles, métriquement précises, voires dirigées. La notation de sa partie (souvent avec des boules de notes sans hampe) reflète cette indépendance relative. Ceci permet une mise en espace assez libre de cet instrumentiste, afin d'articuler son rôle de double de Claude. D'où, nécessairement, l'amplification de cet instrument par microphone sans fil.

En dehors des scènes du *Goglu* , les personnages de Pierre, Amélie, Geneviève et Charles seront, de plus en plus, associés eux aussi à des timbres instrumentaux. Pour leurs «dépositions», ils sont accompagnés par les mêmes timbres que ceux associés au personnage qu'ils ou elles interprètent dans *Le Goglu* (Cromsitar, Métalimba, Synthorgue, Synpiano) mais la musique de ces instruments (de caractère différent de celle du *Goglu*) est exécutée cette fois par un ordinateur contrôlant les mêmes modules électroniques de génération sonore que contrôlaient les instrumentistes réels jouant pour *Le Goglu* . Ailleurs que dans les «dépositions», ces personnages seront associés à des sons de percussions échantillonnées dont la musique est également jouée par ordinateur; ces timbres de percussion portent le nom du personnage auquel ils sont associés (ex: «percussion Pierre»). L'Inconnu pour sa part est uniquement associé à un son de sifflement (appelé «percussion Inconnu») dont la musique est également jouée par ordinateur. Les départs, pauses et arrêts de l'ordinateur, précisés par la partition, demandent un bon sens musical de la part du manipulateur.

À propos du traitement du son (réverbération, amplification, transformation)

Très peu d'indications sont données dans la partition concernant le traitement sonore et l'amplification. Les principes généraux suivants guideront l'exploration des solutions, sous la responsabilité ultime de la direction musicale. Il est fortement suggéré que la dite direction musicale puisse bénéficier des conseils et de l'assistance d'une personne au goût sûr dans le domaine de l'électroacoustique. Les maître-mots devraient être: économie et efficacité.

- En ce qui a trait à l'amplification, on devrait à la fois viser la discrétion, l'équilibre des parties (voix et instruments) et la puissance. L'amplification du violoncelle devrait être particulièrement soignée de façon à ne pas nuire à la compréhension des paroles qu'il accompagne éventuellement, sans pour cela qu'il perde de sa puissance et de sa présence.

- Une réverbération minimale devrait être constamment appliquée au Métalimba pour compenser la sécheresse du timbre. Elle pourra devenir beaucoup plus prononcée dans le tableau 7, scène 3 et dans le tableau 10, scène 1 (scène de la tentative de suicide et sa reprise), s'atténuer pour le tableau 10, scène 2 et enfin être très prononcée pour le tableau 10 scène 5 (scène finale), avec éventuellement une exagération du timbre métallique de l'instrument par le moyen d'égalisateurs (filtres) disponibles sur la console de mixage.

- Pour le violoncelle aussi, une réverbération minimale, discrète, pourrait être appliquée depuis le début. Elle pourra devenir plus prononcée, remarquable, à partir du tableau 7, scène 3, section 3 ou 4, s'amplifier encore plus et même se doubler d'une légère déformation de timbre (effet de «phaser» ou de «chorus») pendant la scène 1 du tableau 8, conserver cette couleur pour le reste du tableau 8 et pendant tout le tableau 9, et enfin atteindre un sommet d'étrangeté lors du retour du violoncelle, au tableau 10 scène 1, section 2. Ce dernier degré de traitement sonore sera conservé jusqu'à la fin de l'opéra.

- Pour tous les tableaux du *Goglu* , pour les «dépositions» et pour les tableaux 2, 3, et 5, l'amplification des voix devrait être minime, juste ce qu'il faut pour assurer une bonne compréhension des paroles et l'équilibre dynamique avec les instruments. À partir du tableau 6, une légère déformation de type «phaser» ou «chorus» du timbre pourra commencer à être perceptible, venant comme une ombre se superposer au timbre naturel des voix. Aux tableaux 8 et 9, la présence de cette déformation (son intensité, relativement au timbre non déformé) s'accentuera progressivement. On recherchera ici aussi le maximum «d'étrangeté» conforme à la «descente psychologique» des différents personnages. Les scènes 3.3, 6.1, et 9.1 (lecture d'extraits de l'article du *Monde* par Charles ou l'Inconnu) pourront pour leur part donner lieu à des explorations timbrales particulières obtenues principalement par égalisation (filtrage).

Résumé de l'histoire de *Petit-Tchaïkovski*

Petit-Tchaïkovski comporte trois types de scènes : celles où un petit groupe d'interprètes répète et finalement présente en public l'opéra *Le Goglu* écrit par Claude, le compositeur ; les scènes qui se déroulent entre deux répétitions du *Goglu* ; et, intercalées entre ces dernières, les Dépositions. Ces Dépositions sont comme une projection dans un futur proche et se passent à la façon d'un interrogatoire dont on n'entendrait pas les questions. Chaque protagoniste y parle tour à tour de sa perception des événements s'étant déroulés durant le travail sur *Le Goglu* .

L'opéra de Claude, essentiellement autobiographique, raconte dans un langage poétique certains moments cruciaux de l'enfance de Claude dans un orphelinat tenu par des religieuses dans la « grande noirceur » du Québec des années 50. Parmi les interprètes, Geneviève (soprano) et son compagnon actuel, Charles (baryton), sont aussi les directeurs de la petite compagnie qui a commandé l'œuvre à Claude et qui en assume les responsabilités de la production. Charles joue le rôle-titre, provenant du surnom dont était affublé Claude lorsqu'il était à l'orphelinat. Geneviève joue celui de l'une des deux religieuses, celle qui tente d'aimer malgré les contraintes de l'institution. Amélie (soprano colorature), engagée par la compagnie, joue le rôle de l'autre religieuse, personnage strict qui s'empêche tout écart par rapport aux règles de l'orphelinat. Enfin Pierre, le fils de Geneviève (voix de soprano), joue le rôle du Petit-Tchaïkovski, un autre enfant de l'orphelinat, dont la beauté lui vaut l'attention particulière des religieuses et l'amour sans retour du Goglu.

Acte I

On répète les scènes du début du *Goglu* . Charles y chante un solo déchirant (scène 1.2). Le personnage s'évanouit et les religieuses se précipitent à son secours (sc. 1.3). Sœur Geneviève exprime au Goglu son amour et sa compréhension (sc. 1.4) mais Sœur Amélie la blâme pour son entorse aux règlements (sc. 1.5). Le Goglu se relève subitement en riant.

Claude, profondément insatisfait de l'interprétation que Charles fait du Goglu et de son rire, interrompt la répétition et exprime sa colère avec violence (sc. 2.1). Charles, profondément vexé, quitte la scène. Geneviève, impuissante, décrète une pause dans le travail. Après la déposition d'Amélie (sc. 2.2) suit une scène où Claude se livre à un grand jeu pour tenter de convaincre Geneviève de lui laisser jouer son propre rôle en silence, avec Charles qui chante la partie vocale au lutrin. Il se heurte au refus de Geneviève et s'enfuit vers les toilettes en sanglots. Première déposition de Geneviève (sc. 2.4).

Claude entre dans les toilettes, en crise (sc. 3.1). L'Inconnu, individu inquiétant et amant de Claude, sort de l'ombre et commence une approche sexuelle marquée d'une grande violence, révélant le ressentiment de l'Inconnu face à l'attitude manipulatrice du compositeur à son égard et à l'égard des membres de la compagnie. La scène est espionnée par Pierre.

La répétition de l'opéra reprend (sc. 4.1). Claude a pris sur la scène la place de Charles qui chante maintenant au lutrin. Le Goglu se lance à la poursuite du Petit-Tchaïkovski qu'il a aperçu parmi les enfants de l'orphelinat (sc. 4.2). Il tente une première approche auprès de l'enfant aimé (sc. 4.3) qui de son côté dit sans ménage son aversion pour le Goglu. Confondant son rôle et la vraie vie, Claude se fait trop insistant auprès de Pierre-Petit-Tchaïkovski qui se débat et gifle finalement Claude, perturbant momentanément la répétition. À la suite du refus du Petit-Tchaïkovski, Claude-le Goglu tombe prostré (sc. 4.4). Les religieuses entrent. Sœur Amélie finit par évoquer l'expulsion du Goglu et son adoption forcée par l'une de « ces femmes mariées qui refusent la famille ». Pendant que Charles chante un solo plaintif en contrepoint avec Sœur Geneviève, (sc. 4.5), Claude se met à chanter lui aussi, réplique « improvisée » qui bouscule l'entente négociée avec ses interprètes. Furieux, Charles éclate, interrompant la répétition (sc. 5.1). Claude, subjugué par la colère de Charles, finit par s'enfuir de nouveau dans les toilettes.

Après la Déposition de Pierre (sc. 5.2) et un bref échange entre Pierre et sa mère (scène 5.3), c'est la seconde crise de Claude dans les toilettes (sc. 6.1). Charles le rejoint (sc. 6.2), s'excuse diplomatiquement et cherche à ramener le compositeur à la répétition. Claude se moque de Charles et pousse la provocation jusqu'au sexuel. Interrompu par l'arrivée de Pierre et de l'Inconnu (sc. 6.3) entre lesquels se développe une complicité, Claude accepte de revenir travailler. Laissé seul avec l'Inconnu (sc.6.4), il échange avec lui quelques paroles à la fois doucereuses et mordantes. L'Inconnu révèle un peu

de sa soif d'un autre amour, mais Claude répond par un mélange d'attitudes distante, ironique et hautaine. L'Acte I se termine par une annonce de la scène 7.1.

Acte II

La répétition se poursuit. Sans que cela n'interrompe maintenant le travail, Claude « improvise » par-dessus ou entre les répliques de Charles qui chante toujours au lutrin. Le Goglu rêve (sc. 7.1). Il évoque le Petit-Tchaïkovski qui lui apparaît : c'est la deuxième rencontre. Ses prières restent sans succès même en rêve : l'enfant aimé disparaît avec son refus. Le Goglu attache une corde pour se pendre (sc. 7.2). Il ne meurt pas mais flotte « dans l'insondable » (solo de la lumière). Les murs de l'orphelinat se rapprochent, poussés par l'Inconnu qui travaille maintenant comme machiniste pour la production. Claude-le Goglu se frappe aux murs comme un oiseau en cage et s'y retrouve coïncé comme dans un étau. Pendant cette scène du *Goglu* , Pierre entre sur le plateau, ramasse les partitions des musiciens et se met à les déchirer méthodiquement. La stupeur paralyse tout le monde. Interruption de la répétition.

Claude, au bout de la corde, voit Pierre qui met maintenant le feu aux partitions. Il lui hurle son désarroi (sc. 8.1). Déposition de Charles (sc. 8.2). Geneviève cherche réconfort dans les bras de Charles (sc. 8.3) mais celui-ci est curieusement distant, son discours prend des accents presque menaçants. Deuxième déposition de Geneviève (sc. 8.4). Puis, Geneviève tente de sonder le cœur de son fils, mais celui-ci est également froid et renvoie sa mère à elle-même (sc. 8.5). Sur le plateau (sc. 8.6), personne ne semble savoir quoi faire depuis le geste de Pierre. La scène baigne dans une atmosphère figée. Claude qui est toujours suspendu au bout de sa corde réclame de l'aide.

Après le départ de tous les autres, Claude subit les fantaisies de l'Inconnu qui tient l'autre bout de la corde. Au cours de cette scène à la violence croissante (sc. 9.2), l'Inconnu interrompra ses sévices pour lire à Claude la fin horrifiante et dangeureusement prémonitoire d'un article dont on avait précédemment entendu d'autres extraits : au cours d'un jeu sado-masochiste, un jeune malfrat y assassine de 17 coups de couteau un compositeur qu'il tient en laisse. Déposition de l'Inconnu (sc. 9.3).

C'est la première publique du *Goglu* . Charles n'est plus au lutrin mais double Claude à la manière d'un manipulateur de *bunraku* . On en est à la scène du suicide (sc. 10.1). Les religieuses s'empressent pour descendre Claude-le Goglu suspendu au bout de sa corde (sc. 10.2).puis sortent avec les enfants. À la fin du dernier solo du Goglu (sc. 10.3), celui-ci appelle le Petit-Tchaïkovski qui apparaît bientôt (sc. 10.4). Pour une troisième et dernière fois, le Goglu avoue son amour à l'enfant aimé et essuie le refus de celui-ci. Alors, Claude s'approche lentement du Petit-Tchaïkovski pour l'embrasser et ce dernier le « tue » de son épée. Le « sang » coule et les murs de l'orphelinat s'écroulent sur le corps de Claude-le Goglu (scène finale: 10.5). Les religieuses reviennent, suivies des enfants. Chœur final des enfants pendant lequel Sœur Geneviève repousse les murs qui ensevelissent Claude-le Goglu. À la fin du Chœur, Geneviève pousse un cri. Les musiciens s'interrompent. Claude est inerte dans son sang. Trois épées identiques transpercent son corps. Noir.

Fin de *Petit-Tchaïkovski* .

Plan de distribution, scène par scène

Les personnages (ou instrumentistes) indiqués entre parenthèses sont présents mais muets (ou ne jouent pas de leurs instruments).

Les instruments contrôlés par ordinateur sont, comme les percussions échantillonnées, précédés d'un astérisque (*).

Tableau et scène	Contexte	Voix et instruments impliqués	Durée appr.	Page

Acte I

Tableau 1 : répétition du *Goglu*

1.1	Chœur d'enfants	Chœur d'enfants (Sœur Amélie et Sœur Geneviève): claquoirs Synthorgue (les autres, sauf l'Inconnu)	1'45"	1
1.2	solo de Charles -le Goglu avec interruptions de Claude	Chœur d'enfants Le Goglu (Charles) Cromsitar Métalimba Synthorgue Synpiano Claude Violoncelle Geneviève (les autres, sauf l'Inconnu)	6'30"	3
1.3	duo des religieuses	Chœur d'enfants Sœur Amélie Sœur Geneviève Cromsitar Métalimba Synthorgue Synpiano Violoncelle (les autres, sauf l'Inconnu)	35"	15
1.4	solo de Sœur Geneviève	Sœur Geneviève Synthorgue Synpiano Violoncelle (les autres, sauf Amélie et l'Inconnu)	1'35"	18
1.5	duo des religieuses (suite) **interruption de la répétition**	Sœur Amélie Sœur Geneviève Cromsitar Métalimba Synthorgue Synpiano Violoncelle (les autres, sauf l'Inconnu)	2'25"	20

Tableau 2 : sur scène

2.1	Colère de Claude contre Charles	Claude Pierre Charles Geneviève Amélie (tutti) Violoncelle	1'20"	28
2.2	**Déposition** d'Amélie	Amélie * Métalimba	3'20"	29

2.3	Marchandage de Claude avec Geneviève	Claude Geneviève Amélie (Pierre) Violoncelle *Perc. Amélie	12'00 "	34
2.4	**1ère déposition** de Geneviève	Geneviève * Synthorgue	4'15"	40

Tableau 3 : dans les toilettes

3.1	Crise de Claude	Claude Violoncelle	1'35"	47
3.2	Annonce de l'Inconnu	Claude (L'Inconnu) Violoncelle	2'00"	48
3.3	Fait divers 1 (Charles)	Charles	40"	49
3.4	Claude et l'Inconnu (I)	Claude L'Inconnu (Pierre) Violoncelle	6'45"	50

Tableau 4 : suite de la répétition du *Goglu*

4.1	reprise partielle de 1.5	Sœur Amélie Sœur Geneviève Cromsitar Métalimba Synthorgue Synpiano Violoncelle (les autres, sauf l'Inconnu)	1'00"	54
4.2	poursuite Goglu/Petit-Tchaïkovski	Chœur d'enfants Sœur Amélie Sœur Geneviève Cromsitar Métalimba Synthorgue Synpiano Violoncelle (les autres, sauf l'Inconnu)	2'00"	57
4.3	1ère déclaration du Goglu au Petit-Tchaïkovski	Petit-Tchaïkovski Le Goglu (Charles) Cromsitar Synpiano Violoncelle (les autres; l'Inconnu passe)	3'50"	63
4.4	le Goglu prostré	Chœur d'enfants Sœur Amélie Sœur Geneviève Le Goglu (Charles) Cromsitar Métalimba Synthorgue Synpiano Violoncelle (les autres, sauf l'Inconnu)	4'00"	79
4.5	solo-délire du Goglu **interruption de la répétition**	Sœur Geneviève Le Goglu (Charles) Le Goglu (Claude) Synthorgue Synpiano Violoncelle	3'00"	95

Tableau 5 : sur scène

5.1	Colère de Charles contre Claude	Charles Claude Geneviève Violoncelle * Perc. Charles * Perc. Geneviève (les autres)	1'35"	103
5.2	**Déposition** de Pierre	Pierre * Cromsitar	3'20"	108
5.3	Geneviève et Pierre (I)	Geneviève Pierre * Perc. Geneviève * Perc.. Pierre	1'25"	112

Tableau 6 : dans les toilettes

6.1	Crise de Claude avec fait divers 2 interpolé (l'Inconnu)	Claude Violoncelle - L'Inconnu -	1'20"	114
6.2	Repli de Charles face à Claude	Claude Charles Violoncelle * Perc. Charles	4'15"	115
6.3	Transition: les mêmes avec Pierre et l'Inconnu	les mêmes + Pierre L'Inconnu les mêmes + *Perc. Pierre	25"	124
6.4	Claude et l'Inconnu (II)	Claude L'Inconnu Violoncelle * Perc. Inconnu	1'30"	125

Entracte

Acte II

Tableau 7 : suite de la répétition du *Goglu*

7.1	- évocation du Petit-Tchaïkovski en rêve - 2e déclaration du Goglu au Petit-Tchaï. (en rêve)	Petit-Tchaïkovski Le Goglu (Charles) Le Goglu (Claude) Cromsitar Métalimba Synpiano Violoncelle	4'30"	128
transi-tion 7.1 -> 7.2	les religieuses dans le rêve du Goglu	Sœur Geneviève Le Goglu (Charles) (Sœur Amélie) (Le Goglu (Claude)) Cromsitar Métalimba Synthorgue Synpiano Violoncelle	50"	142
7.2.1	suicide du Goglu	(Le Goglu (Claude)) Cromsitar Métalimba Synpiano Violoncelle	1'10"	144
7.2.2	«L'étouffant mystère de la nuit»: solo du Goglu	Le Goglu (Charles) (Le Goglu (Claude)) Cromsitar Métalimba Synpiano Violoncelle	1'05"	148

7.2.3	écroulement des murs de l'orphelinat	(Le Goglu (Claude)) Métalimba Synpiano Violoncelle (L'Inconnu)	1'15"	151
7.2.4	Chœur d'enfants	Chœur d'enfants Le Goglu (Charles) (Le Goglu (Claude)) Métalimba Synthorgue Synpiano Violoncelle (L'Inconnu)	2'40"	155
7.2.5	«La queue retenue...» solo chuchoté du Goglu **interruption de la répétition**	(Chœur d'enfants) Le Goglu (Charles) (Le Goglu (Claude)) Synpiano Violoncelle (L'Inconnu) (Pierre)	1'20"	160

Tableau 8 : sur scène

8.1	Pierre brûle les partitions	Claude (Pierre) Violoncelle * Toutes les perc. (les autres)	1'00"	162
8.2	**Déposition** de Charles	Charles * Synpiano	2'25"	165
8.3	Charles et Geneviève	Charles Geneviève * Toutes les perc.	1'40"	171
8.4	2ème **déposition** de Geneviève	Geneviève * Synthorgue	30"	178
8.5	Geneviève et Pierre (II)	Geneviève Pierre * Toutes les perc.	1'25"	180
8.6	Tutti de l'indécision	Tous Violoncelle * Toutes les perc.	1'45"	185

Tableau 9 : sur scène/décor des toilettes

9.1	Fait divers 3 (Charles)	Charles	1'30"	193
9.2	Claude et l'Inconnu (III)	Claude L'Inconnu Violoncelle * Toutes les perc.	2'45"	193
9.3	**Déposition** de l'Inconnu	L'Inconnu * Perc. Inconnu	50"	204

Tableau 10 : création publique du *Goglu*

10.1	reprise modifiée de 7.2.3	Le Goglu (Charles) (Le Goglu (Claude)) Métalimba Synpiano Violoncelle * Toutes Perc. (L'Inconnu)	1'15"	206

10.2	les religieuses sauvent le Goglu	Chœur d'enfants Sœur Amélie Sœur Geneviève Le Goglu (Charles) Le Goglu (Claude) Cromsitar Métalimba Synthorgue Synpiano Violoncelle (l'Inconnu)	3'00"	211
10.3	le Goglu, solo de l'affirmation	Le Goglu (Charles) (Le Goglu (Claude)) Cromsitar Synthorgue Synpiano Violoncelle (l'Inconnu)	5'25"	218
10.4	3e déclaration du Goglu au Petit-Tchaï et meurtre	Petit-Tchaïkovski Le Goglu (Charles) Le Goglu (Claude) Cromsitar Synpiano Violoncelle (l'Inconnu)	7'30"	224
10.5	**accomplissement et coïncidence des destins** scène finale du *Goglu* et mort réelle de Claude	Chœur d'enfants Sœur Amélie Sœur Geneviève (*) Cromsitar (*) Métalimba (*) Synthorgue (*) Synpiano Violoncelle * Toutes Perc. (les autres)	4'15"	232

Fin de *Petit-Tchaïkovski*

La durée cumulative approximative par tableau est la suivante:

Tableau 1	12'50"		
Tableau 2	20'50"		
Tableau 3	11'00"	cumulatif des tableaux 1 à 3	44'40"
Tableau 4	13'50"		
Tableau 5	6'20"		
Tableau 6	7'30"	cumulatif des tableaux 4 à 6	27'40"
Tableau 7	12'50"		
Tableau 8	8'50"		
Tableau 9	5'05"	cumulatif des tableaux 7 à 9	26'45"
Tableau 10			21'25"

- La durée totale de l'œuvre est d'environ deux heures. Les tableaux du *Goglu* (1, 4, 7 et 10) totalisent 65'10", les autres tableaux 55'25" (dont 14'40" pour les dépositions). Il est souhaitable de subdiviser une représentation publique selon les deux actes:

Acte I	Tableaux 1 à 6	72'20"
Entr'acte		
Acte II	Tableaux 7 à 10	48'10"

- À moins d'indications contraires, les scènes se succèdent sans pause ni interruption (*attacca*).

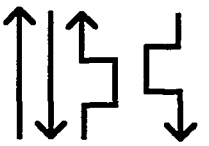
-La numérotation des mesures recommence à 1 pour chaque scène.

Conventions d'écriture

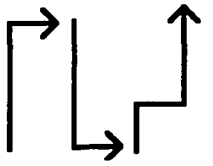
- Les indications de mise en scène sont écrites *en italique* au-dessus des systèmes.

- La durée des notes sans hampe (𝅝) varie selon le contexte. Parfois, des indications circonscrivant l'improvisation précisent vitesse et caractère rythmique de ces notes. Isolées, elles durent (sont tenues) jusqu'à la suivante ou jusqu'à une virgule (𝄾). Parfois, leur durée est concrétisée par un trait noir qui les prolongent, ou par une flèche suggérant cette prolongation.

- Les flèches de signaux (*cue*) signifient, selon la forme de la flèche:



que le passage musical ou le texte qui se trouve à la pointe de la flèche est commencé simultanément avec la note-signal ou tout autre élément-signal se trouvant à la queue de la flèche (synchronisation la plus complète possible).



que le passage musical ou le texte qui se trouve à la pointe de la flèche est commencé après la note-signal ou tout autre élément-signal se trouvant à la queue de la flèche (réaction); la vitesse de cette réaction au signal est variable et est parfois suggérée par le graphisme (espacement) des éléments en cause ou par le contexte théâtral.

- Les mots du texte du livret écrits en caractères **gras** indiquent que ces mots servent d'éléments-signaux pour la synchronisation ou la réaction. Les éléments musicaux écrits directement sous ces mots sont joués synchrones avec eux; l'emploi du caractère **gras** évite alors une surcharge de flèches de synchronisation. Des flèches de réaction peuvent également avoir leur origine sous ces mots, le **gras** ayant alors pour fonction de rendre plus évident l'élément-signal.

- On distinguera le **parlé normal** («de théâtre») du **parlé rythmé**. Le texte de ce dernier est noté sous un rythme noté sans boule de notes. Ce parlé rythmé ne doit pas être exécuté recto tono ni être un *Sprechgesang* exagérément modulé dans son intonation, mais tenter plutôt d'accomoder la contrainte rythmique à une intonation relativement naturelle. Les passages chantés notés avec boules de notes sans hampes sont à concevoir comme un **récitatif au rythme libre**, proche de la prosodie normale.

- Respirations et points d'orgue:

𝄾 = brève respiration. 𝄐 = point d'orgue bref. 𝄐 = point d'orgue long

Annexe

On trouvera ici, reproduites (avec quelques adaptations) de la version éditée du livret (Éditions Les Herbes Rouges, Montréal, 1990), les indications de l'auteur Alain Fournier concernant les personnages, l'espace scénique, le temps et le jeu. Figure aussi dans cette version éditée un article du compositeur expliquant sa démarche.

Personnages

CLAUDE

Acteur, registre de baryton martin, 35 ans, pas très beau, très envahissant, rire tonitruant, glacial et tragique, compositeur. Il met lui-même en scène son dernier opéra, *Le Goglu* , qui raconte son enfance à l'orphelinat. Quand il interprète le rôle du Goglu, il est identifié par Claude-le Goglu.

CHARLES

Baryton, 40 ans, raisonnable et posé, ambitieux. Vit avec Geneviève depuis lontemps. Ils ont fondé une petite société lyrique qui produit la création de la dernière œuvre de Claude. Charles espère en tirer le maximum de profit, tant pour sa carrière de chanteur que pour sa société lyrique. Dans *Le Goglu* , il interprète le rôle du Goglu et est alors identifié par Charles-le Goglu.

PIERRE

Soprano, 12 ans, fils de Geneviève; enfance troublée. Amer et frustré, il a l'impression que Charles et la société lyrique passent avant lui pour sa mère. Dans *Le Goglu* , il chante le rôle de Petit-Tchaïkovski.

L'INCONNU

Acteur, timbre particulier, voix peut-être voilée, magnétique et sexy. Beau et sombre, tenue composite, vêtements à la fois usés et à la mode, avec quelques accessoires visiblement très dispendieux (ceinture italienne, diamant dans l'oreille, ou autre). Félin aux réactions imprévisibles, nervosité toute intérieure, 23 ans. Casse-cou, le sien et celui des autres.

GENEVIEVE

Mezzo, 36 ans, énergique femme de tête, d'affaires et d'organisation, chanteuse chaleureuse. Elle vit avec Charles, élève Pierre, s'occupe de l'administration de la société lyrique. Elle pourrait chanter davantage, mais elle concentre ses énergies sur leurs projets communs. Dans *Le Goglu* , elle chante le rôle de Sœur Geneviève.

AMÉLIE

Soprano (colorature), rondelette, dans la trentaine. Son talent naturel est indéniable, mais elle se refuse à toute implication véritable. Sa carapace, faite de stupidité et d'intransigeance, est à toute épreuve et peut faire rire. Elle fait ses devoirs conciencieusement et se sent au-dessus de la critique. Dans *Le Goglu* , elle chante le rôle de Sœur Amélie.

CHŒUR D'ENFANTS

Des garçons. Si le Chœur devait être mixtes, les garçons et les filles devraient être en deux groupes distincts ne se mêlant jamais, selon les habitudes de l'époque. Leur présence ajoute à l'immensité du lieu et témoigne de l'indifférente rigidité de l'éducation catholique dispensée.

Les personnages n'ont pas de personnalité transcendante. Ils sont imbriqués dans une situation exceptionnelle de leur vie. Les multiples relations très serrées d'un milieu refermé sur lui-même exaspèrent les tensions.

Espace

La nuit. Celle de l'âme. Un décor d'orphelinat planté arbitrairement dans une salle inhospitalière. Des corridors impersonnels, des espaces vides, des murs mobiles. Le bas des murs est vert, le haut est beige; les couleurs sont mortes à force de lavages intensifs. Des séries de portes, de murs, de lits. Des enfants en uniformes traversent mécaniquement des espaces anonymes.

La nuit, froide. Désespérant décor d'orphelinat livré à l'espace ambiant. Un combat perdu d'avance.

Les toilettes, celle de l'orphelinat, mais aussi n'importe laquelle autre toilette publique; des céraamiques noires et blanches, usées. Les murs des cabinets s'alignent comme des enclos (dont l'apparition soudaine réunit Marcel Duchamp et Andy Warhol); une odeur exagérée de désinfectant; des lavabos, des miroirs. Les toilettes publiques qu'on lave à grande eau comme les abattoirs.

Toutes ces impressions combinées suscitent un lieu théâtral précis: un décor d'orphelinat au Québec en 1950, suite de murs, impression d'immensité, mouvant labyrinthe par la mobilité des plans. Autour du décor, la coulisse, le terre à terre, le hangar. Sur un côté, des toilettes, sordides, qui envahiront progressivement la scène et dont les murs intérieurs se confondront bientôt avec ceux de l'orphelinat.

Temps

La trame principale suit un déroulement chronologique, celui de la répétition d'un opéra. Des dépositions, abruptement lancées au public, fragmentent cette linéarité et orientent l'attention du spectateur vers un réseau d'indices, à la manière d'un roman policier. Car les dépositions sont faites après la création de cet opéra que l'on répète. Et ce journal qui traîne dans les coulisses raconte un fait divers qui n'est pas encore arrivé au moment où le personnage le lit. Par ailleurs, cet opéra s'écrit peut-être au fur et à mesure qu'on le nourrit...

Il y a le Québec de 1950, celui de l'orphelinat.

Il y a le Montréal de 1980, celui des coulisses.

Il y a ce fait divers qui arrive après, et ces dépositions qui concluent avant.

Jeu

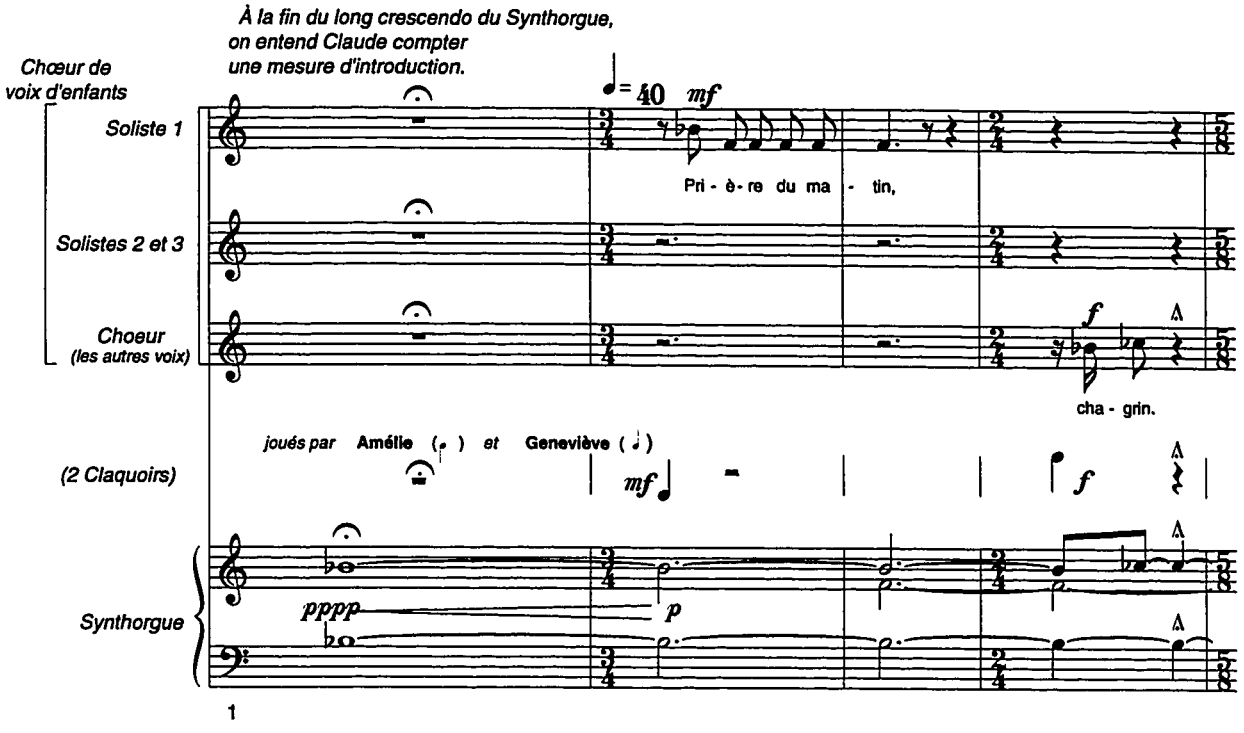
Le jeu doit être d'une vérité effarante et d'un naturel désarmant. Même si *Le Goglu*, l'opéra écrit par Claude, suggère une stylisation d'inspiration orientale, on retiendra surtout, pour l'interprétation, l'extrême concentration, la densité des émotions et le sacré. Quel que soit le niveau de jeu, on ne doit céder à aucune complaisance et ne se reposer sur aucune habitude acquise. Le texte doit être compréhensible partout, même dans les parties chantées dans l'aigu. La mise en scène doit choisir une approche directe et favoriser chez les interprètes l'actualisation de l'action et des émotions. On ne doit jamais faire semblant. La vie est trop courte.
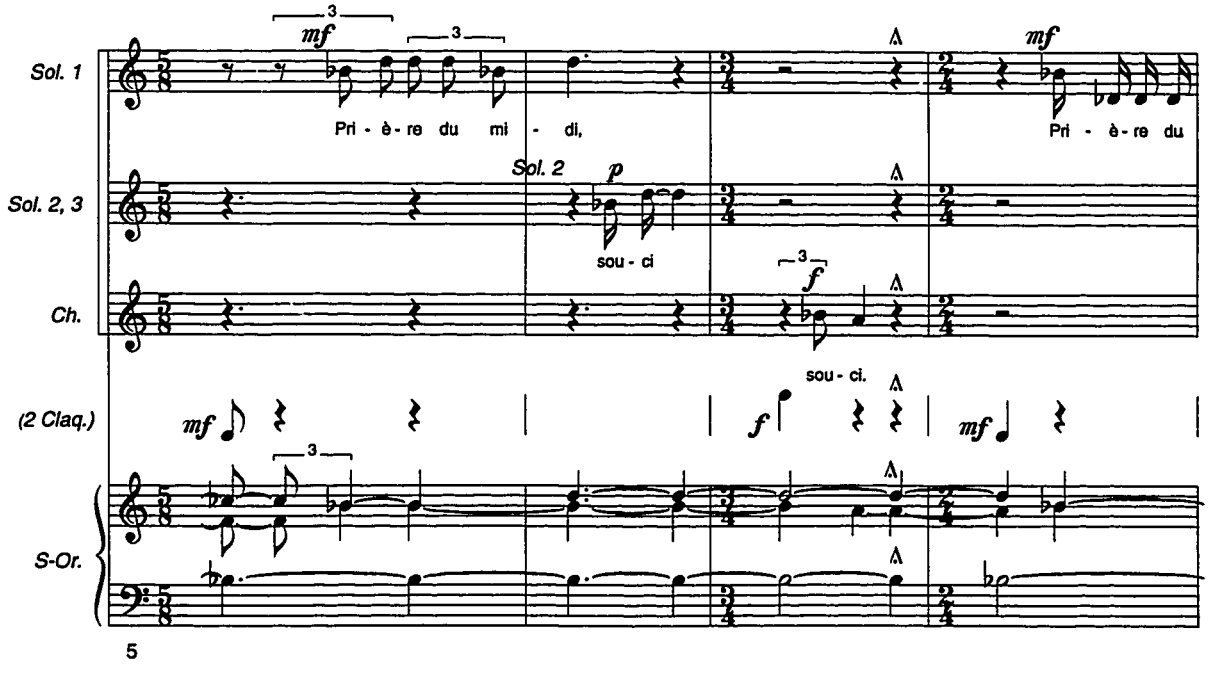
Alain Fournier © *Les Herbes rouges*

Petit-Tchaïkovski
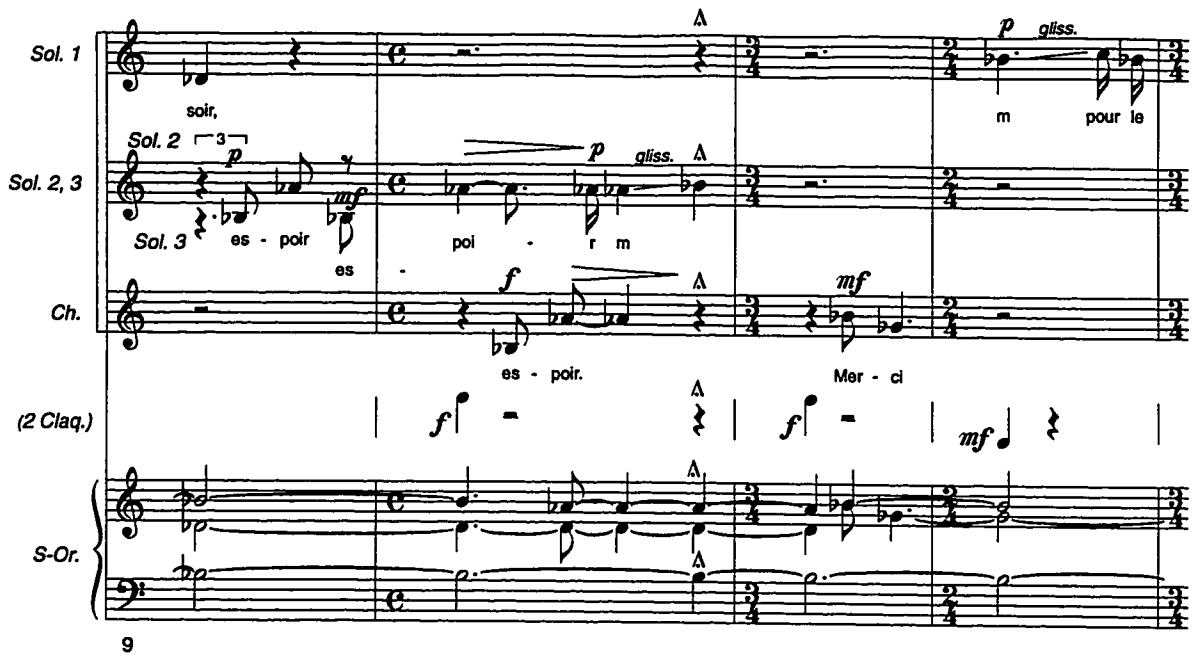
Drame en musique et en théâtre
Livret d'Alain Fournier
Musique de Michel Gonneville

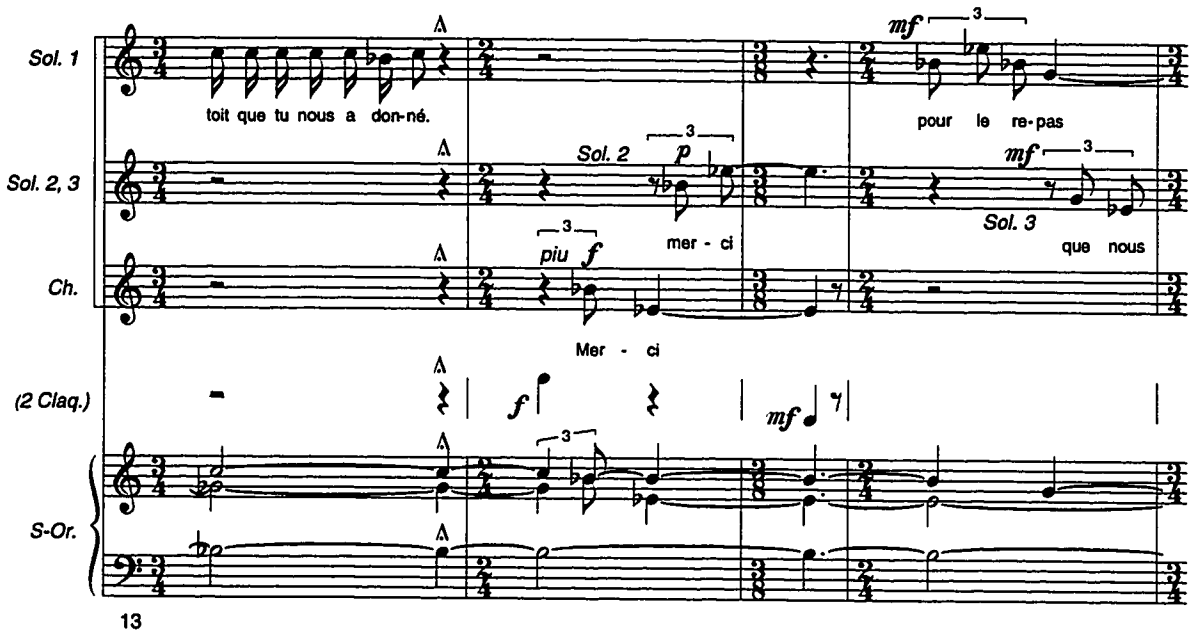
ACTE I Tableau 1, scène 1





© 1990 livret: Les Herbes rouges et Alain Fournier
© 1995 musique: Michel Gonneville


Sol. 1
soir,
p gliss.
m pour le
Sol. 2
3
p
Sol. 2, 3
mf
Sol. 3
es - poir
es
p gliss.
poi - r m
Ch.
f
es - poir.
mf
Mer - ci
(2 Claq.)
f
f
mf
S-Or.
9


Sol. 1
toit que tu nous a don-né.
mf 3
pour le re-pas
Sol. 2
3
p
Sol. 2, 3
mf 3
Sol. 3
que nous
piu f
mer - ci
Ch.
Mer - ci
(2 Claq.)
f
mf
S-Or.
13
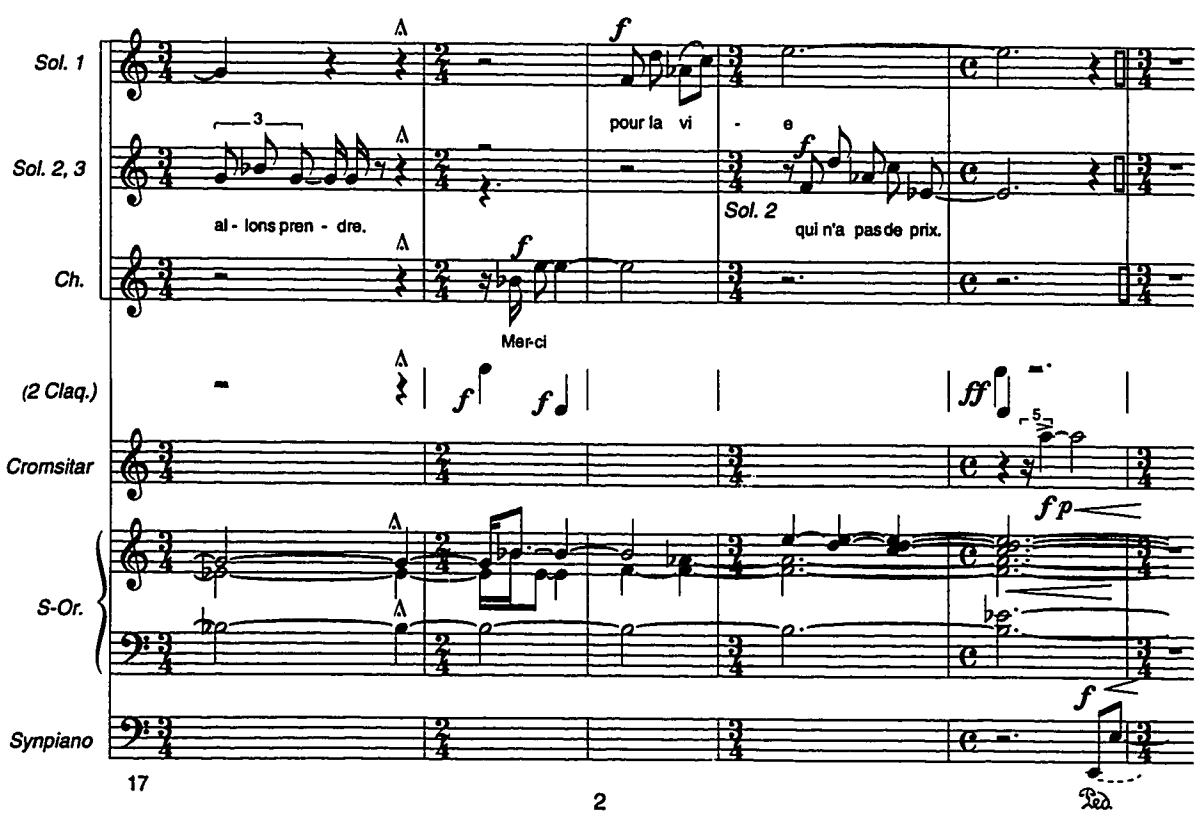

Sol. 1
f
pour la vi - e
Sol. 2, 3
3
al - lons pren - dre.
f
Sol. 2
qui n'a pas de prix.
Ch.
f
Mer-ci
(2 Claq.)
f
f
ff
Cromsitar
5
S-Or.
f p
Synpiano
f
17

Tableau 1, scène 2

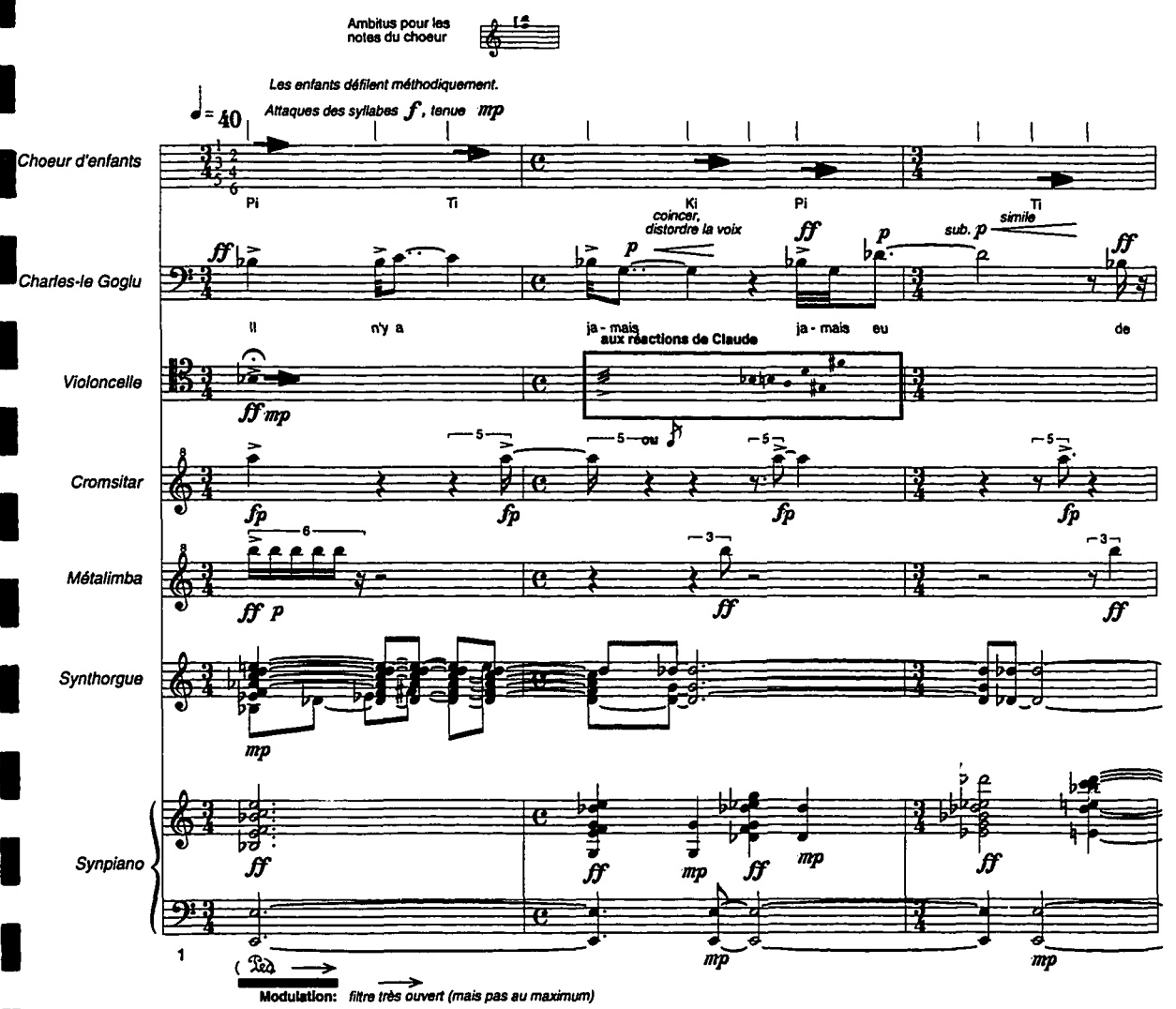
Remarques pour l'interprétation
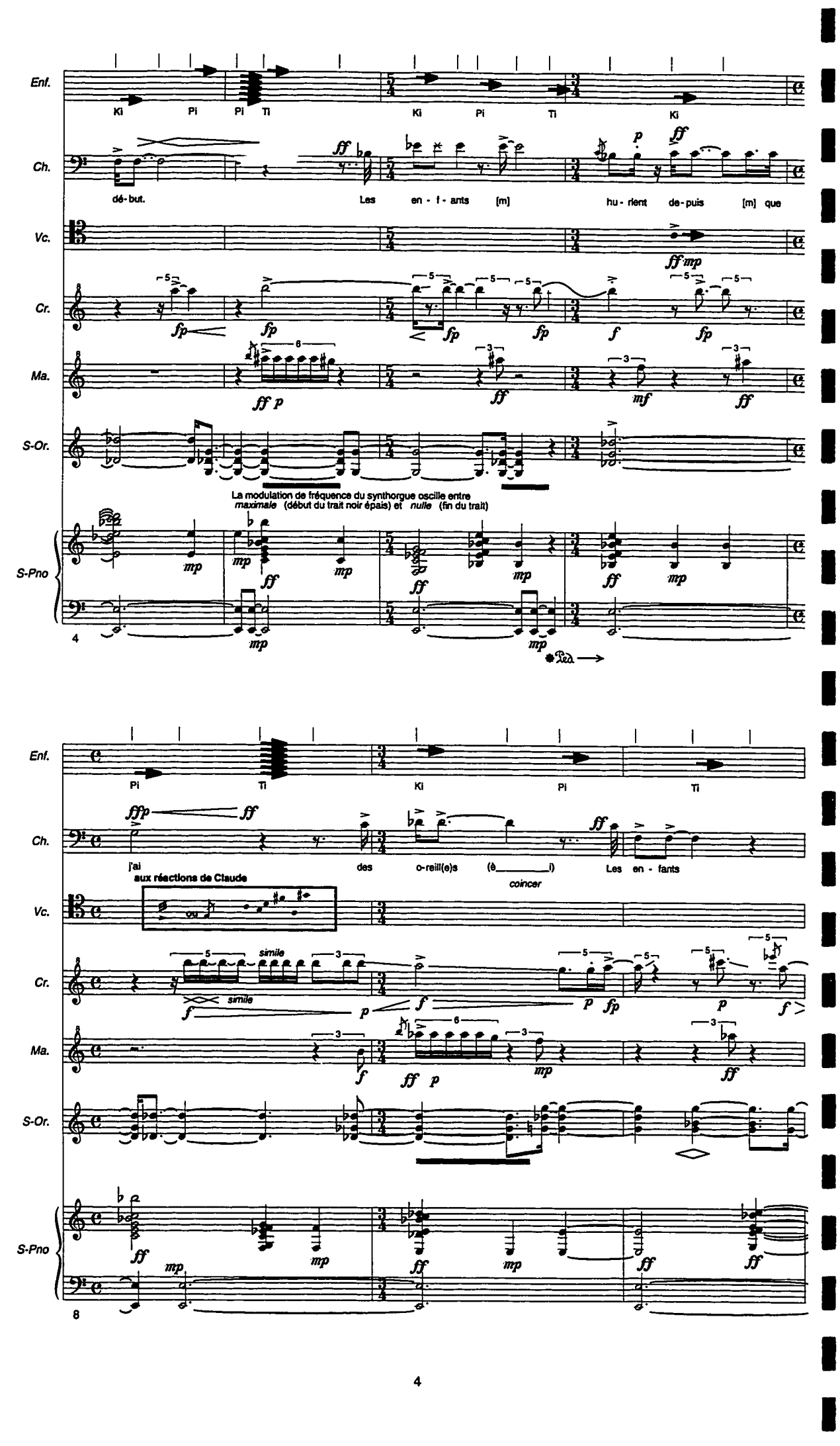
Voix d'enfant
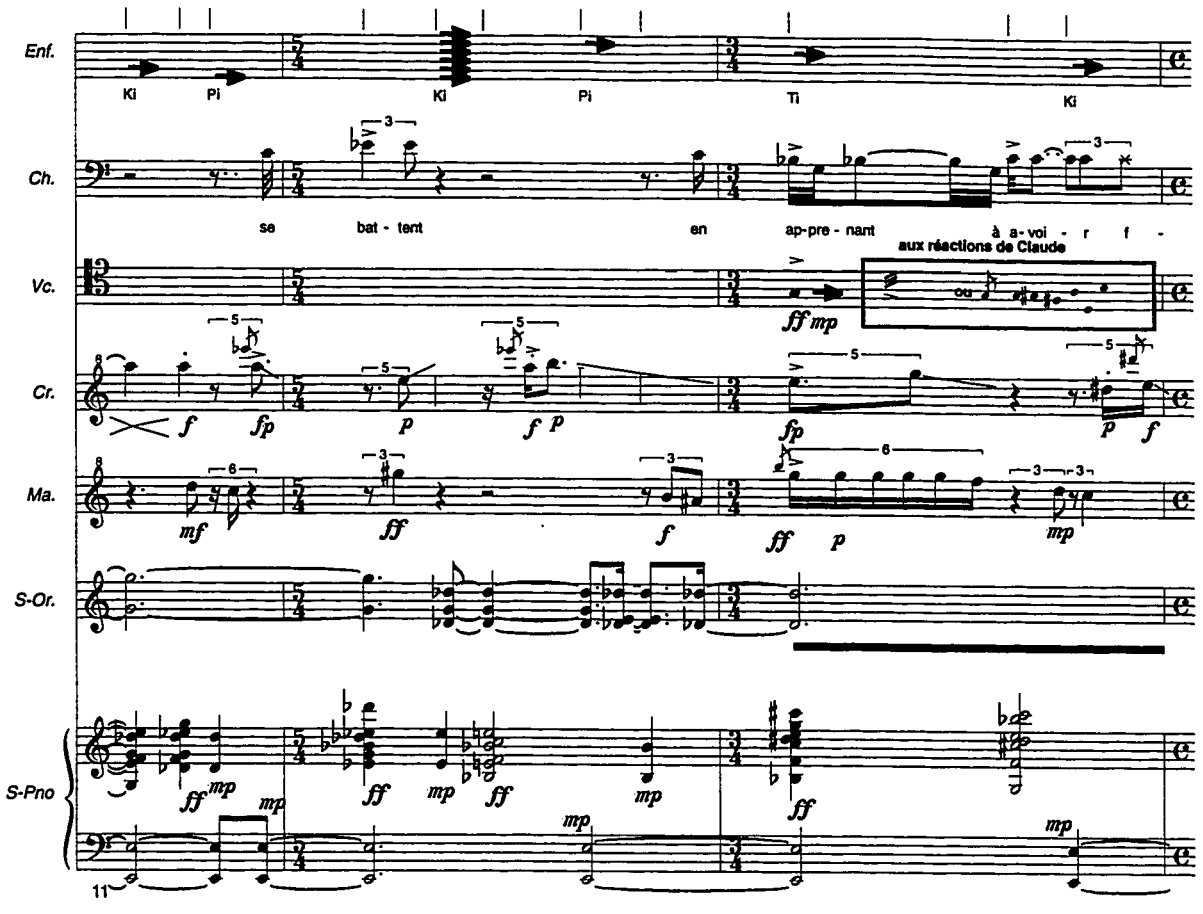
Sur la portée de 6 lignes, chacun des six chanteurs ne lit que les signes se trouvant sur la ligne qui lui est attribuée. Au dessus de la portée se trouvent marqués par un trait les temps (en 𝅗𝅥) de chaque mesure. A chaque signe (flèche en gras), sur le temps approprié, le chanteur concerné commence à tenir une note (pas nécessairement tempérée) choisie à l'intérieur de l'ambitus ci-dessous. Cette note est tenue soit jusqu'au prochain signe, soit jusqu'au silence obligatoire (désigné par $\times$ sur sa ligne). Cette note peut être tenue droite, ou osciller lentement autour de la note de départ, ou encore quitter lentement la note de départ par un glissando ascendant ou descendant; ces oscillations et glissandi ne doivent cependant pas faire quitter l'ambitus ci-dessous. Si la tenue est trop longue, on peut l'interrompre brièvement et la reprendre après une brève respiration. Les silences valent jusqu'au prochain signe fléché.
Prononciation des diphtongues: les é et les a seront très brefs et accentués; la tenue se fait sur le i dont la couleur doit être exagérée.

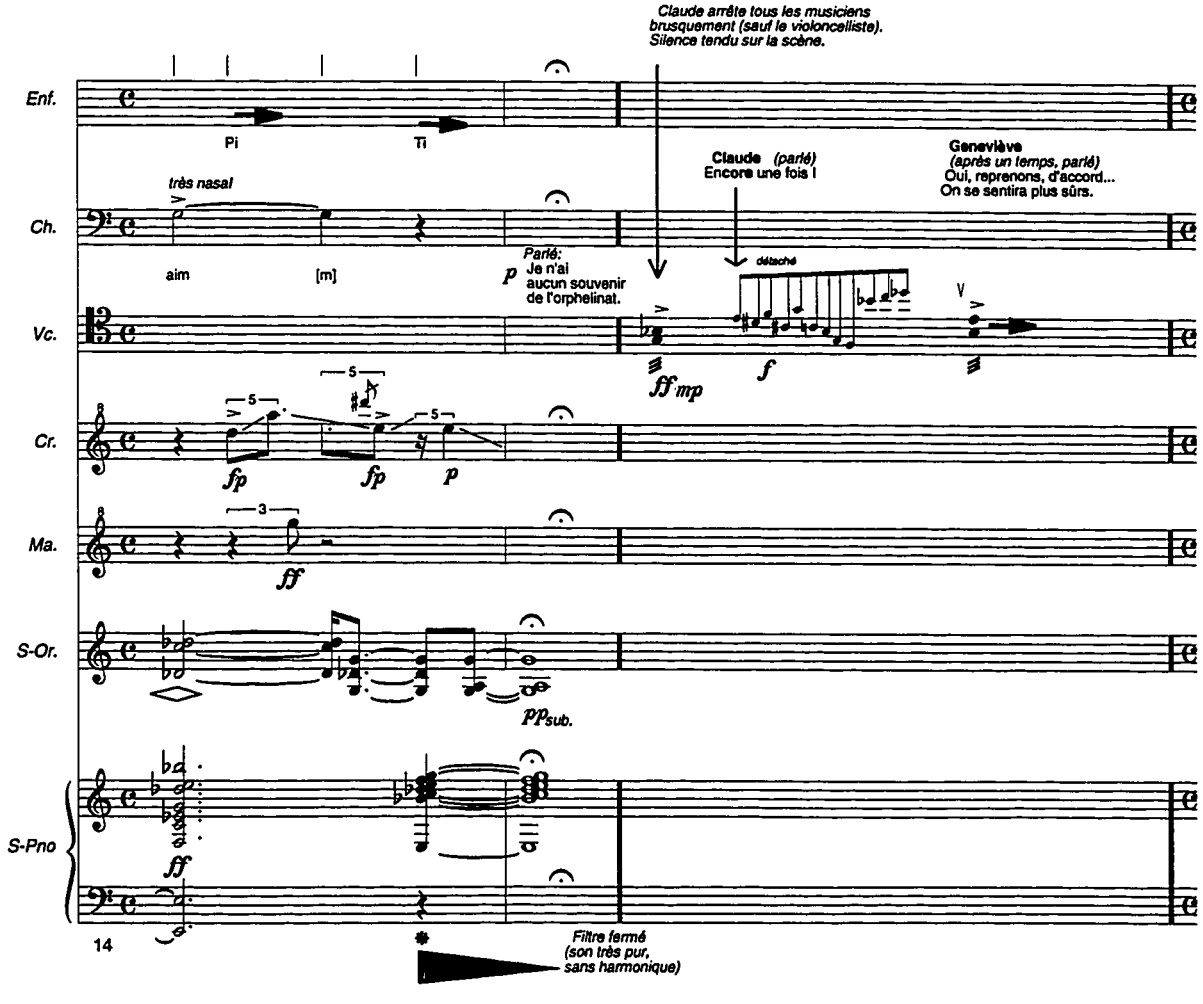
Violoncelle
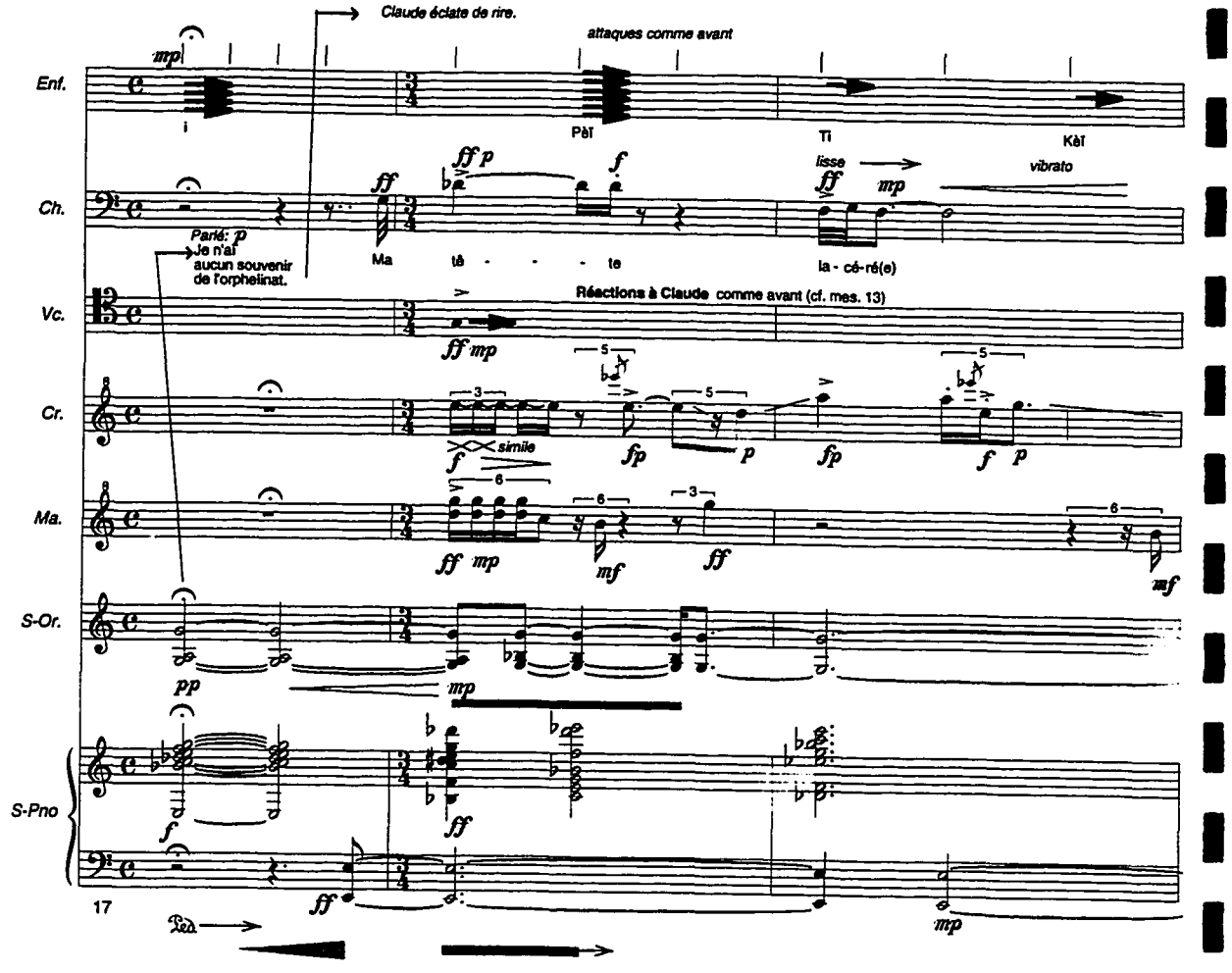
La partie de violoncelle est pour l'essentiel constituée de longues tenues. Pour changer de note, le violoncelle prend ses signaux de la partie chantée par Charles-le Goglu. En ayant toujours en tête que cet instrument est le "double musical" de Claude, on peut se représenter cette musique comme celle que se chante intérieurement Claude pendant le solo du baryton (les notes tenues sont d'ailleurs des notes structurelles de ce solo). Par ailleurs, Claude doit montrer des réactions de gêne, d'agacement, voire d'exaspération face à l'interprétation de Charles; une partie de l'intérêt de cette scène réside dans cette tension entre l'envie de Claude de suivre sa musique, d'être "dedans", et les réactions que Charles provoque en lui. Le violoncelliste observera donc attentivement les réactions de Claude et leur fera écho dans son jeu. Ces réactions du violoncelle à Claude, prévues pour chaque tenue dans un encadré marqué "aux réactions de Claude", sont soit un tremolo sforzando sur la note tenue en cours, soit un trait rapide sur les petites notes indiquées qui interrompt la tenue. (Le trait peut employer toutes ces petites notes mais aussi une partie seulement de celles-ci; dans tous les cas, ces notes doivent toujours être présentées dans l'ordre indiqué, de la première à la xième. Les motifs possibles sont donc: 1, 12, 123, 1234, 12345, et 123456.)
La forme exacte de ces réactions du violoncelle (leur durée, leur intensité, leur persistance, le retour à la tenue en cours, etc) dépendra du jeu de l'acteur interprétant Claude (ou des décisions du metteur en scène). Il peut ainsi arriver que certaines tenues ne soient pas perturbées. Pour faire écho à certaines réactions du personnage, un bref tremolo suffira; pour d'autres, il faudra alterner tremoli et/ou traits de diverses longueurs. Le retour à la tenue en cours (qui peut ne pas être celle qu'on a quitté lors de la réaction-interruption !) pourra ici se faire rapidement, là exiger une transition plus longue (diminuendo, court silence). L'attaque *ff mp* n'est obligatoire pour le début d'une nouvelle tenue que lorsque Claude peut vraiment "se concentrer sur sa musique".
Lors des interruptions de la musique par Claude, le violocelliste joue sa partie en prenant ses signaux à partir des répliques parlées indiquées.
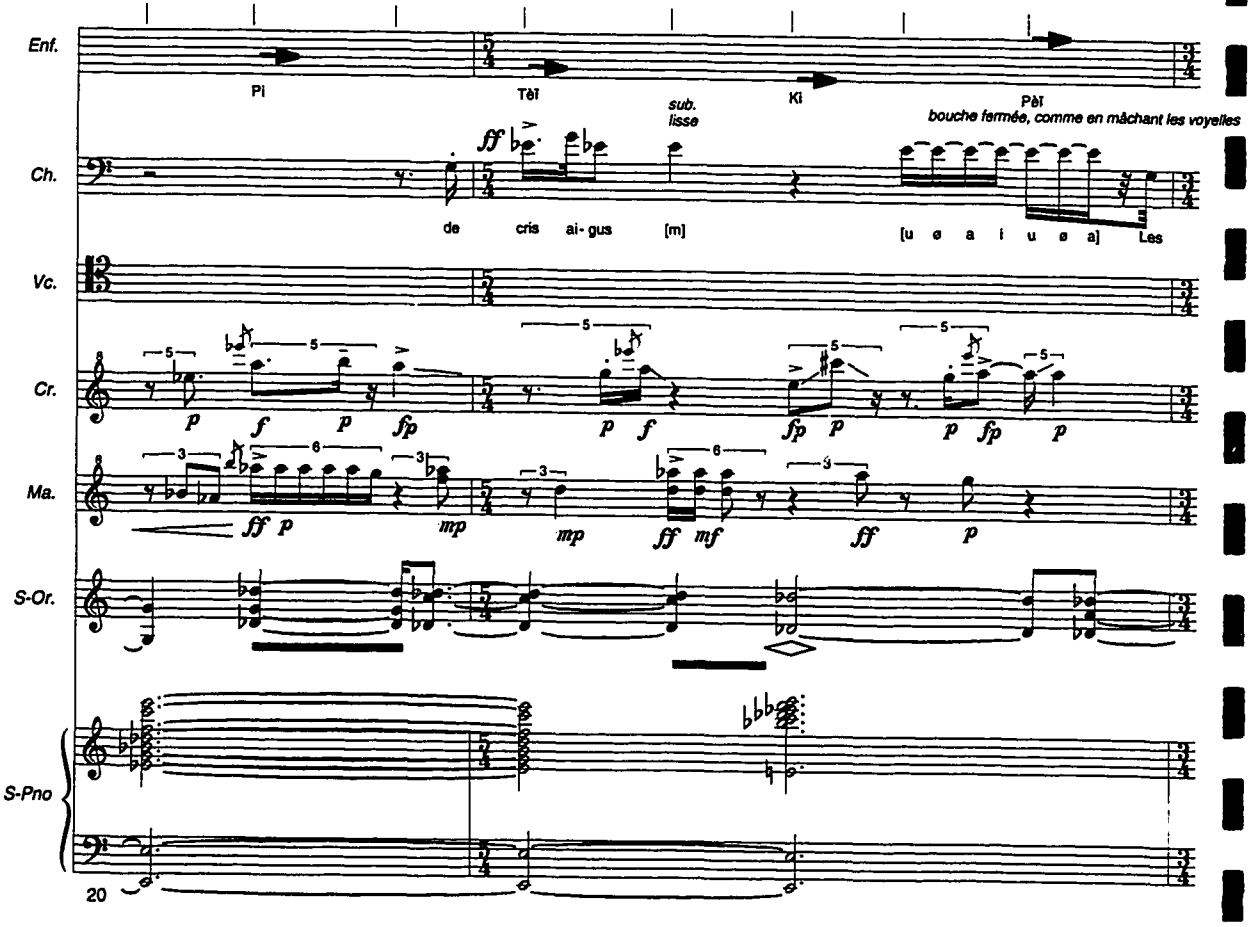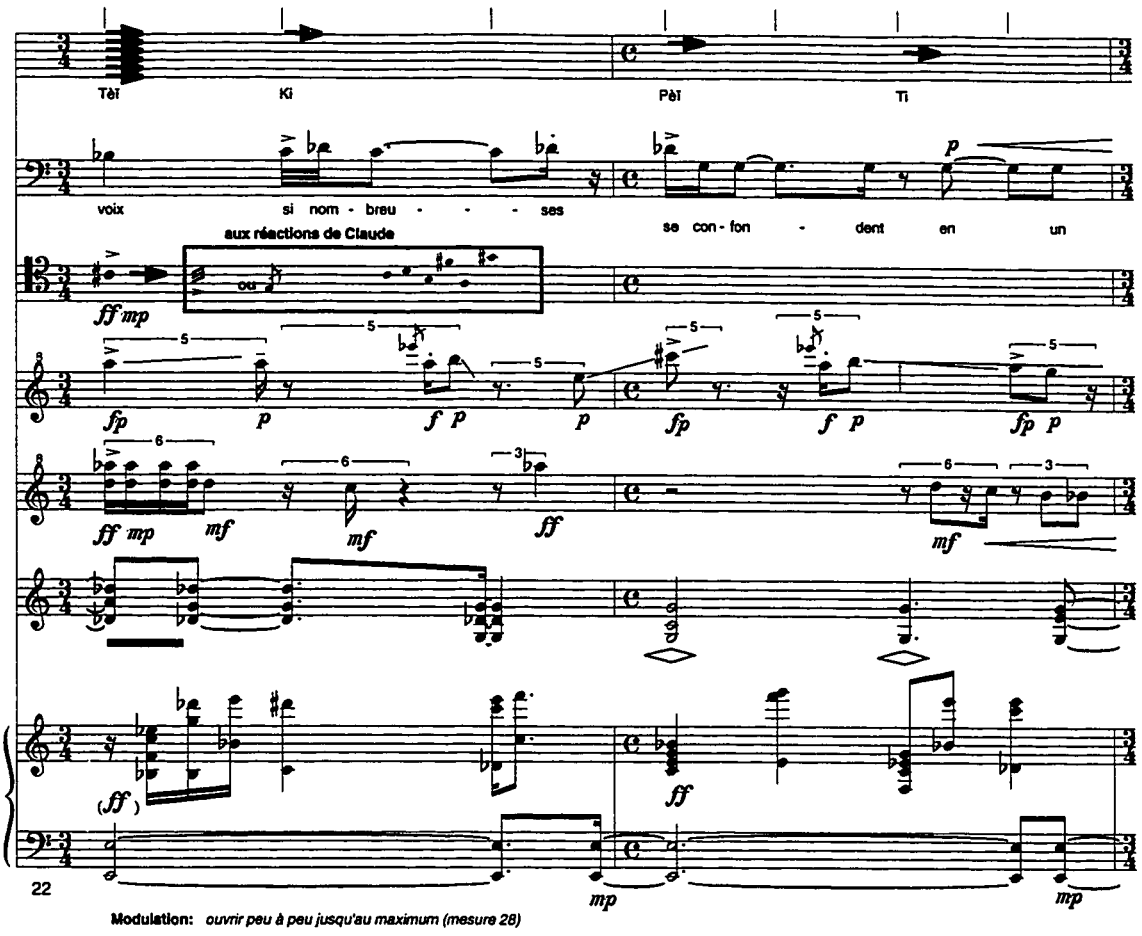



Enf.
Ki Pi Pi Ti Ki Pi Ti Ki
Ch.
dé-but. Les en-f-ants [m] hu-rlent de-puis [m] que
Vc.
Cr.
Ma.
S-Or.
La modulation de fréquence du synthorgue oscille entre maximale (début du trait noir épais) et nulle (fin du trait)
S-Pno
4
Enf.
Pi Ti Ki Pi Ti
Ch.
j'ai des o-reill(e)s (è_____i) Les en-fants
aux réactions de Claude
coincer
Vc.
ou
Cr.
simile
Ma.
S-Or.
S-Pno
8


Enf.
Ki Pi Ki Pi Ti Ki
Ch.
se bat - tent en ap-pre - nant à a - voi - r f -
Vc.
aux réactions de Claude
ou
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
11
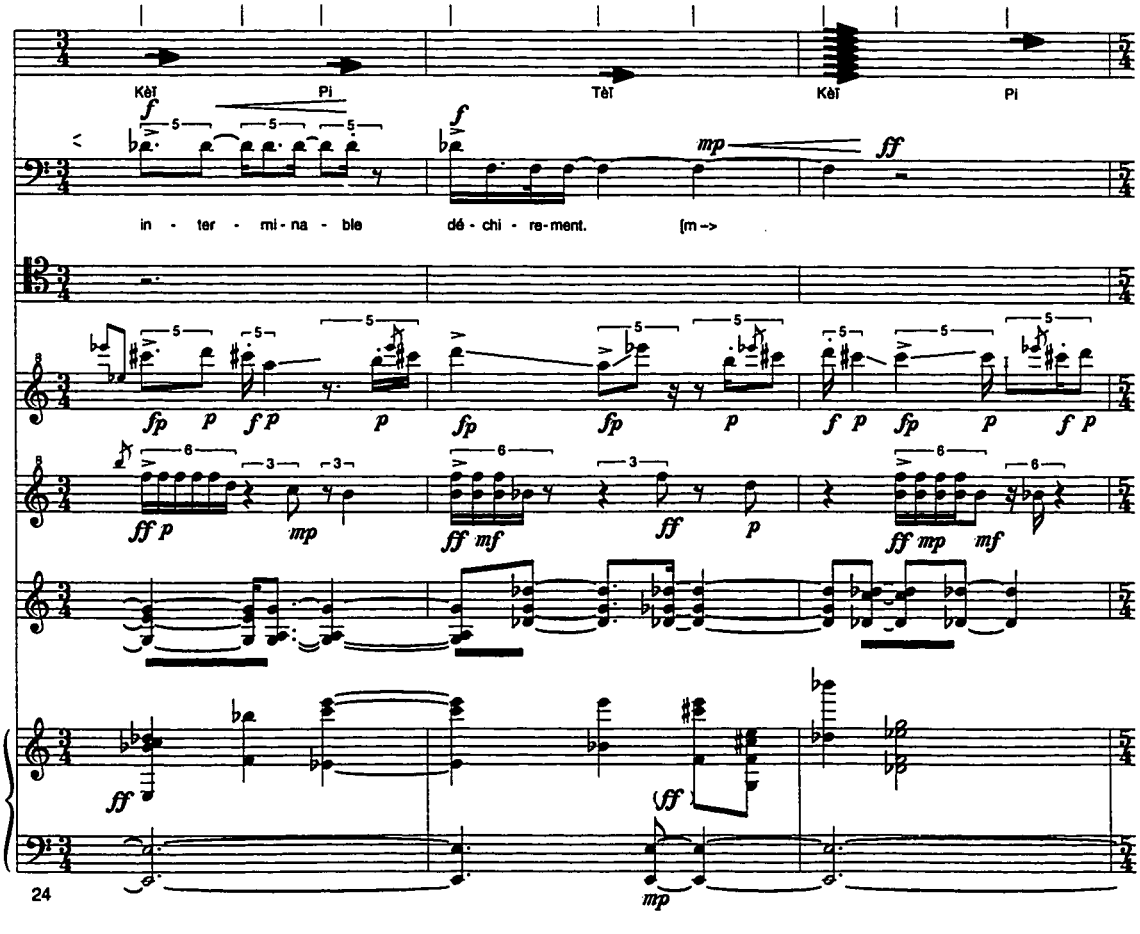

Claude arrête tous les musiciens brusquement (sauf le violoncelliste). Silence tendu sur la scène.
Enf.
Pi Ti
Claude (parlé)
Encore une fois !
Geneviève
(après un temps, parlé)
Oui, reprenons, d'accord...
On se sentira plus sûrs.
très nasal
Ch.
aim [m]
Parlé:
Je n'ai aucun souvenir de l'orphelinat.
Vc.
détaché
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
14
Filtre fermé (son très pur, sans harmonique)
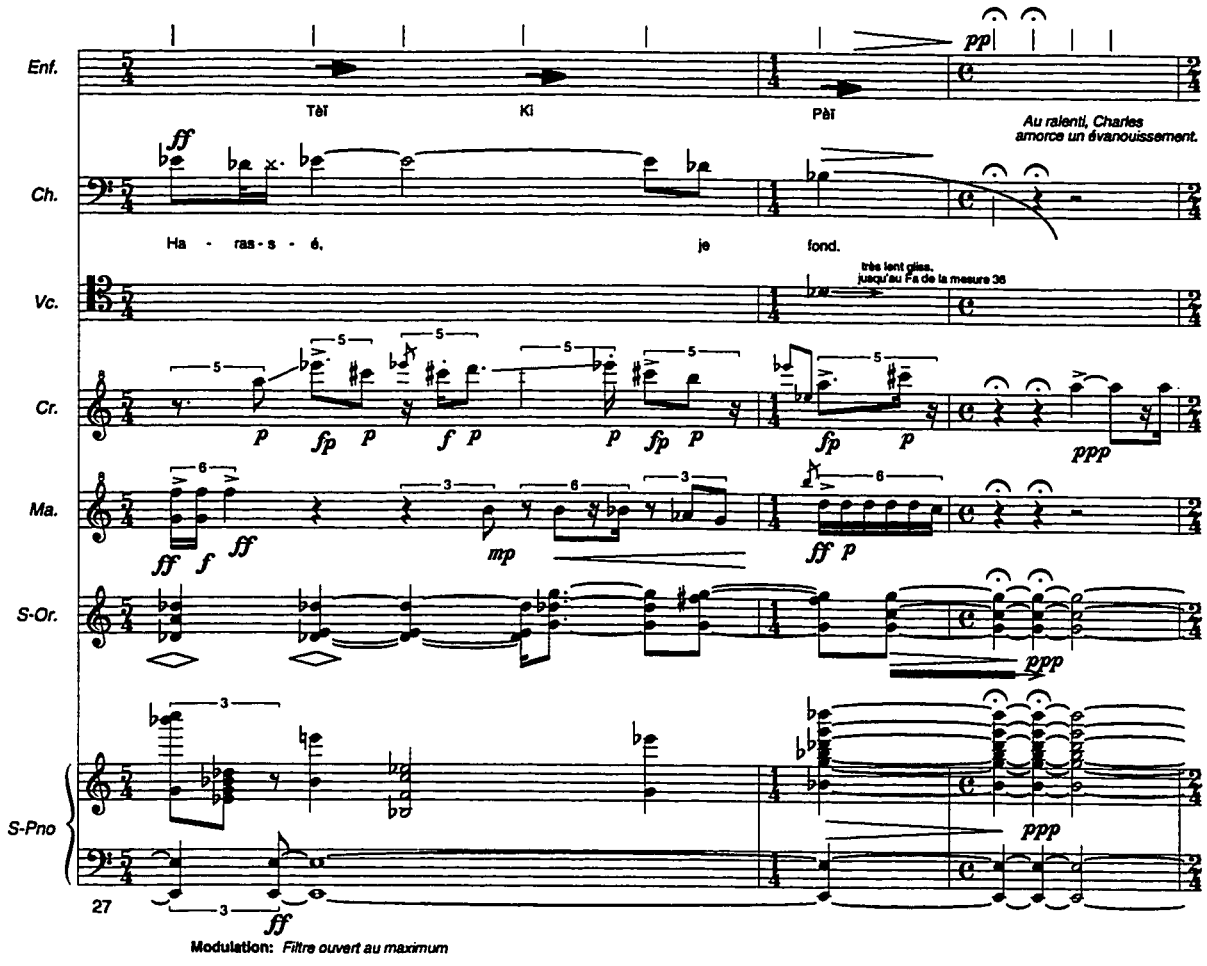

Claude éclate de rire.
attaques comme avant
Enf.
i
Pèï
Ti
Kèï
Ch.
Parlé: p
Je n'ai aucun souvenir de l'orphelinat.
Ma tê - - - te
lisse
vibrato
la - cé-ré(e)
Vc.
Réactions à Claude comme avant (cf. mes. 13)
Cr.
simile
Ma.
S-Or.
S-Pno
17


Enf.
Pi
Tèï
Ki
Pèï
sub. lisse
bouche fermée, comme en mâchant les voyelles
Ch.
de cris ai- gus [m]
[u ø a i u ø a] Les
Vc.
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
20
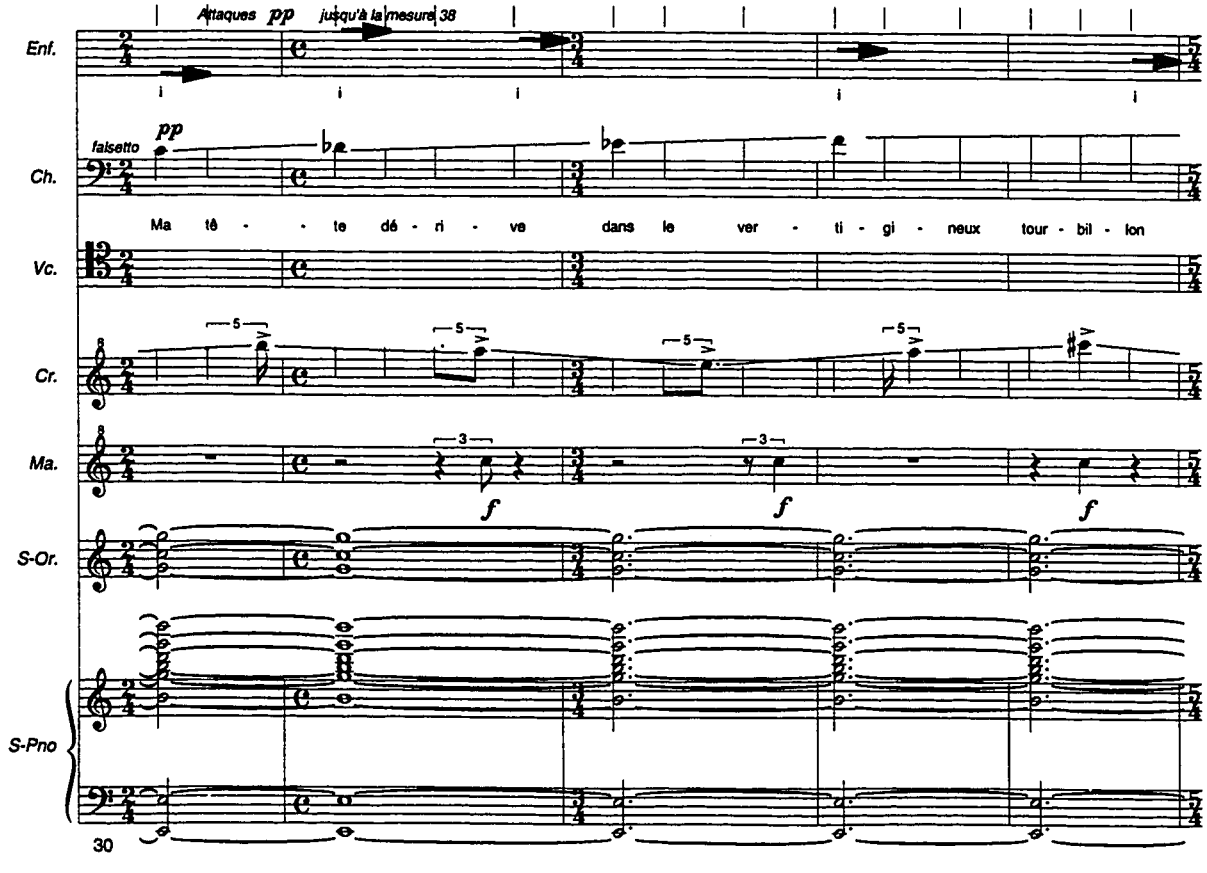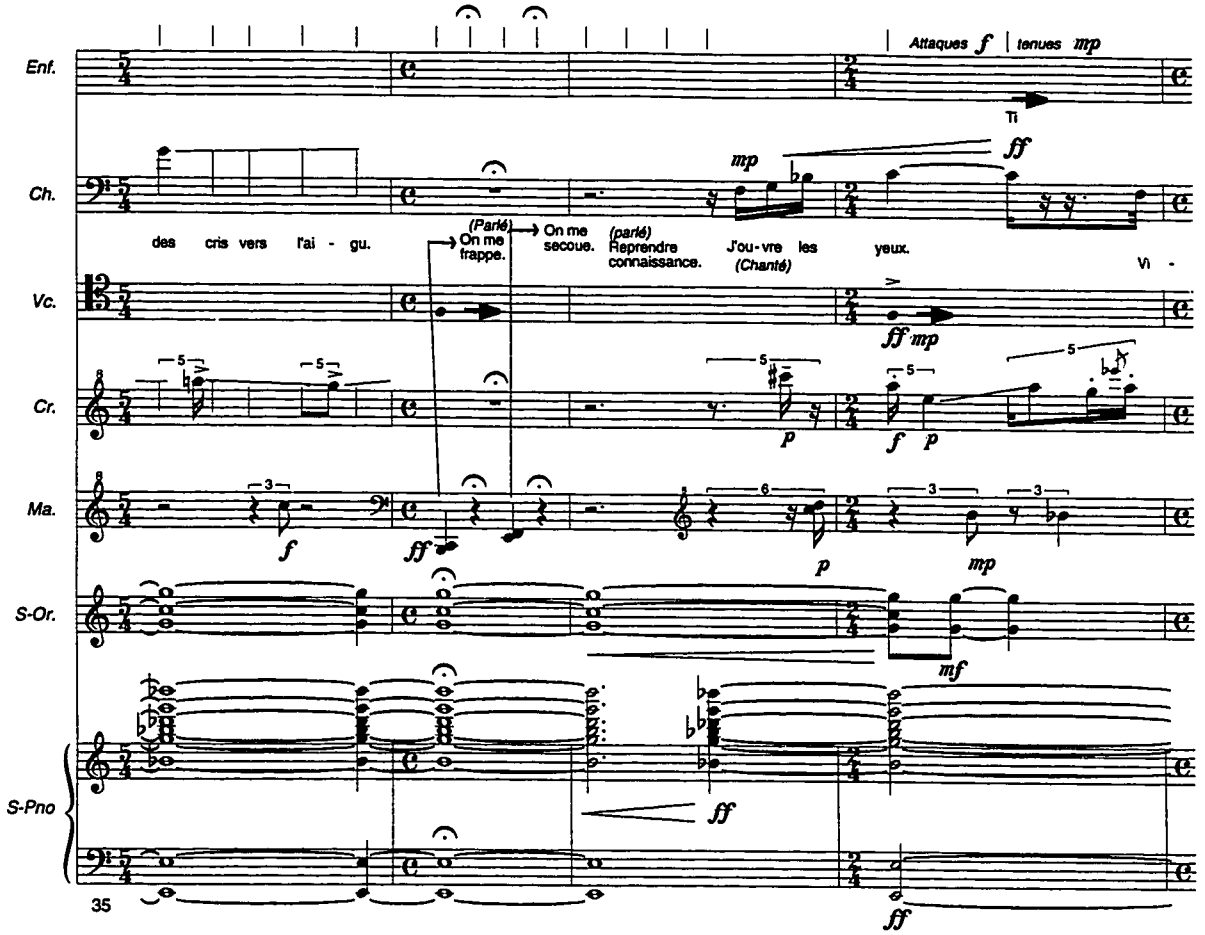


Modulation: *ouvrir peu à peu jusqu'au maximum (mesure 28)*
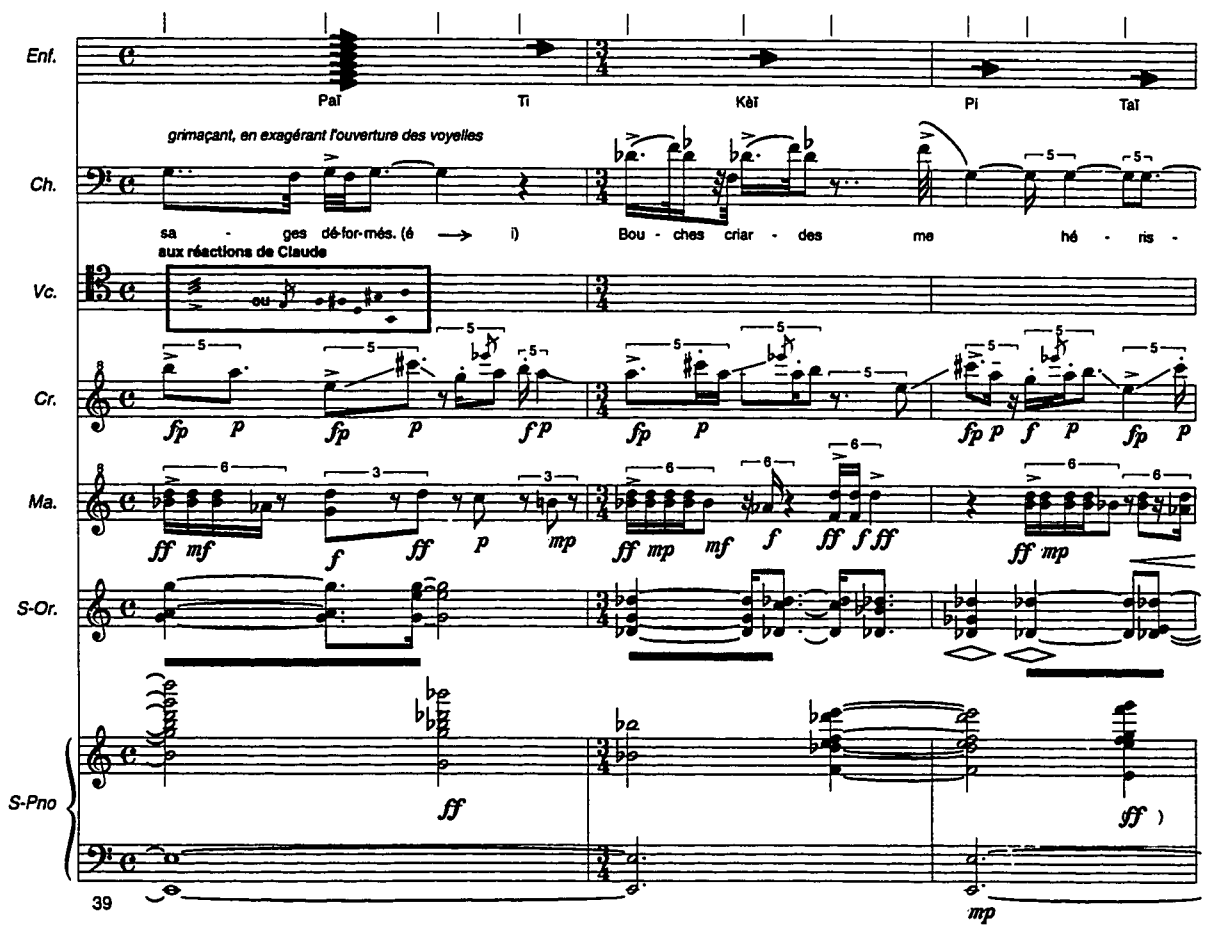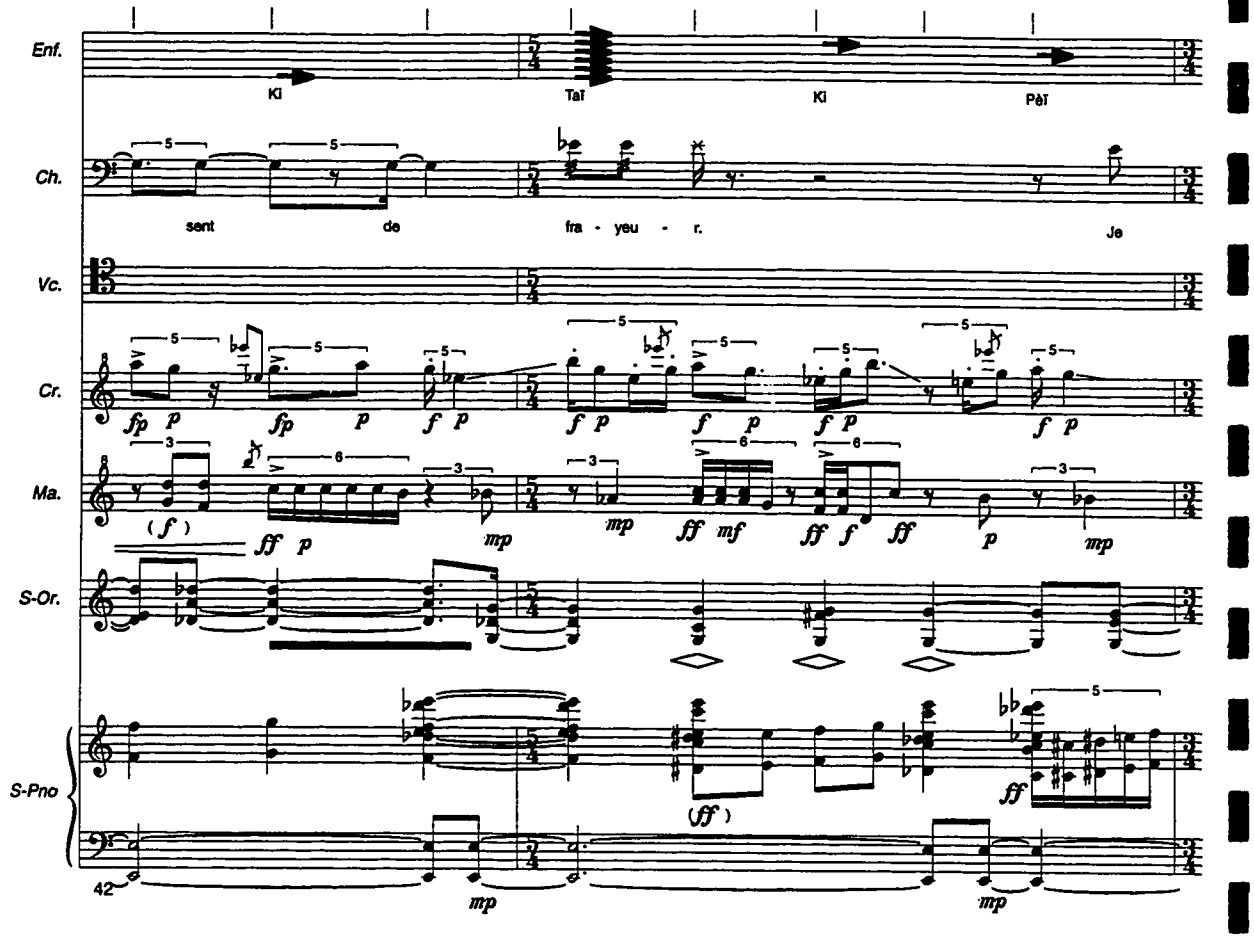




Les religieuses se précipitent vers Charles, bras tendus, avec une lenteur solennelle.
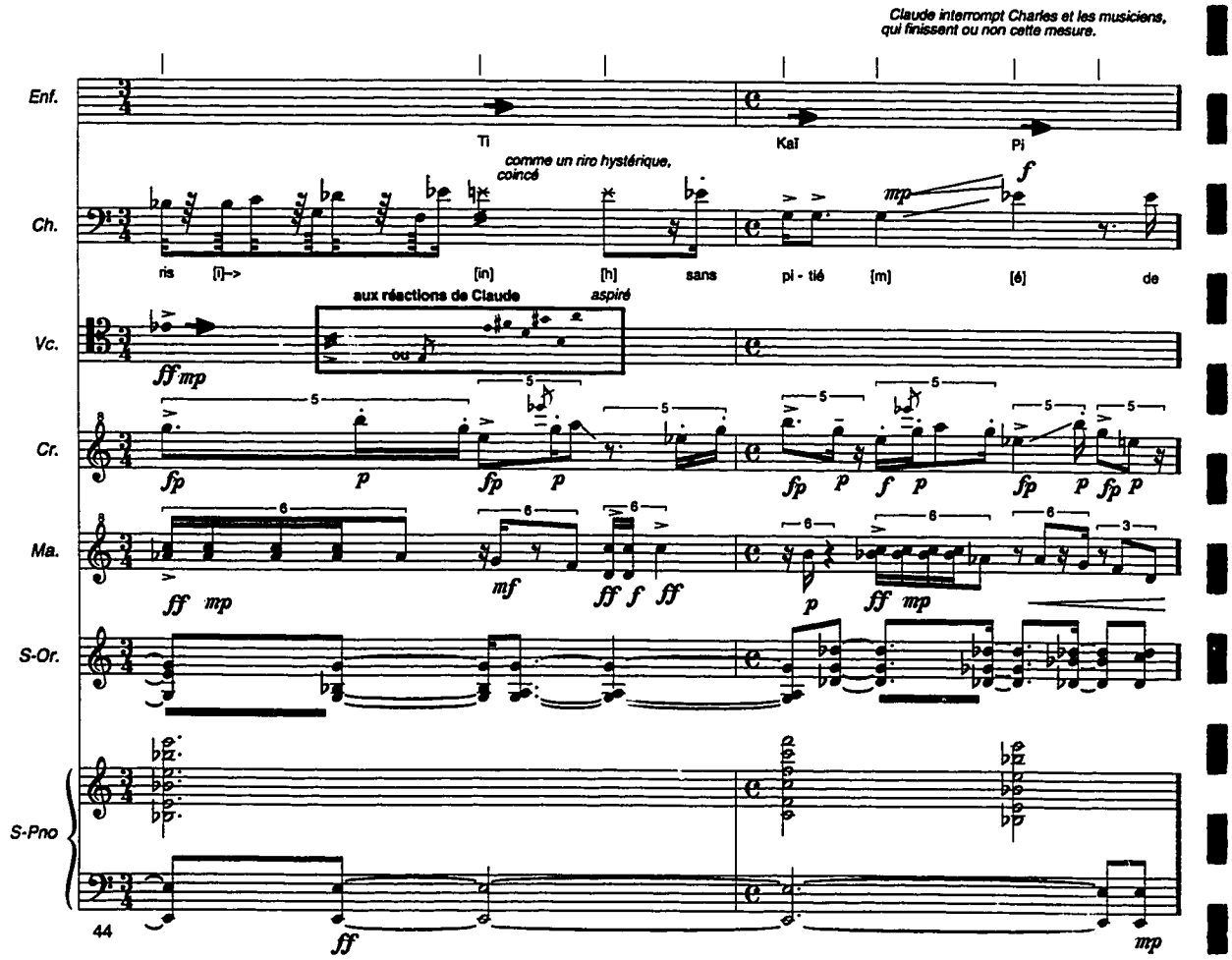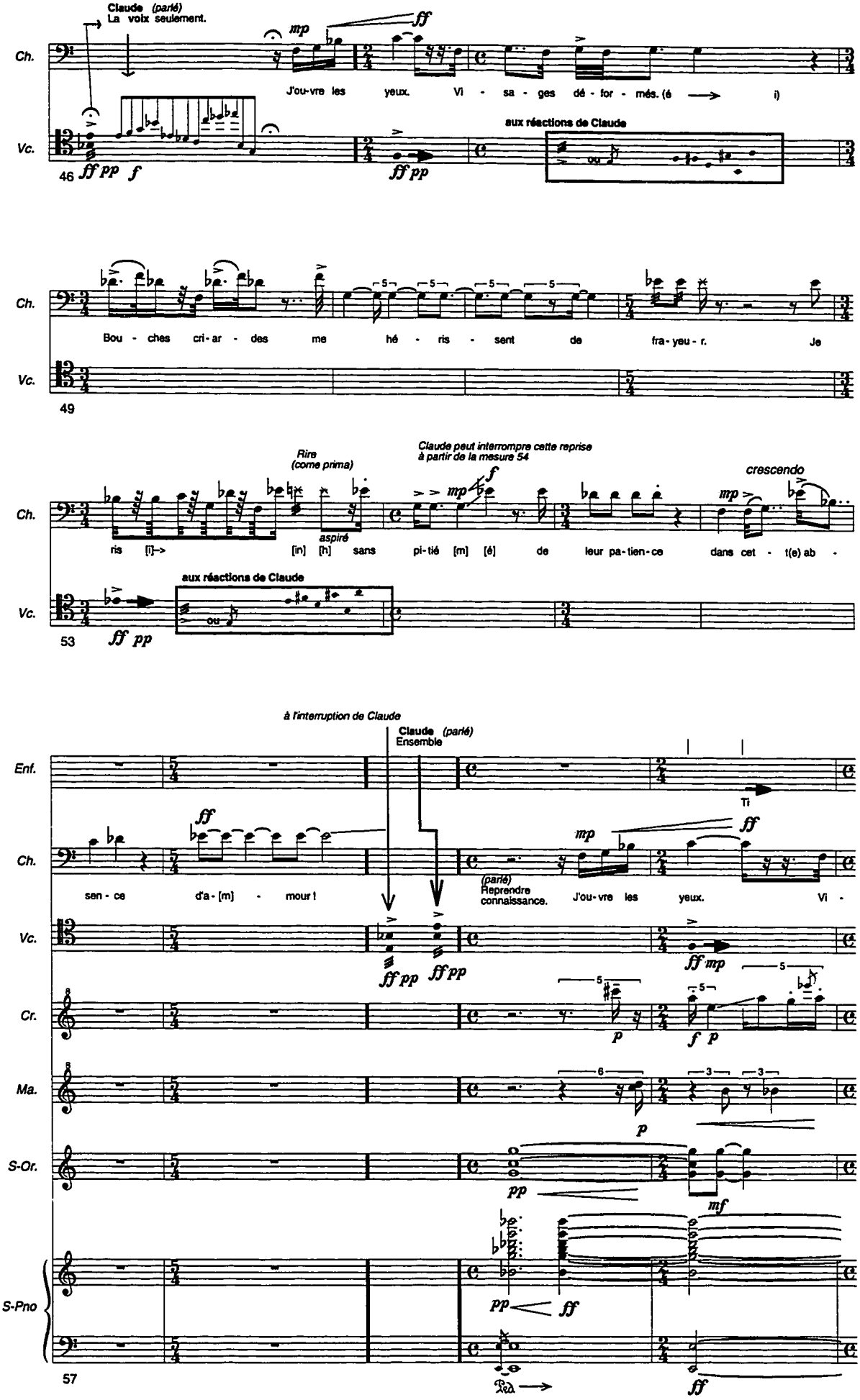



Enf.
Attaques f | tenues mp
Ti
Ch.
mp
ff
des cris vers l'ai - gu.
(Parlé)
On me trappe.
On me secoue.
(parlé)
Reprendre connaissance.
J'ou-vre les yeux.
(Chanté)
Vi -
Vc.
ff mp
Cr.
p
f p
Ma.
f
ff
p
mp
S-Or.
mf
S-Pno
ff
35
ff
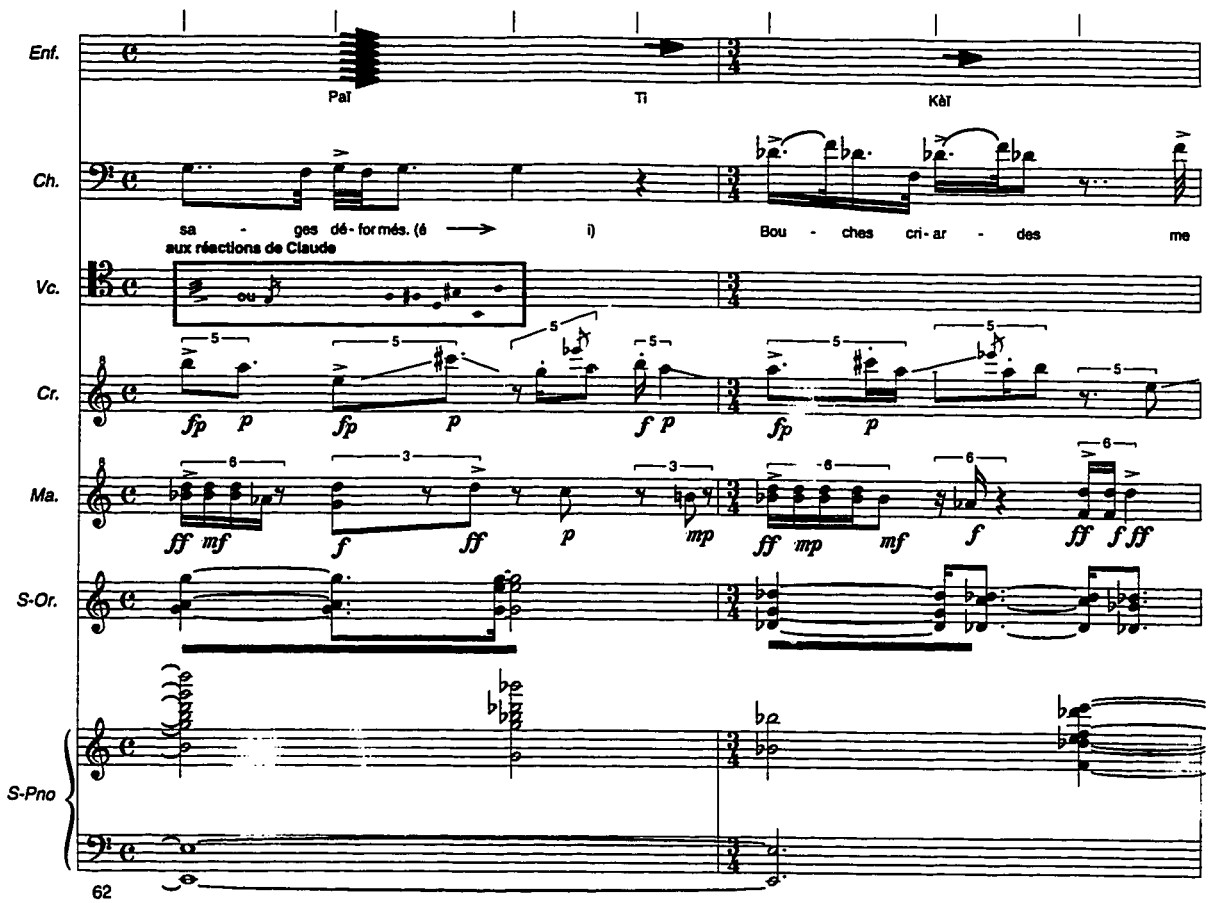

Enf.
Paï
Ti
Kèï
Pi
Taï
grimaçant, en exagérant l'ouverture des voyelles
Ch.
sa - ges dé-for-més. (é → i)
Bou - ches criar - des me hé - ris -
aux réactions de Claude
Vc.
ou
Cr.
fp p
Ma.
ff mf
f
ff
p
mp
mf
S-Or.
S-Pno
ff
39
mp
fff)
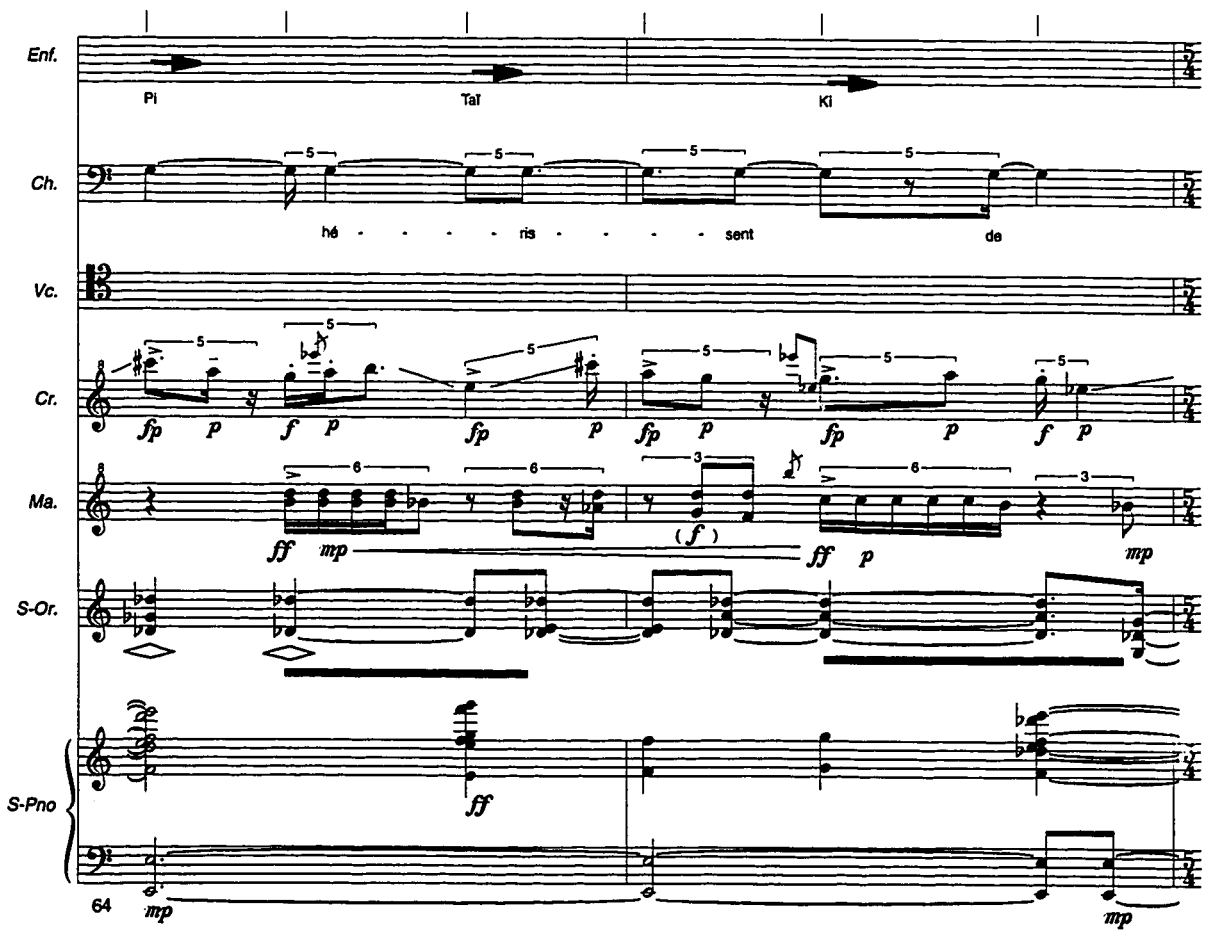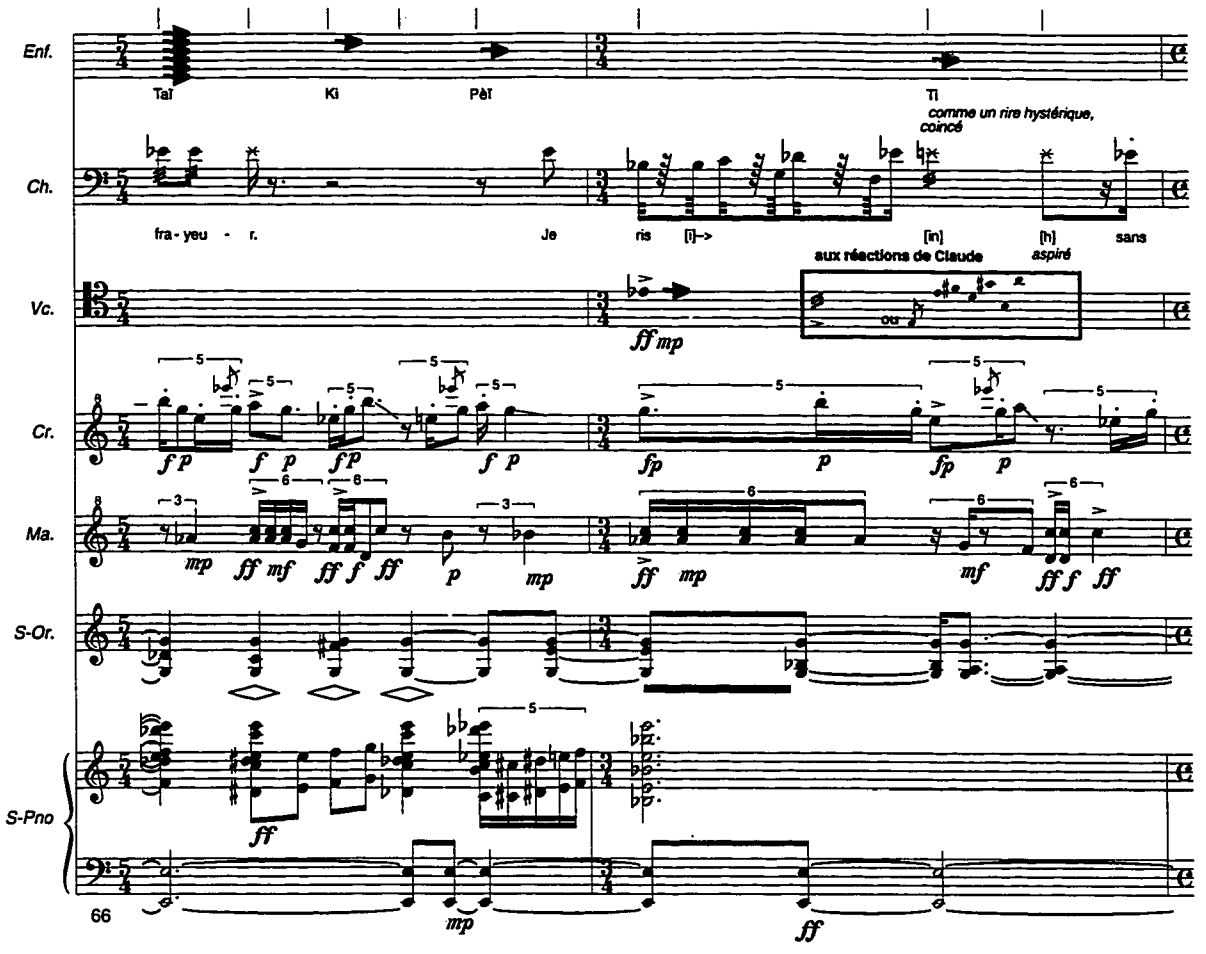


Claude interrompt Charles et les musiciens, qui finissent ou non cette mesure.
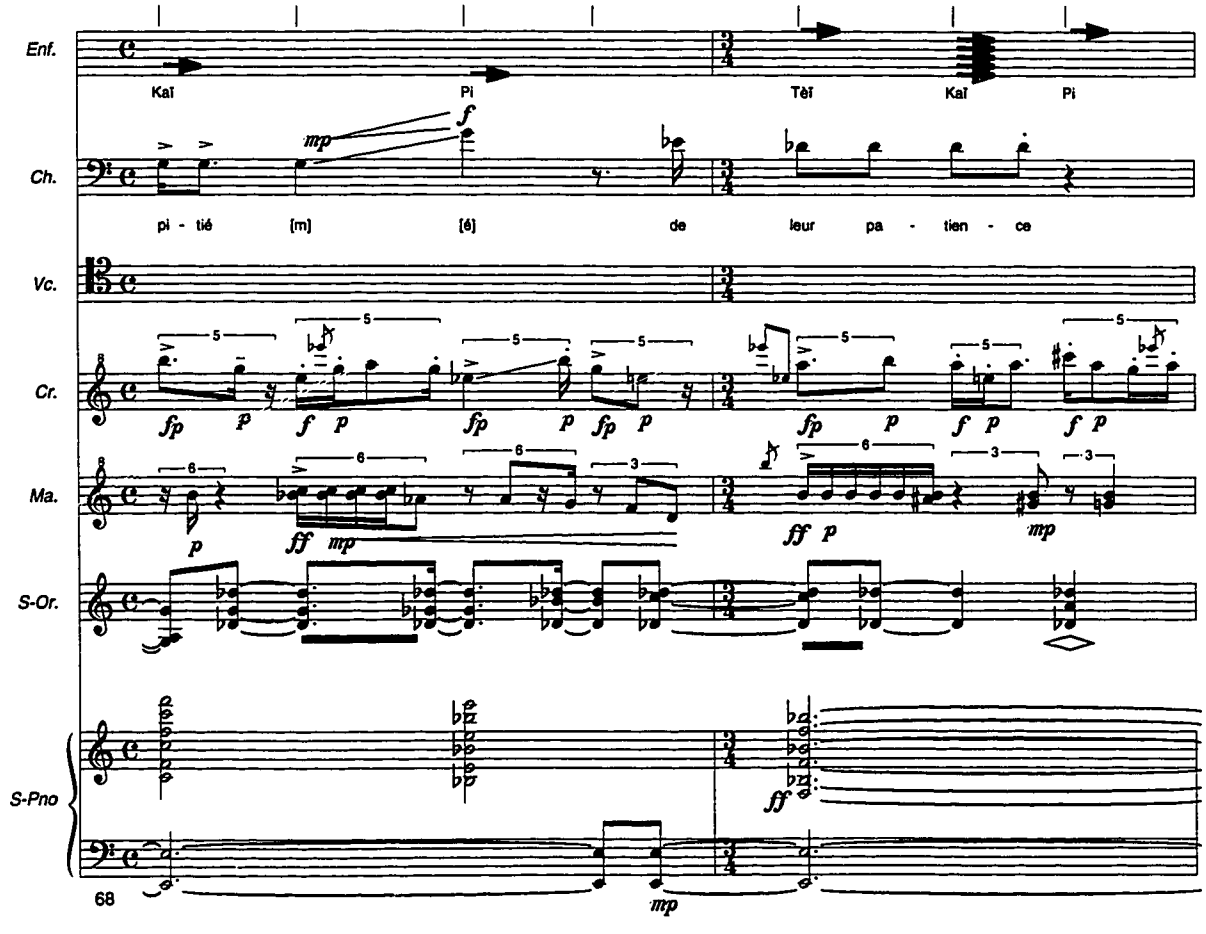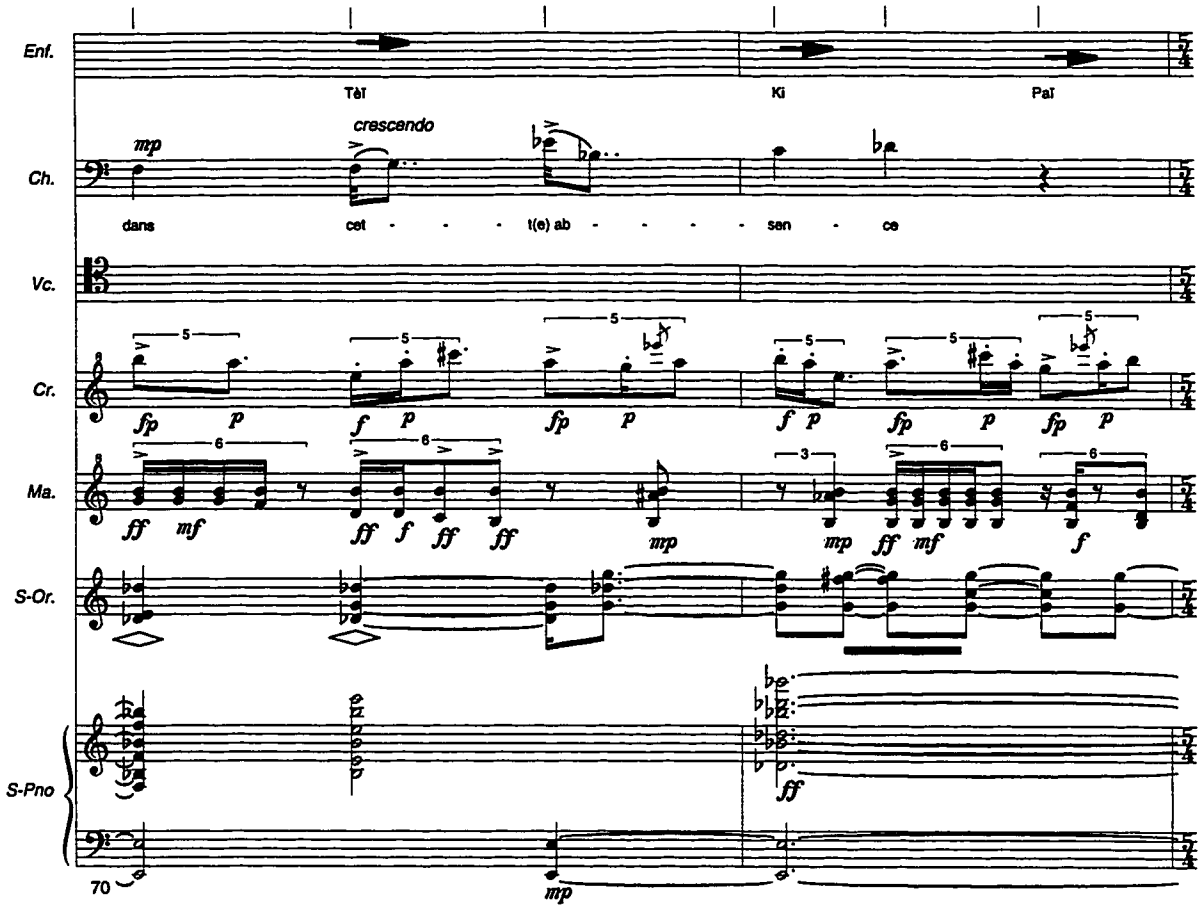



Claude (parlé)
La voix seulement.
Ch.
J'ou-vre les yeux. Vi - sa - ges dé - for - més. (é → i)
Vc.
aux réactions de Claude
46
Bou - ches cri-ar - des me hé - ris - sent de fra-yeu-r. Je
49
Rire
(come prima)
Claude peut interrompre cette reprise
à partir de la mesure 54
crescendo
ris [i]-> [in] [h] sans pi-tié [m] [é] de leur pa-tien-ce dans cet - t(e) ab -
aspiré
53
à l'interruption de Claude
Claude (parlé)
Ensemble
Enf.
Ti
sen - ce d'a-[m] - mour !
(parlé)
Reprendre
connaissance.
J'ou-vre les yeux. Vi -
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
57


Enf.
Paï
Ti
Kèï
Ch.
sa - ges dé- for més. (é → i)
Bou - ches cri- ar - des me
aux réactions de Claude
Vc.
ou
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
62


Enf.
Pi
Taï
Ki
Ch.
hé - - - - ris - - - - sent de
Vc.
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
64


Enf.
Taï
Ki
Pèï
Ti
comme un rire hystérique, coincé
Ch.
fra - yeu - r.
Je
ris
[i]->
[in]
[n]
sans
aux réactions de Claude
aspiré
Vc.
ou
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
66


Enf.
Kaï
Pi
Tèï
Kaï
Pi
Ch.
pi - tié
[m]
[é]
de
leur
pa - tien - ce
Vc.
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
68


Enf.
Tèï
Ki
Païï
crescendo
Ch.
dans
cet - - - - t(e) ab - - - - - sen - ce
Vc.
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
70
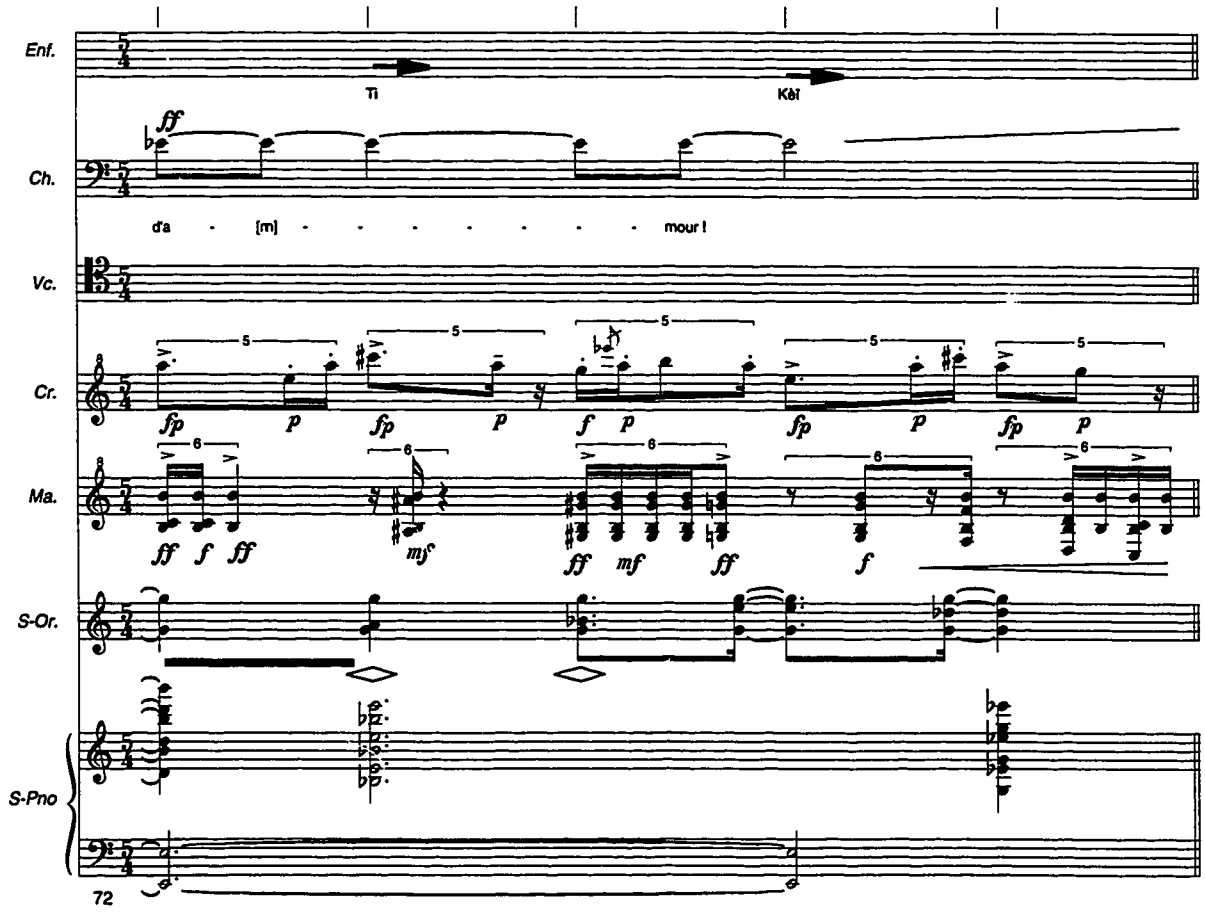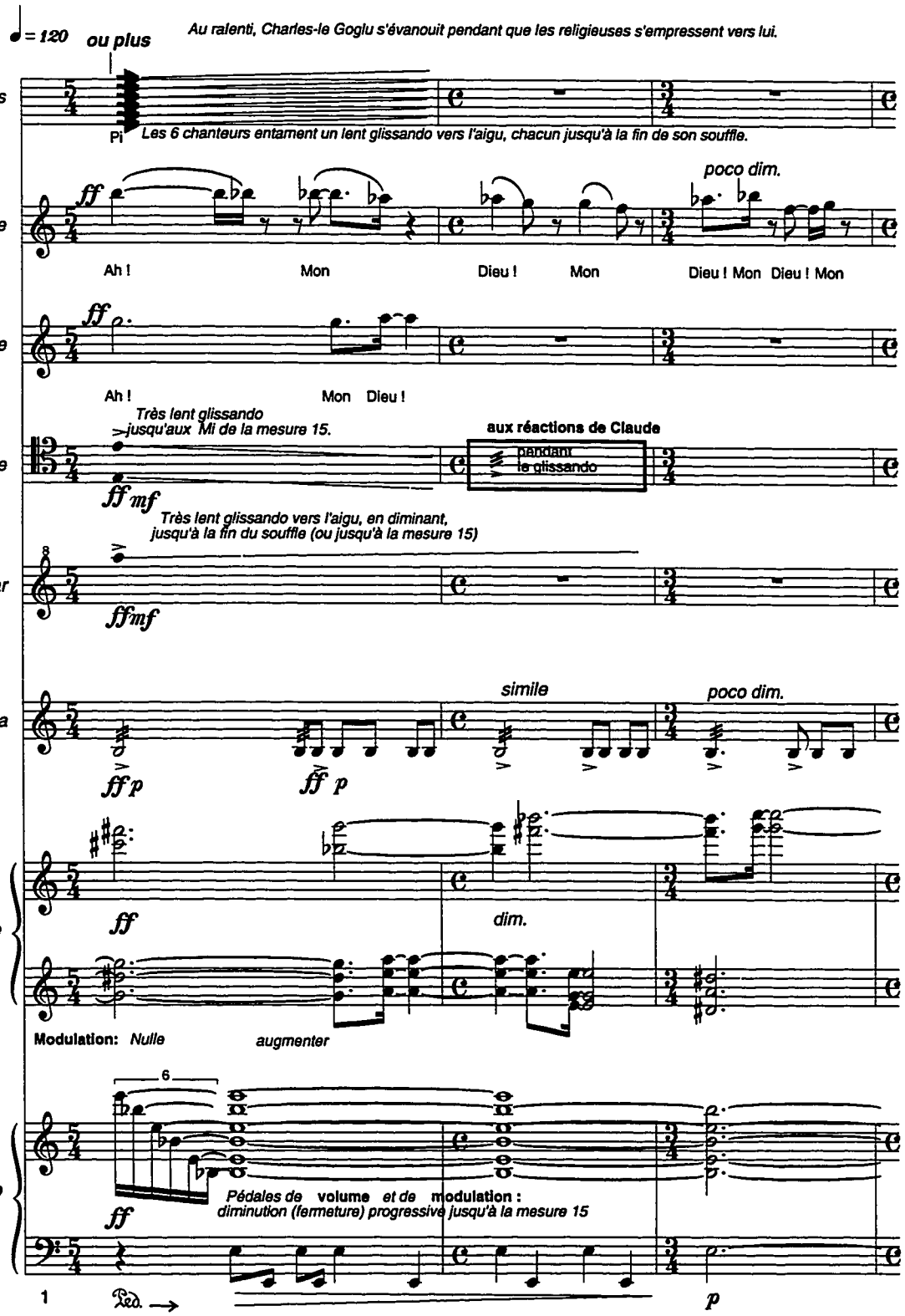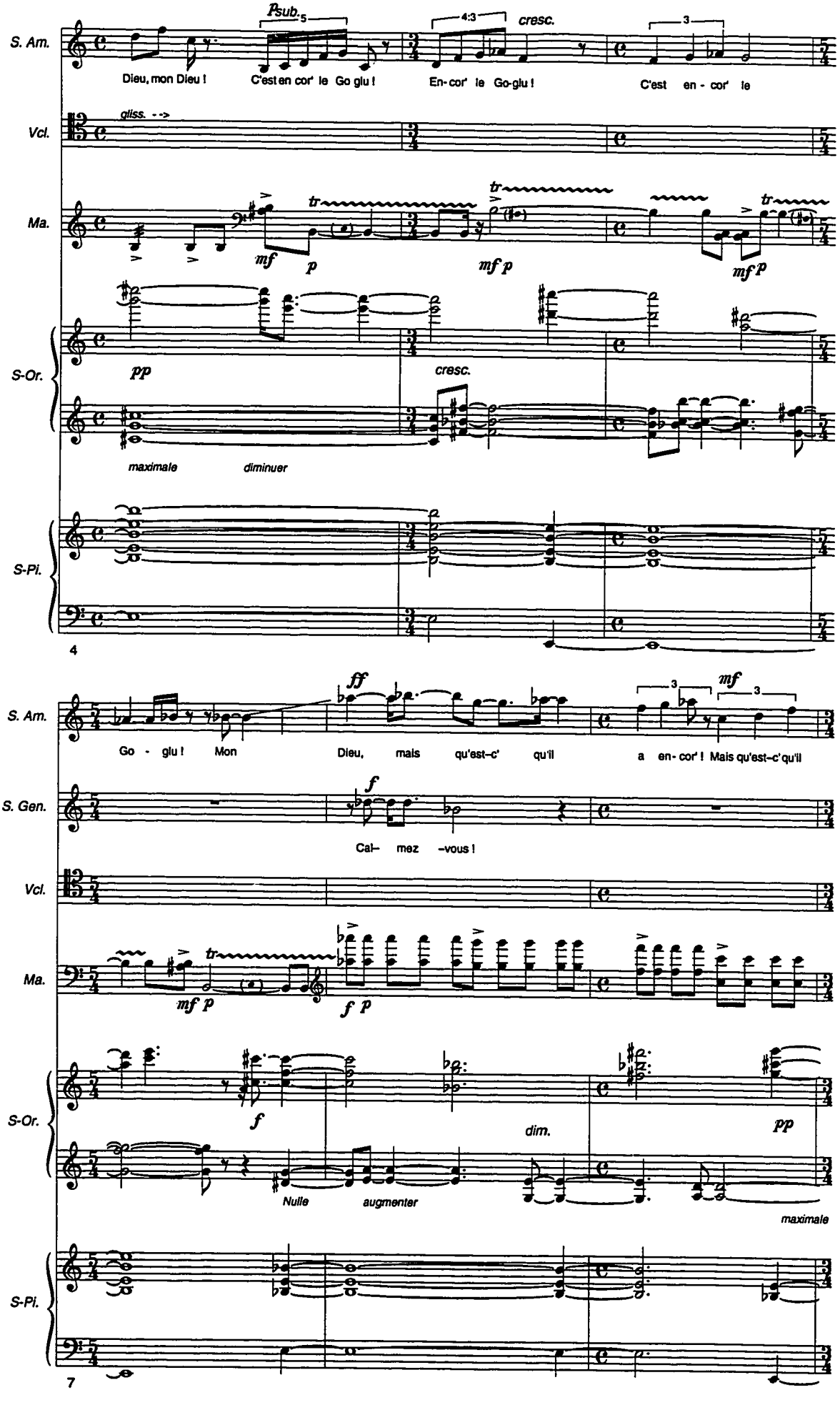

Enf.
Ti
Kèï
Ch.
d'a - [m] - - - - - - - - mour !
Vc.
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
72

Tableau 1, scène 3

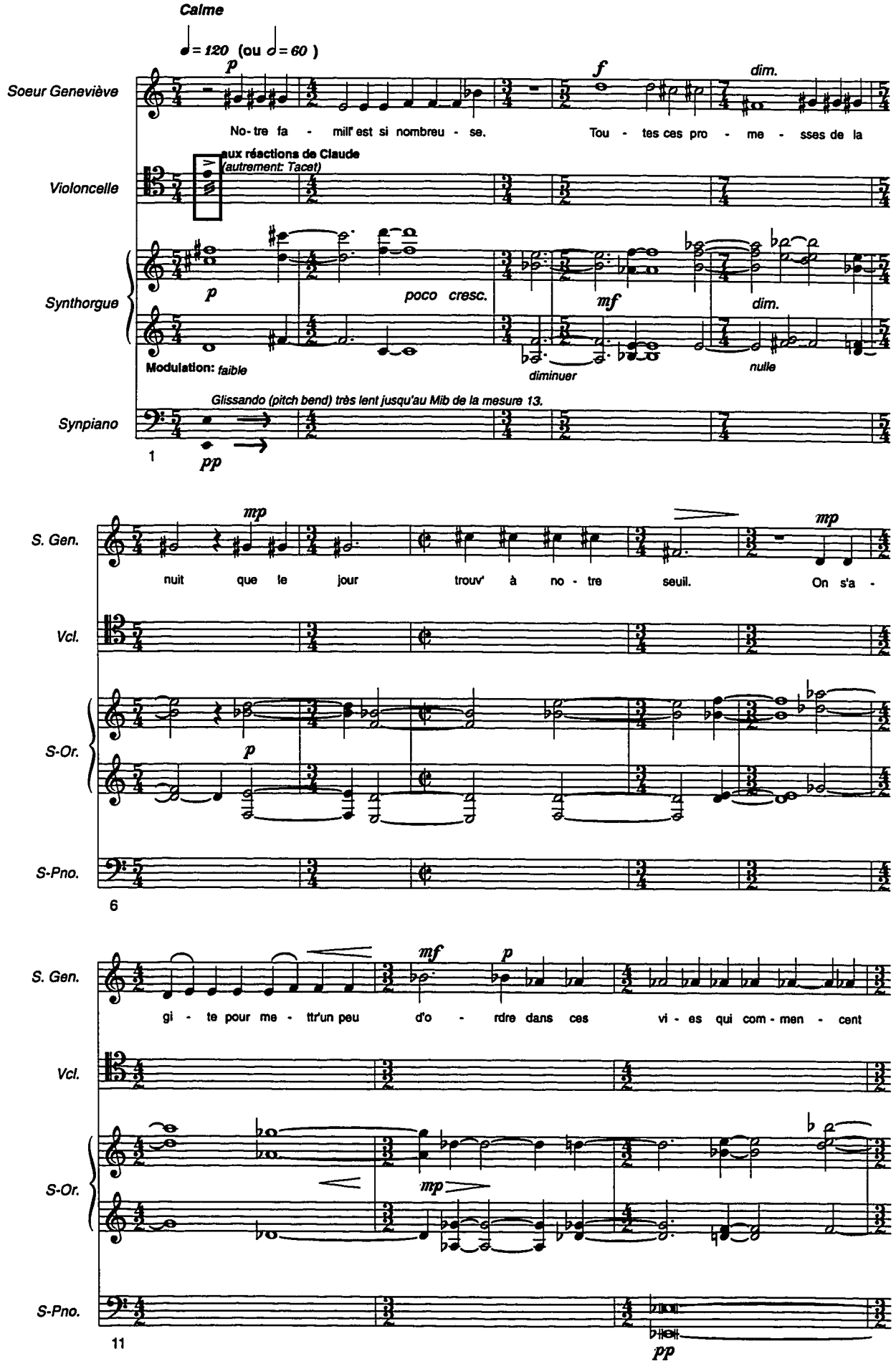


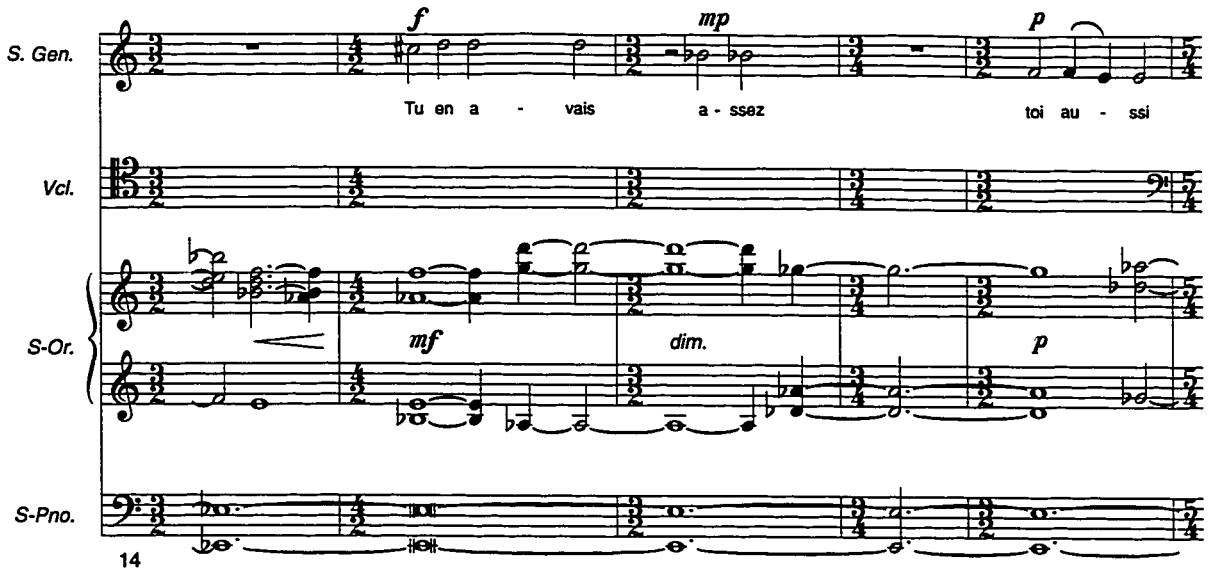
Note: la disparition progressive des notes de la portée du haut se fait automatiquement sur un synthétiseur polyphonique à 16 voix, du fait de l'exécution des notes de la portée du bas.


S. Am.
Vcl.
Ma.
S-Or.
S-Pi.
p sub.
5
4:3
cresc.
3
Dieu, mon Dieu !
C'est en cor' le Go glu !
En- cor' le Go-glu !
C'est en - cor' le
gliss. -->
tr
mf
p
mf p
pp
cresc.
maximale
diminuer
4
ff
mf
Go - glu ! Mon
Dieu, mais qu'est-c' qu'il
a en- cor' ! Mais qu'est-c' qu'il
S. Gen.
f
Cal- mez -vous !
f p
dim.
Nulle
augmenter
maximale
7
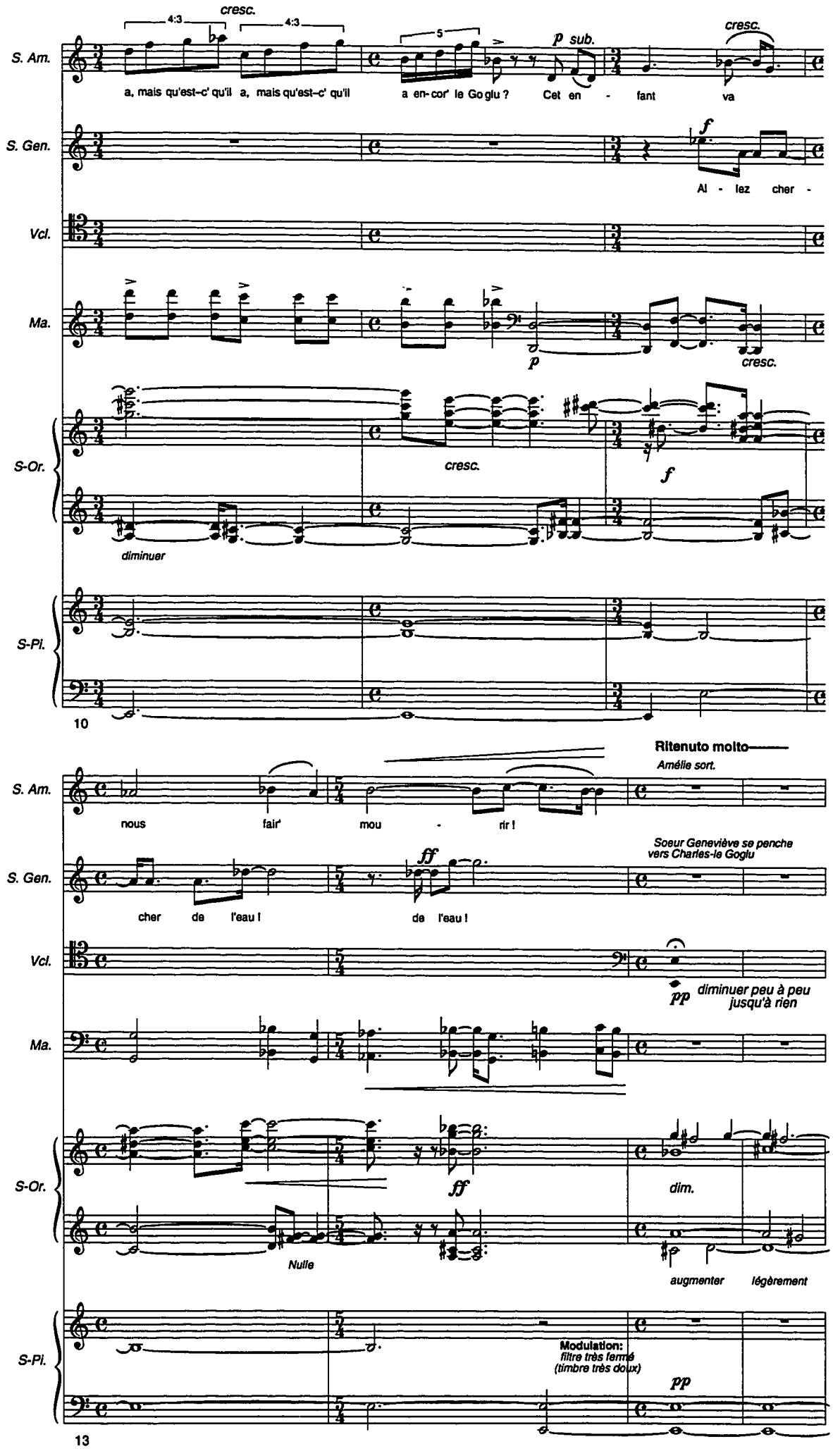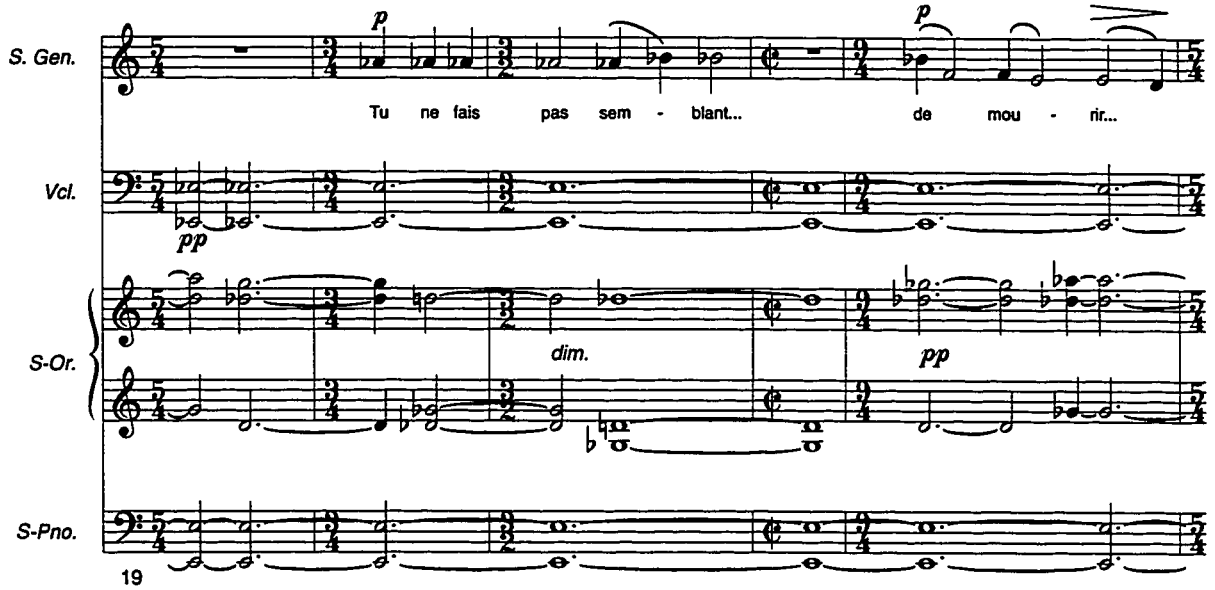

S. Am.
S. Gen.
Vcl.
Ma.
S-Or.
S-Pl.
cresc.
4:3
4:3
5
p sub.
cresc.
a, mais qu'est-c' qu'il a, mais qu'est-c' qu'il a en-cor' le Goglu ? Cet en - fant va
f
Al - lez cher -
p
cresc.
cresc.
f
diminuer
10
Ritenuto molto
Amélie sort.
nous fair' mou - rir !
Soeur Geneviève se penche vers Charles-le Goglu
ff
cher de l'eau ! de l'eau !
pp
diminuer peu à peu jusqu'à rien
ff
dim.
Nulle
augmenter légèrement
Modulation:
filtre très fermé
(timbre très doux)
pp
13

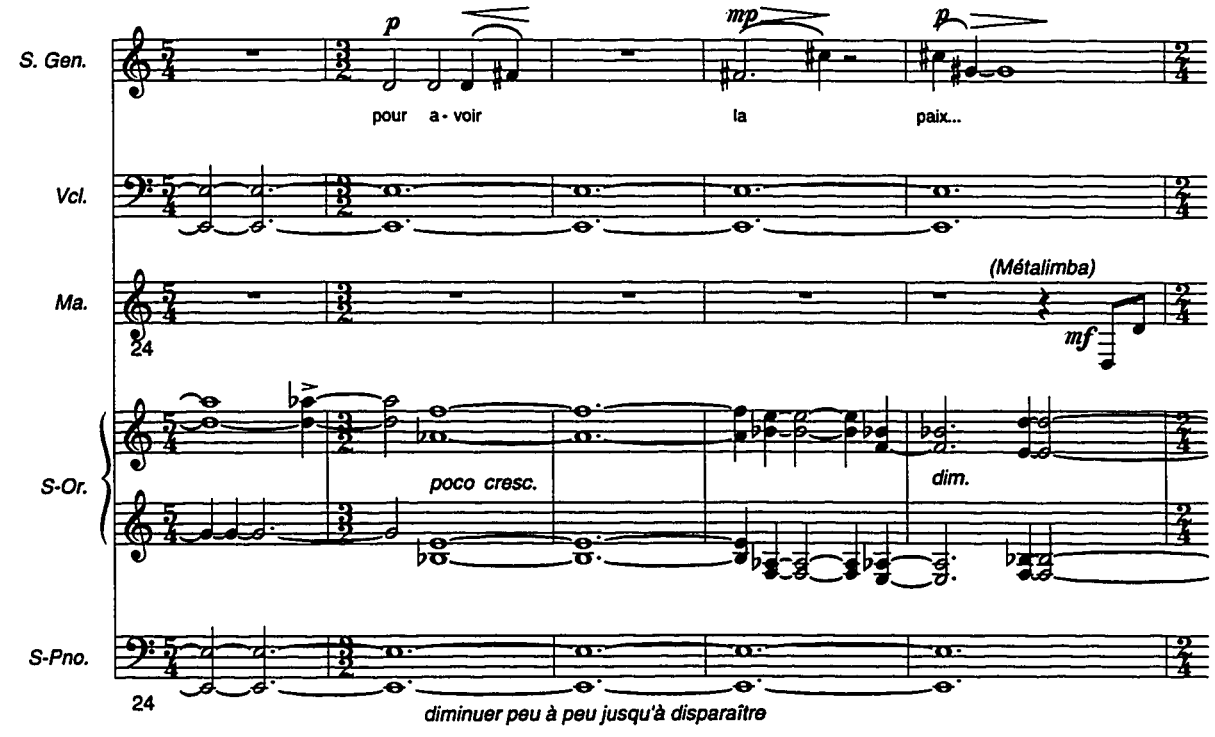
Tableau 1, scène 4
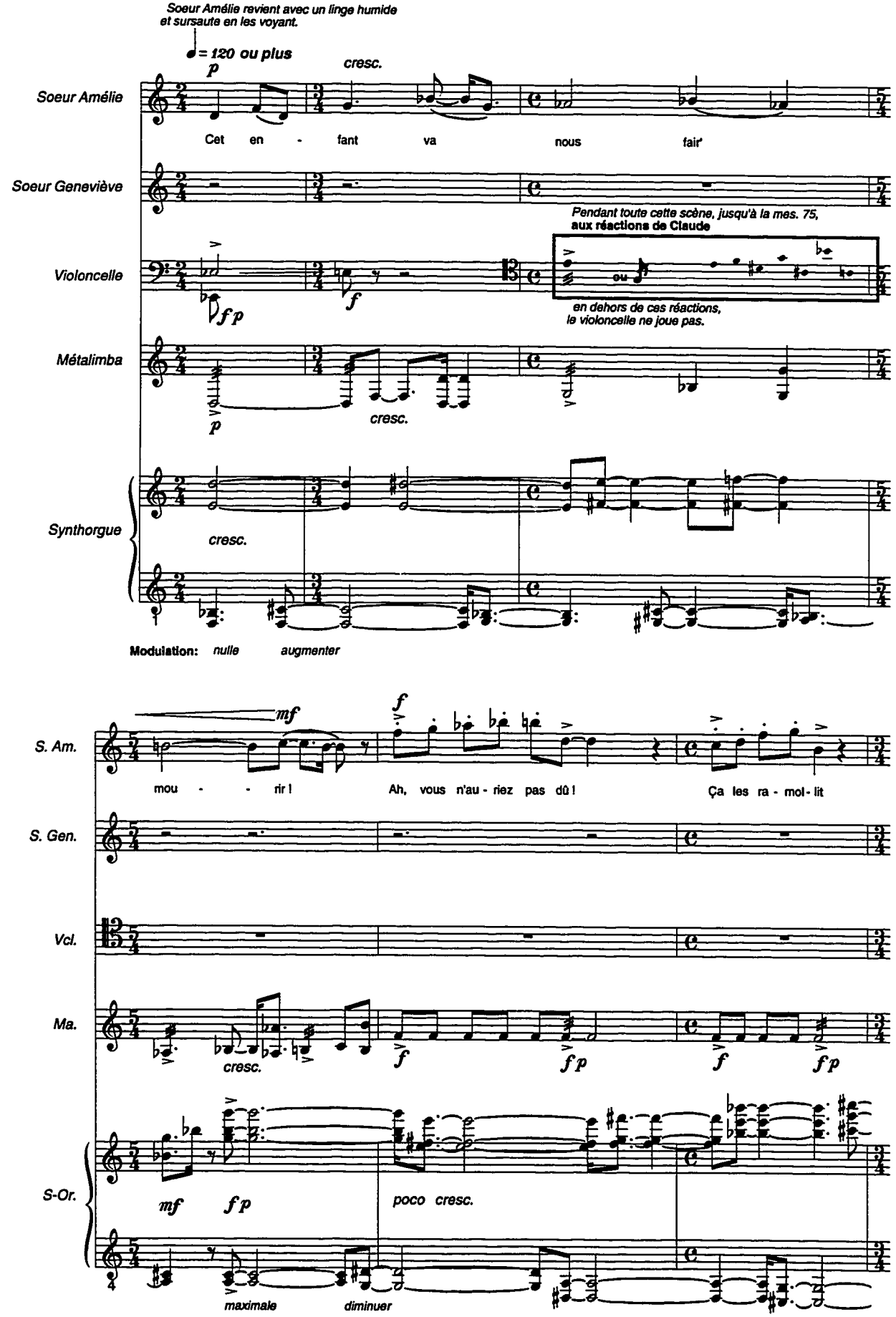




Claude est absorbé par la musique et ne réagit plus à Charles pour quelques instants.
Soeur Geneviève prend Charles-le Goglu dans ses bras.
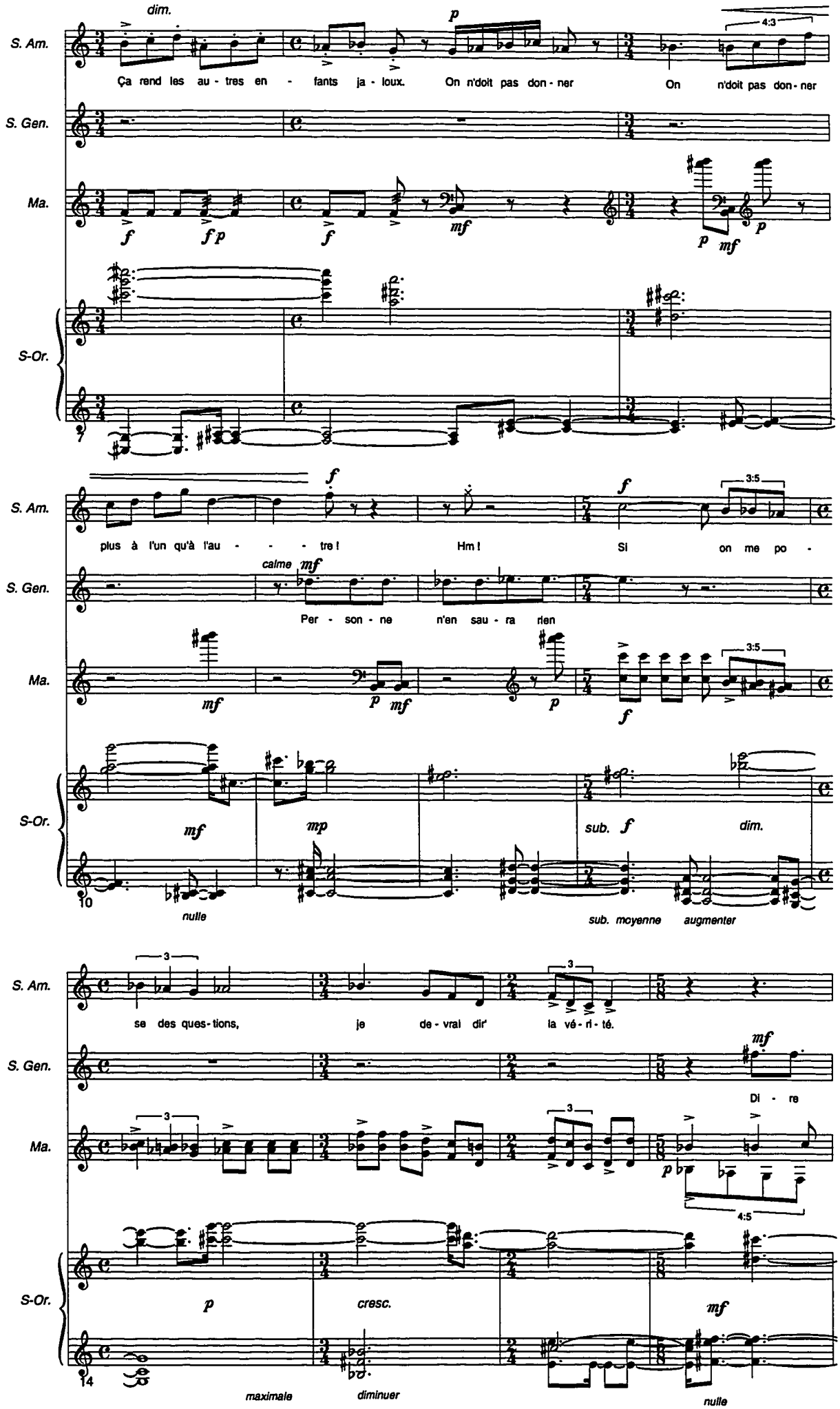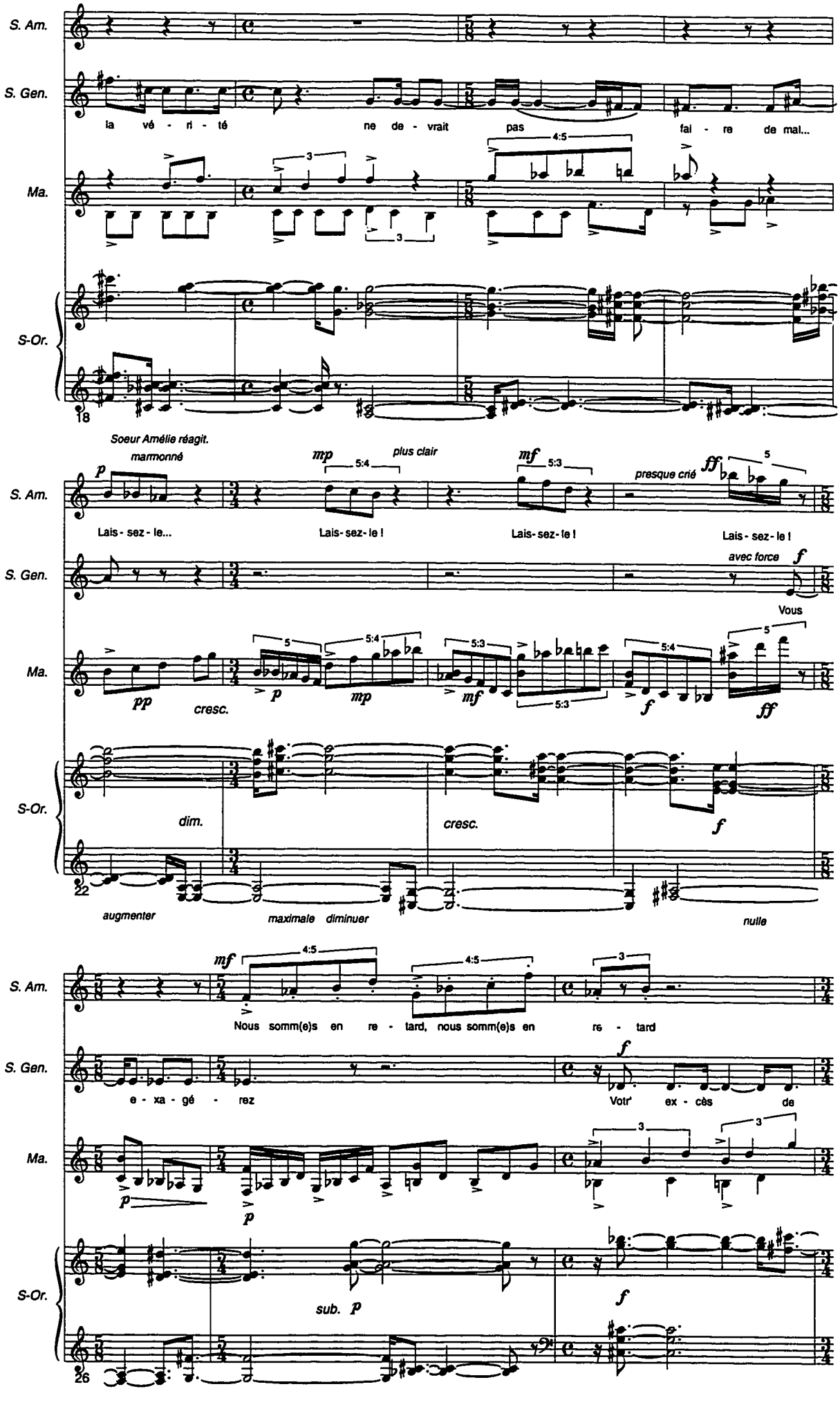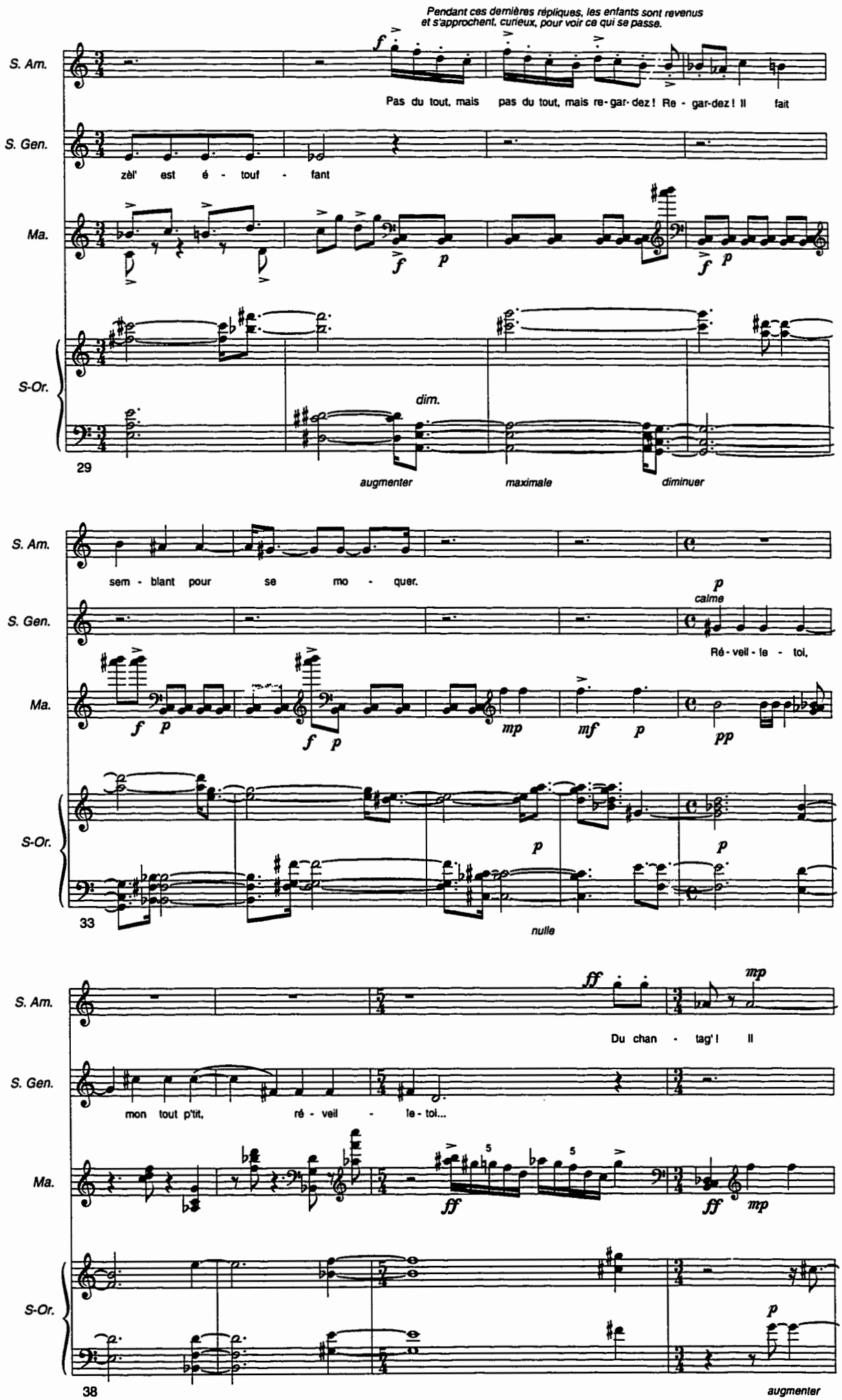




diminuer peu à peu jusqu'à disparaître
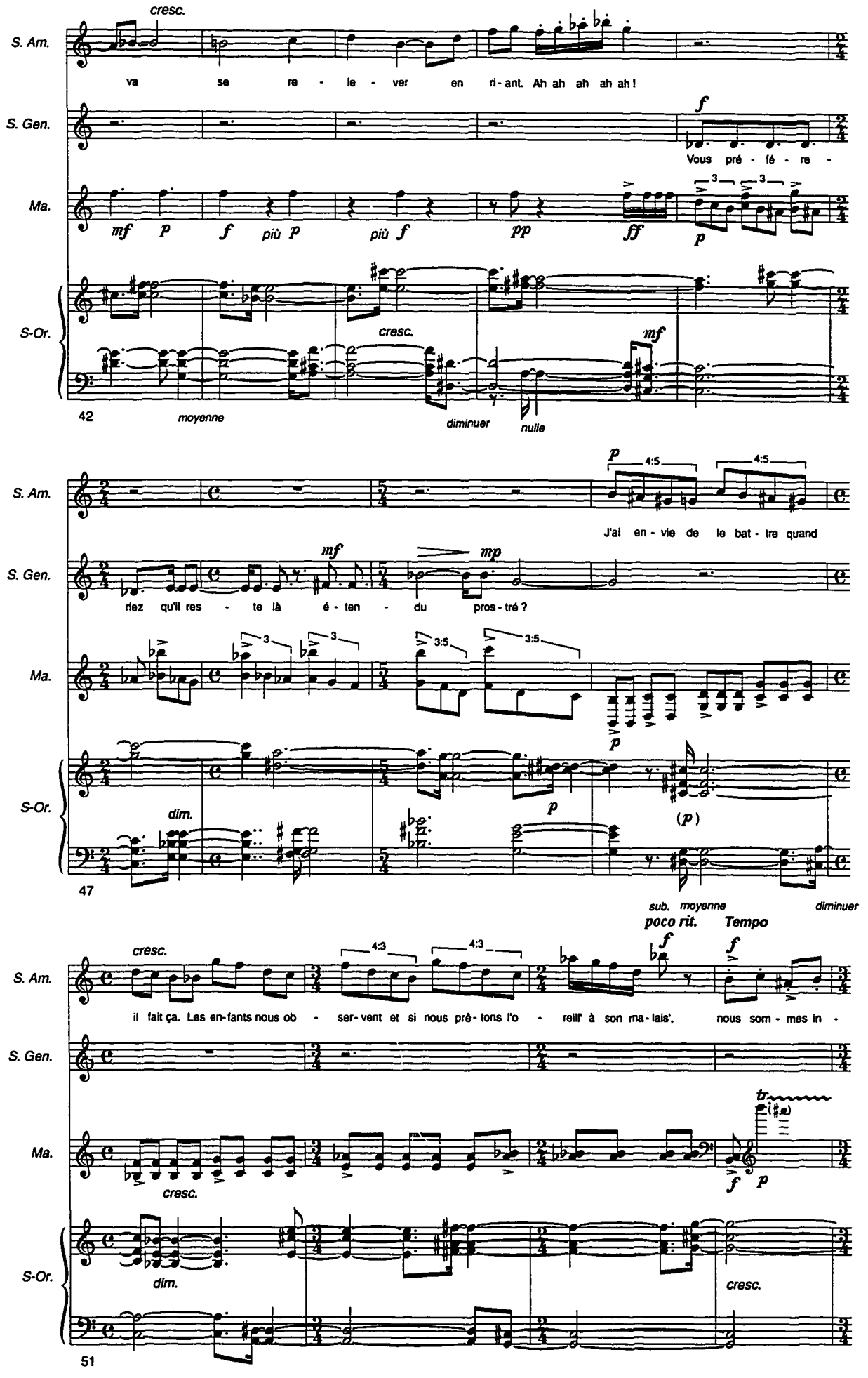
Tableau 1, scène 5
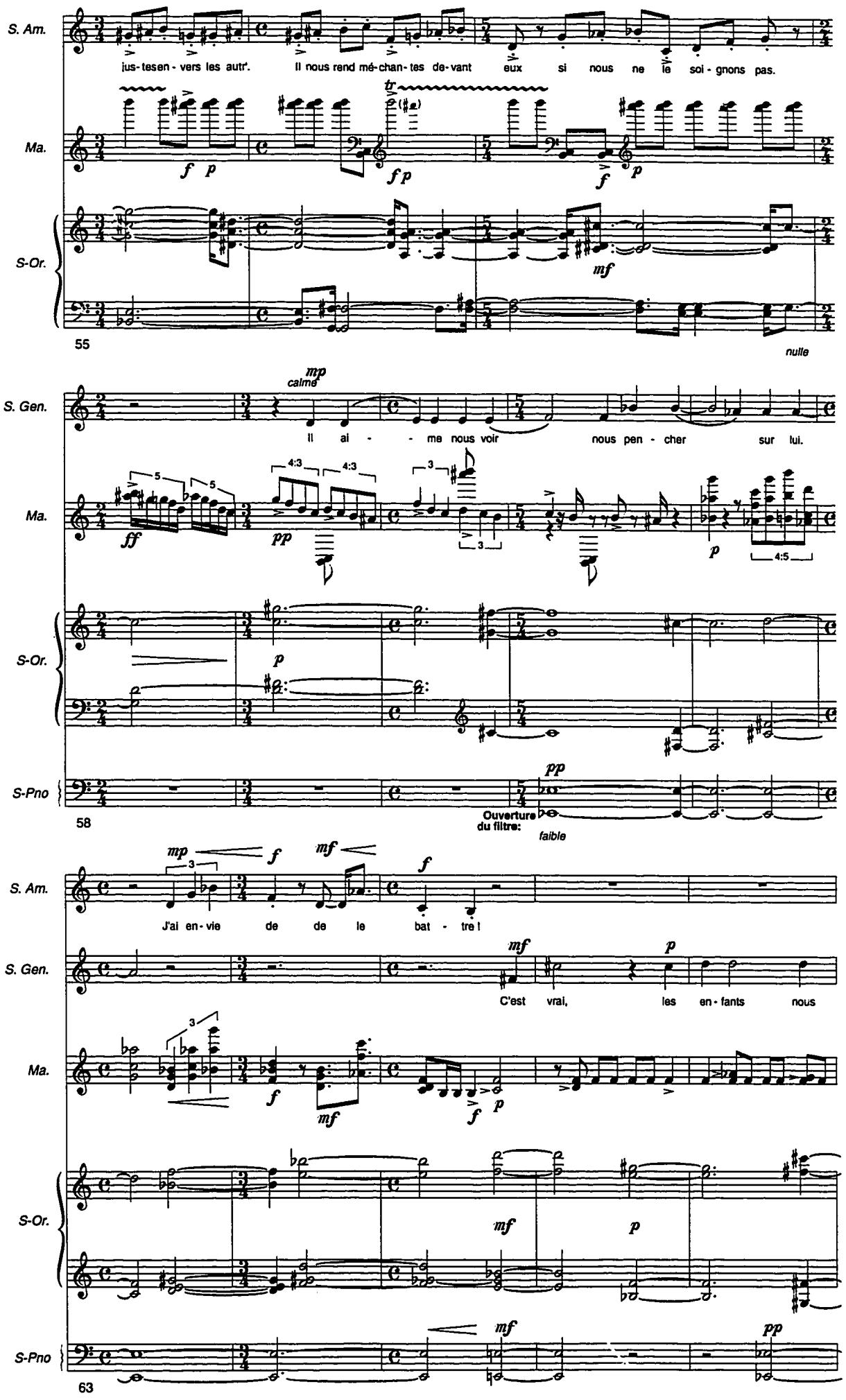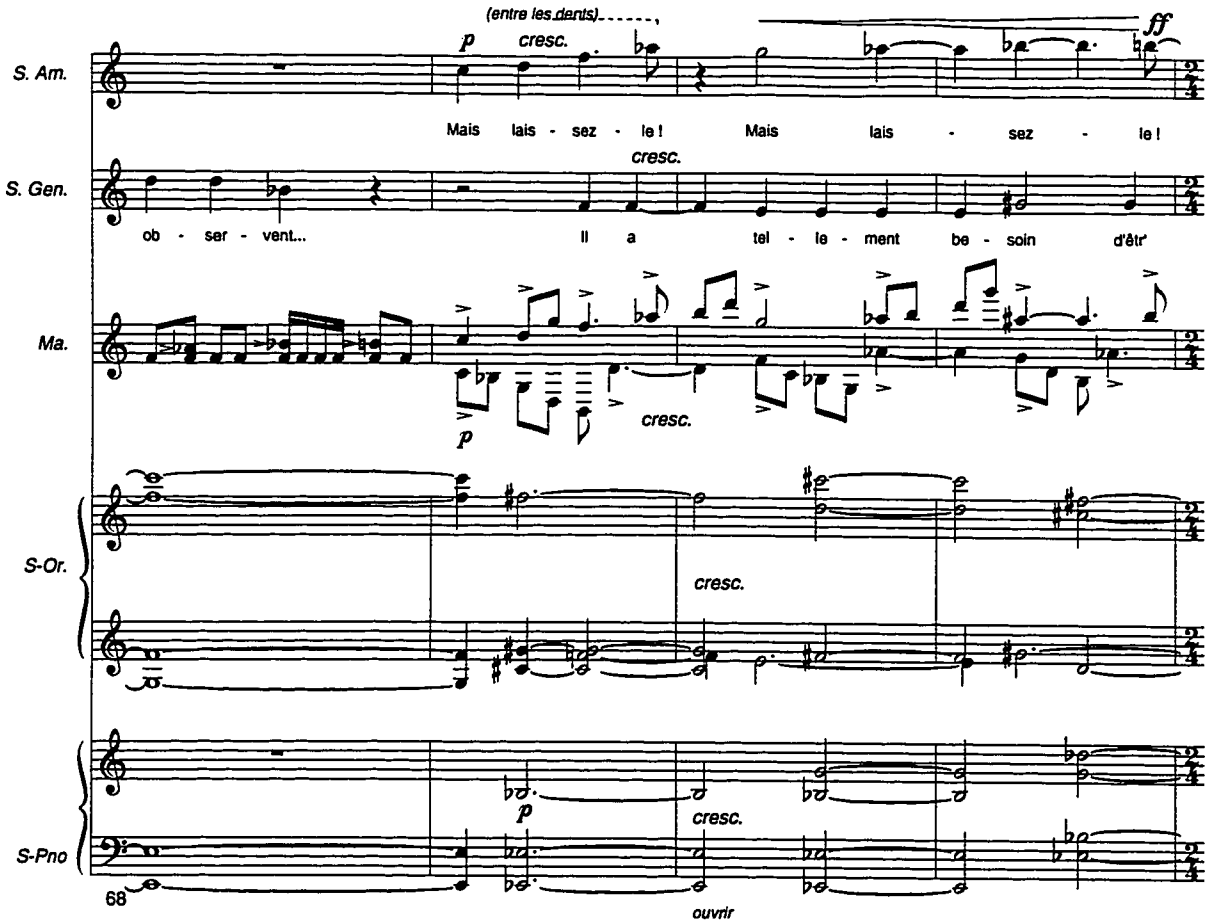



dim.
p
4:3
S. Am.
Ça rend les au - tres en - fants ja - loux. On n'doit pas don - ner On n'doit pas don - ner
S. Gen.
Ma.
f
f p
f
mf
p
mf
p
S-Or.
7
f
f
3:5
S. Am.
plus à l'un qu'à l'au - - - tre ! Hm ! Si on me po -
calme mf
S. Gen.
Per - son - ne n'en sau - ra rien
mf
p
mf
p
f
3:5
Ma.
mf
mp
sub. f
dim.
S-Or.
10
nulle
sub. moyenne augmenter
3
3
S. Am.
se des ques - tions, je de - vrai dir' la vé - ri - té.
mf
S. Gen.
Di - re
3
3
Ma.
p
4:5
p
cresc.
mf
S-Or.
14
maximale
diminuer
nulle
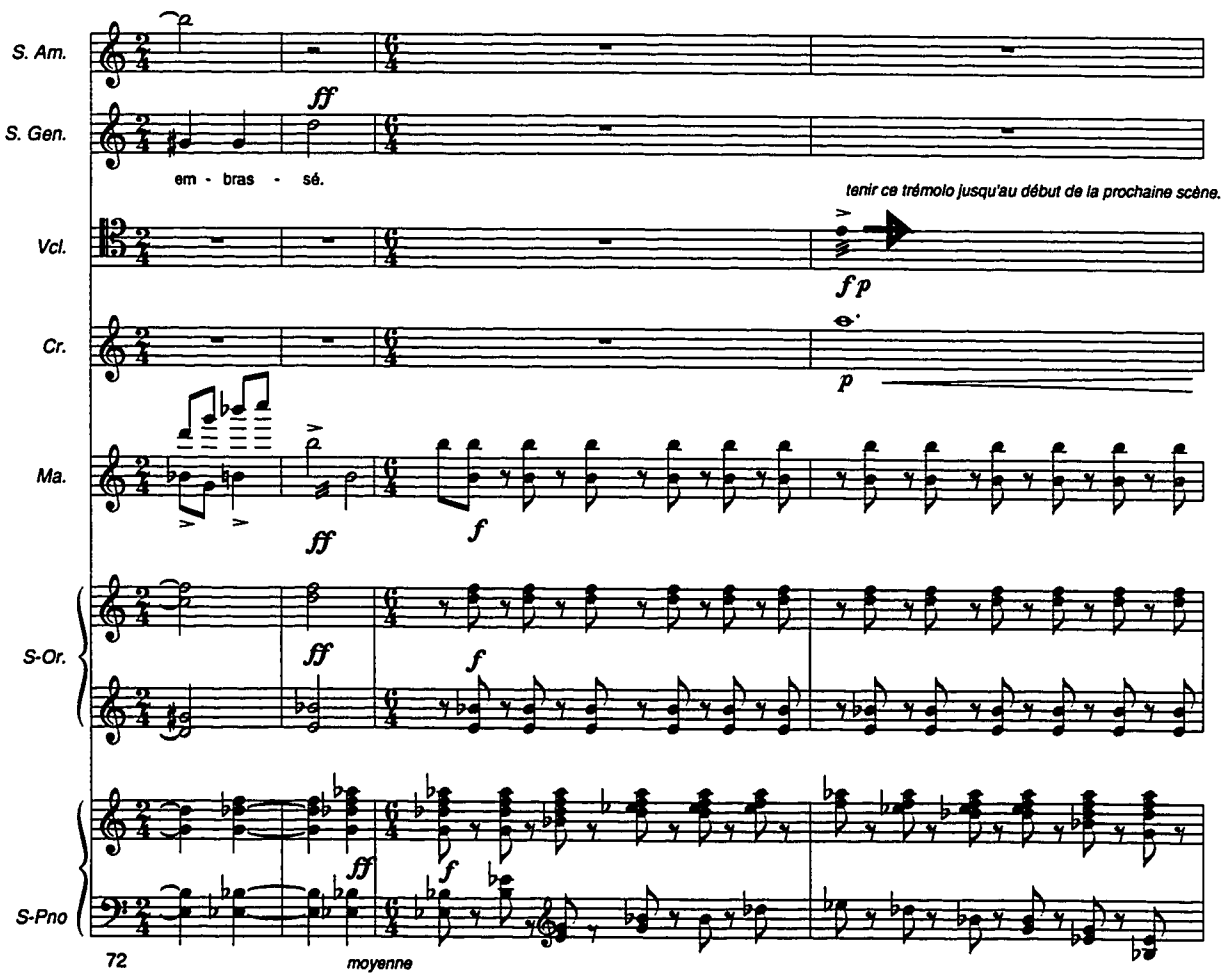

S. Am.
S. Gen.
Ma.
S-Or.
la vé - ri - té ne de - vrait pas fai - re de mal...
18
Soeur Amélie réagit.
marmonné
plus clair
presque crié
Lais - sez - le...
Lais - sez - le !
Lais - sez - le !
Lais - sez - le !
avec force
Vous
cresc.
dim.
cresc.
augmenter
maximale
diminuer
nulle
Nous somm(e)s en re - tard, nous somm(e)s en re - tard
e - xa - gé - rez
Votr' ex - cès de
sub. p
22
26

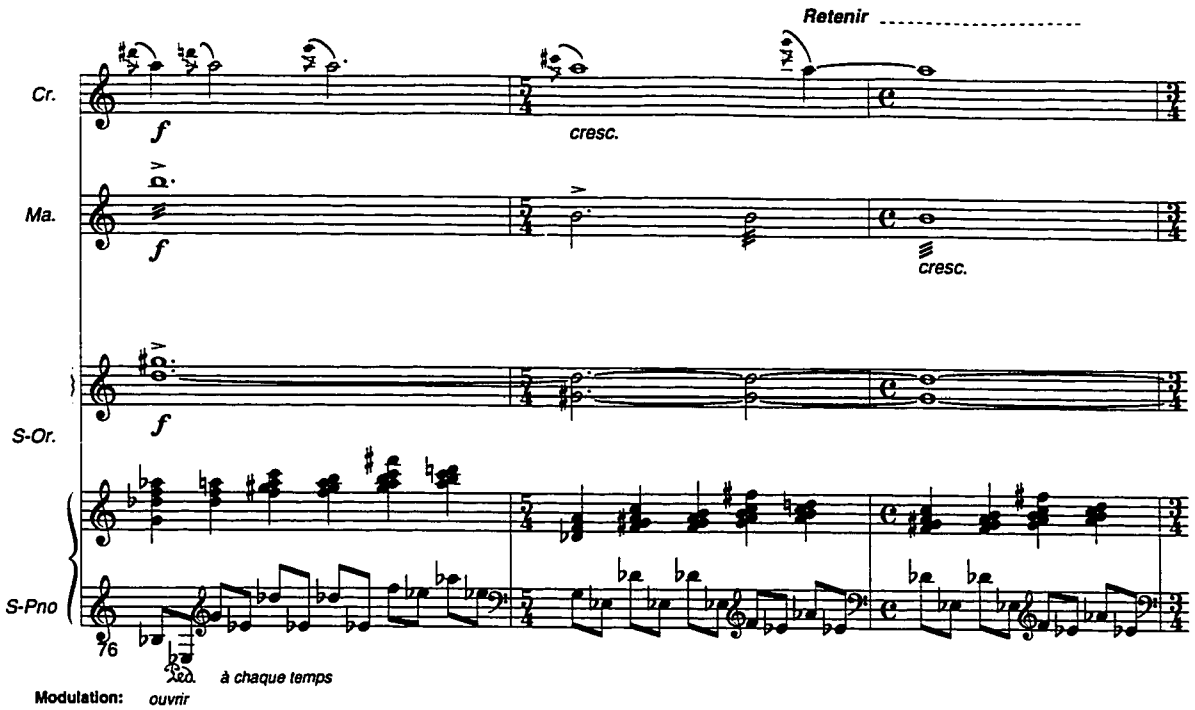

Pendant ces dernières répliques, les enfants sont revenus et s'approchent, curieux, pour voir ce qui se passe.
S. Am.
Pas du tout, mais pas du tout, mais re-gar-dez ! Re - gar-dez ! Il fait
S. Gen.
zèl' est é - touf - fant
Ma.
S-Or.
dim.
29
augmenter
maximale
diminuer
S. Am.
sem - blant pour se mo - quer.
S. Gen.
calme
Ré - veil - le - toi,
Ma.
S-Or.
33
nulle
S. Am.
Du chan - tag' ! Il
S. Gen.
mon tout p'tit, ré - veil - le - toi...
Ma.
S-Or.
38
augmenter


S. Am.
S. Gen.
Ma.
S-Or.
cresc.
va se re - le - ver en ri - ant. Ah ah ah ah ah!
f
Vous pré - fé - re -
mf p f più p più f pp ff p
cresc.
mf
42
moyenne
diminuer
nulle
p 4:5 4:5
J'ai en - vie de le bat - tre quand
mf mp
riez qu'il res - te là é - ten - du pros - tré ?
3 3 3:5 3:5
p
dim.
p
(p)
47
sub. moyenne
diminuer
poco rit.
Tempo
f f
cresc.
4:3 4:3
il fait ça. Les en-fants nous ob - ser - vent et si nous prê - tons l'o - reill' à son ma - lais', nous som - mes in -
tr
cresc.
f p
dim.
cresc.
51


S. Am.
jus-tes en-vers les autr'. Il nous rend mé-chan-tes de-vant eux si nous ne le soi-gnons pas.
Ma.
S-Or.
55
nulle
S. Gen.
calme
Il ai - me nous voir nous pen - cher sur lui.
Ma.
S-Or.
S-Pno
58
Ouverture du filtre:
faible
S. Am.
J'ai en-vie de de le bat - tre !
S. Gen.
C'est vrai, les en-fants nous
Ma.
S-Or.
S-Pno
63


(entre les dents)
p
cresc.
ff
S. Am.
Mais lais - sez - le ! Mais lais - sez - le !
cresc.
S. Gen.
ob - ser - vent... Il a tel - le - ment be - soin d'êtr'
Ma.
p
cresc.
S-Or.
cresc.
p
cresc.
S-Pno
68
ouvrir


S. Am.
ff
S. Gen.
em - bras - sé.
tenir ce trémolo jusqu'au début de la prochaine scène.
Vcl.
f p
Cr.
p
Ma.
ff
f
S-Or.
ff
f
S-Pno
ff
f
72
moyenne



Claude est extrêmement déçu par l'interprétation de Charles et interrompt la répétition.
(L'interruption se fait entre les mesures 80 et 82;
les musiciens de l'ensemble cessent alors de jouer de façon non concertée)

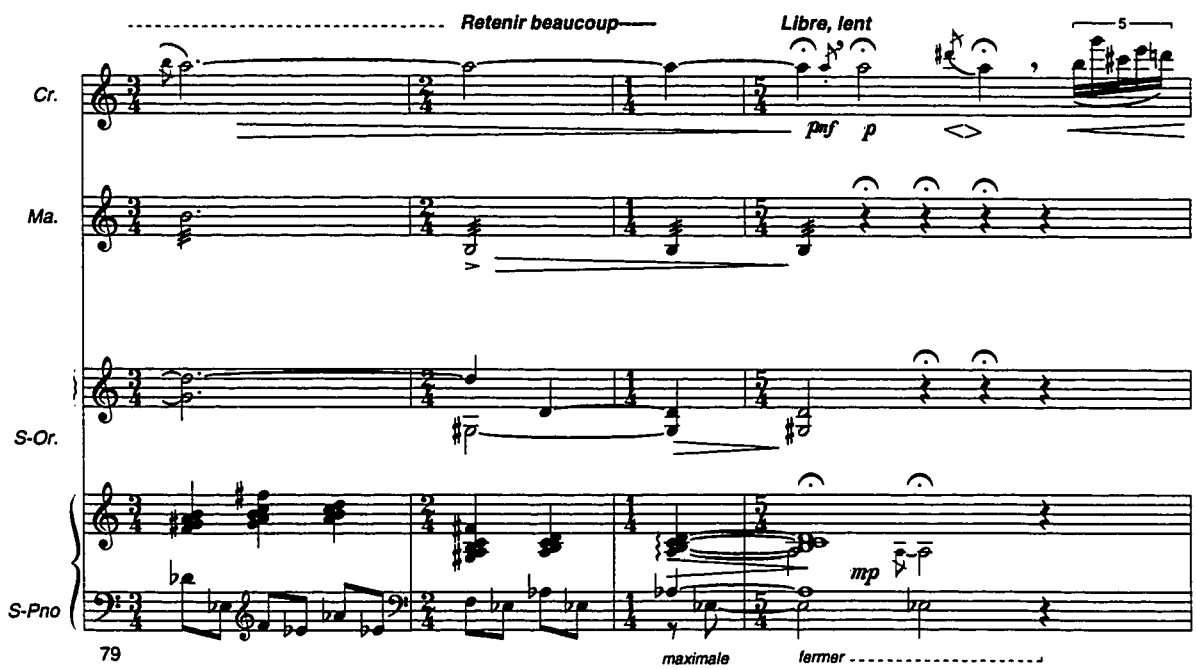


Tableau 2, scène 1

Claude

L'intervention de Claude interrompt de nouveau la répétition.

Non ! Charles ! Non ! C'est pas **ça ! Non !** Le Go - **glu,** c'est **moi,** c'est ma **vie,** c'est **vrai.** Le **rire,** c'est

Violoncelle

(*fp*)

Pendant cette scène, le violoncelliste essaie de synchroniser le plus possible avec les syllabes **en gras** du texte de Claude les notes qui se trouvent en dessous de ces syllabes; le rythme d'énonciation de ce texte détermine donc le rythme du violoncelle. Aux passages marquées d'une flèche, il ne s'agit plus de tentative de synchronisation mais plutôt de réaction aux mots d'où partent ces flèches; un délai variable après ces mots peut donc survenir avant la réaction du violoncelle. Les intensités des interventions du violoncelle sont optionnelles et peuvent être modulées en fonction de celles des voix qui disent le texte.

Claude éclate d'un grand rire appris, strident et victorieux

Silence lourd. Charles, Geneviève et Amélie sont paralysés. Les musiciens observent la scène. Claude les regarde à tour de rôle, puis éclate à nouveau d'un rire envahissant.

mon rire ! **Écoute !**

(grand rire)

long

(autre grand rire)

Vcl

f *ff* *pp* *f* *ff*

Charles sort de scène, furieux.

Pierre **Charles** *(crié, à Claude)* **Geneviève** **Amélie**

Tu ris comm**un** fou ! Plus jamais ! Tu m'en tends,plus jamais ! Charles.Charles ! Se faire hu-mi-lier de-vant tout l'monde !

Vcl

tacet

sul tasto *normal*

pp (*fp*) (*p*)

diminuer la pression sur le Si. l'augmenter sur le Mi

Claude

Ya per - sonne qui va v'nir m'ex - pli - quer à moi c'que j'ai é - crit. C'est moi, l'com - po - si - teur !

Vcl

f *f* *gliss.* *f pp*

Le violoncelle se synchronise avec chaque syllabe de Claude

Geneviève **Claude**

On fait tous de no-tre mieux, Claude. On travaille: c'est normal qu'on n'y arrive pas toutd'suite. **C'est moi, le compo si - teur !**

Vcl

(*fp*) (*p*) *ff* *ff*

Geneviève

Pause. Charles... Charles...!
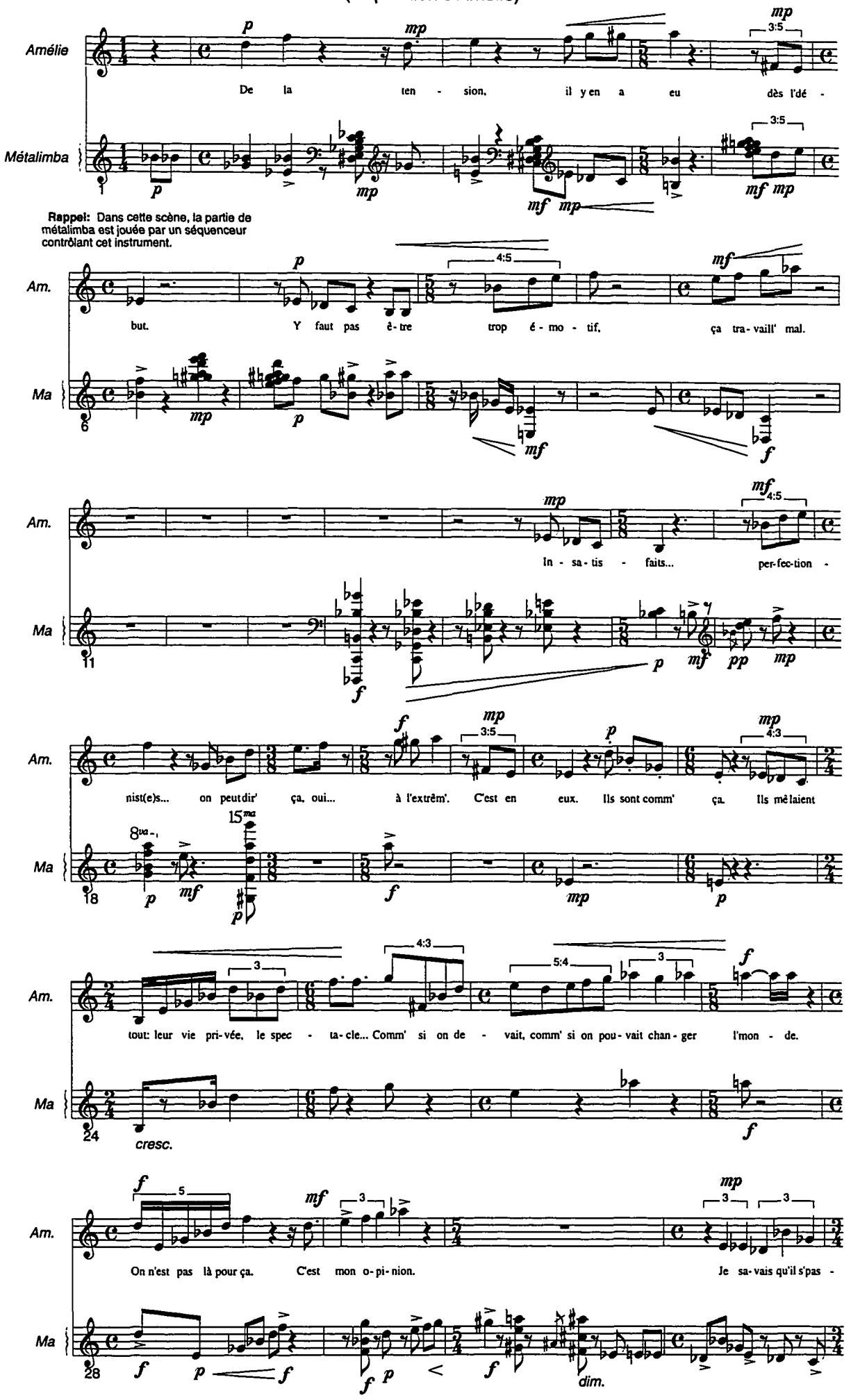
augmenter le trille graduellement depuis quasi-unisson jusqu'au demi-ton
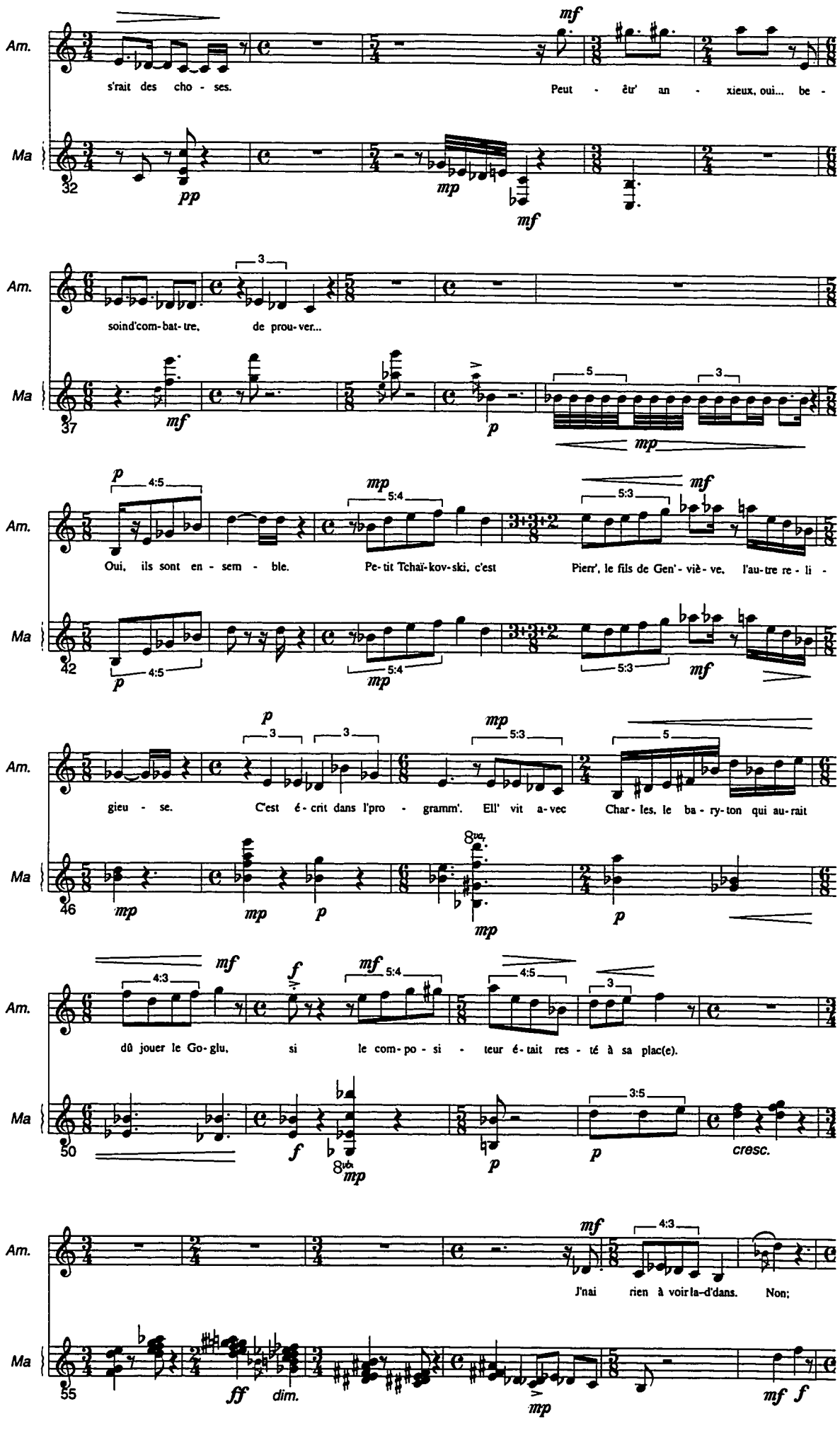
Vcl
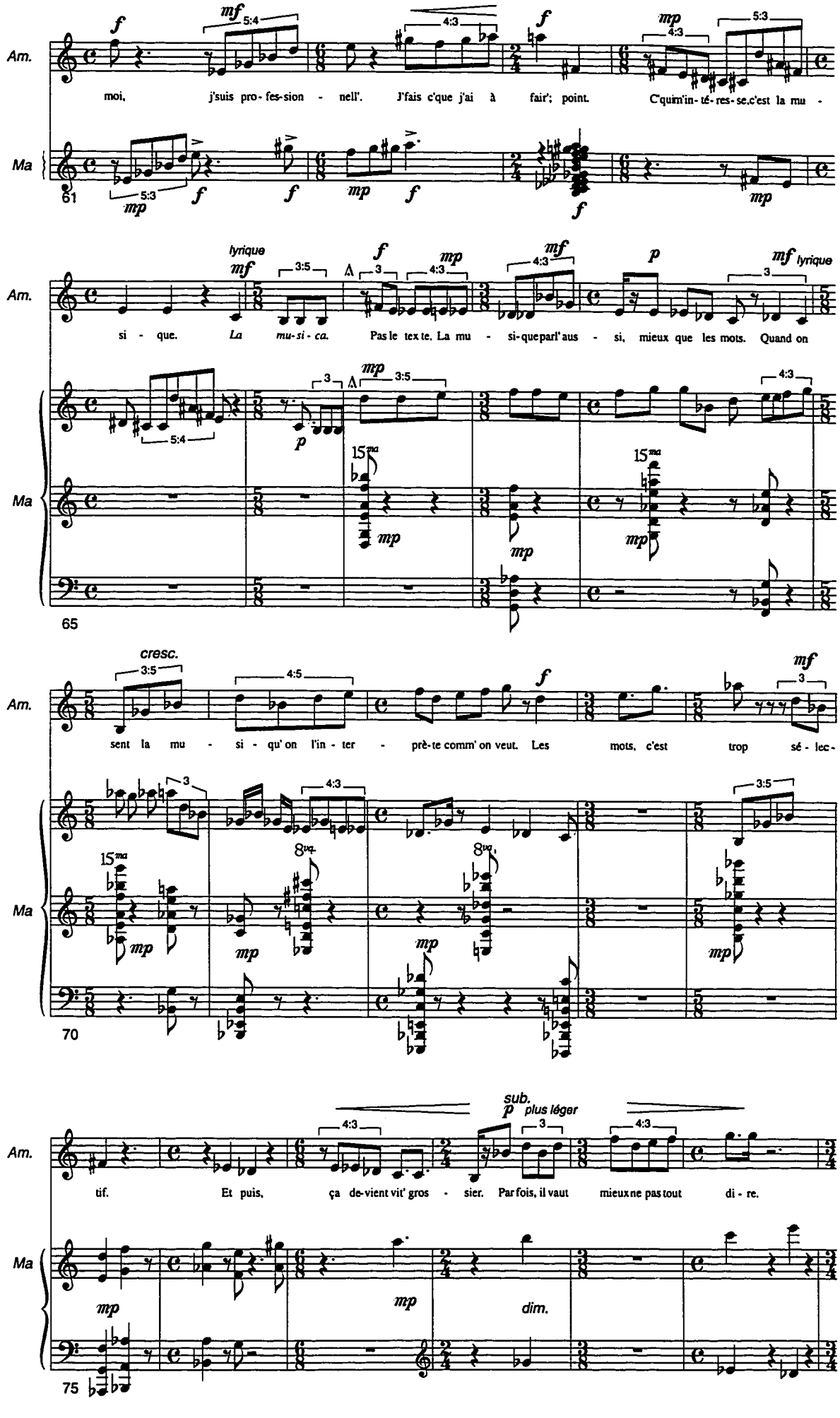
tr
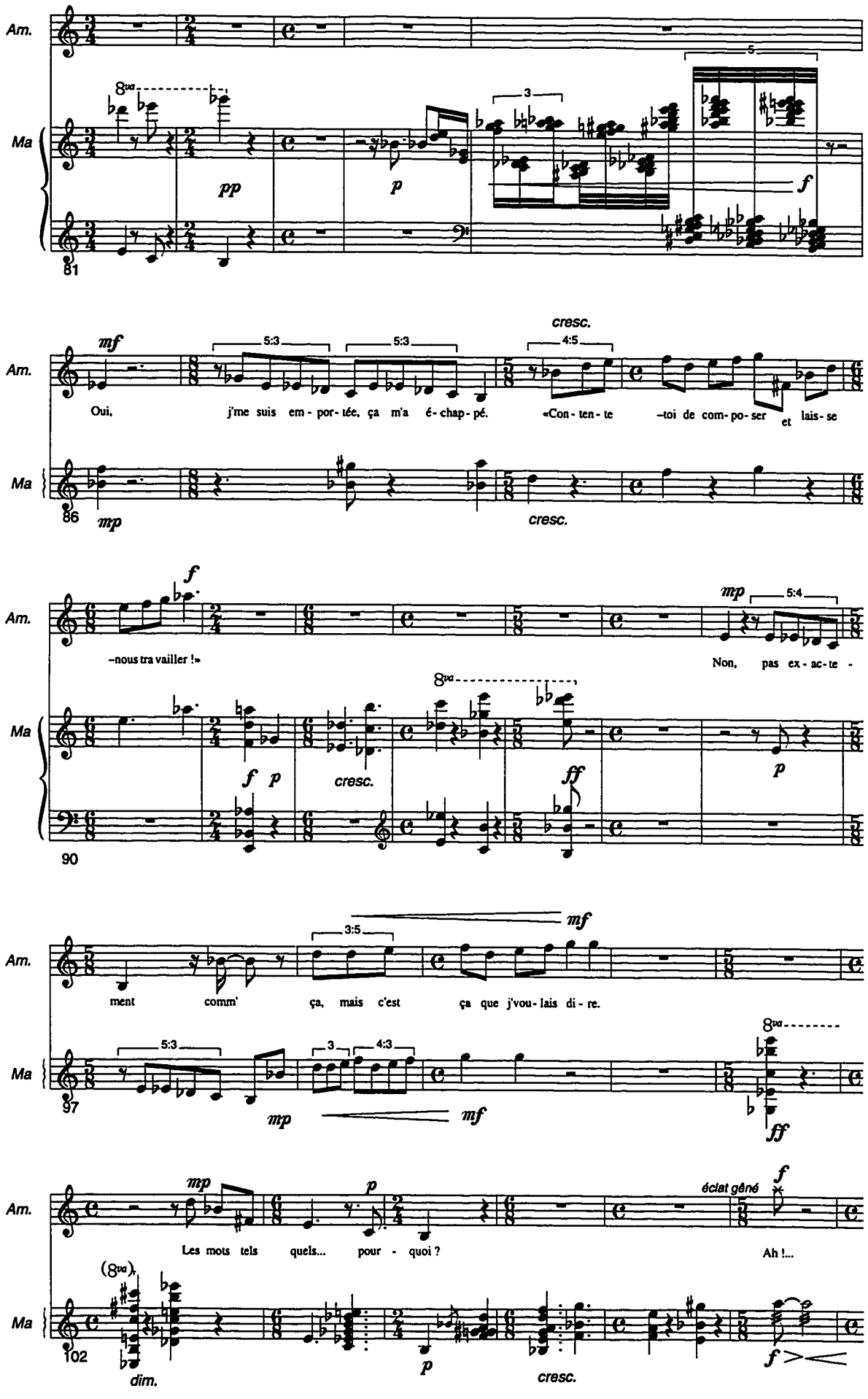
psub.

Tableau 2, scène 2
(Déposition d'Amélie)




Am.
Ma
s'rait des cho - ses.
Peut - êtr' an - xieux, oui... be -
soind'com-bat-tre, de prou-ver...
Oui, ils sont en - sem - ble.
Pe-tit Tchaï-kov-ski, c'est
Pierr', le fils de Gen'-viè-ve, l'au-tre re-li -
gieu - se.
C'est é-crit dans l'pro - gramm'. Ell' vit a-vec
Char-les, le ba-ry-ton qui au-rait
dû jouer le Go-glu, si le com-po-si - teur é-tait res - té à sa plac(e).
J'nai rien à voir là-d'dans. Non;
cresc.
32
37
42
46
50
55


Am.
Ma
moi, j'suis pro-fes-sion - nell'. J'fais c'que j'ai à fair'; point. C'quim'in-té-res-se,c'est la mu -
si - que. La mu-si-ca. Pas le tex te. La mu - si-queparl'aus - si, mieux que les mots. Quand on
sent la mu - si - qu'on l'in - ter - prè-te comm' on veut. Les mots, c'est trop sé - lec -
tif. Et puis, ça de-vient vit' gros - sier. Par fois, il vaut mieux ne pas tout di - re.
61
65
70
75


Am.
Ma
81
pp
p
f
mf
cresc.
Oui, j'me suis em - por - tée, ça m'a é - chap - pé. «Con - ten - te -toi de com - po - ser et lais - se
86
mp
cresc.
-nous tra vailler !»
Non, pas ex - ac - te -
90
ff
ment comm' ça, mais c'est ça que j'vou - lais di - re.
97
Les mots tels quels... pour - quoi ?
éclat gêné
Ah !...
102
dim.
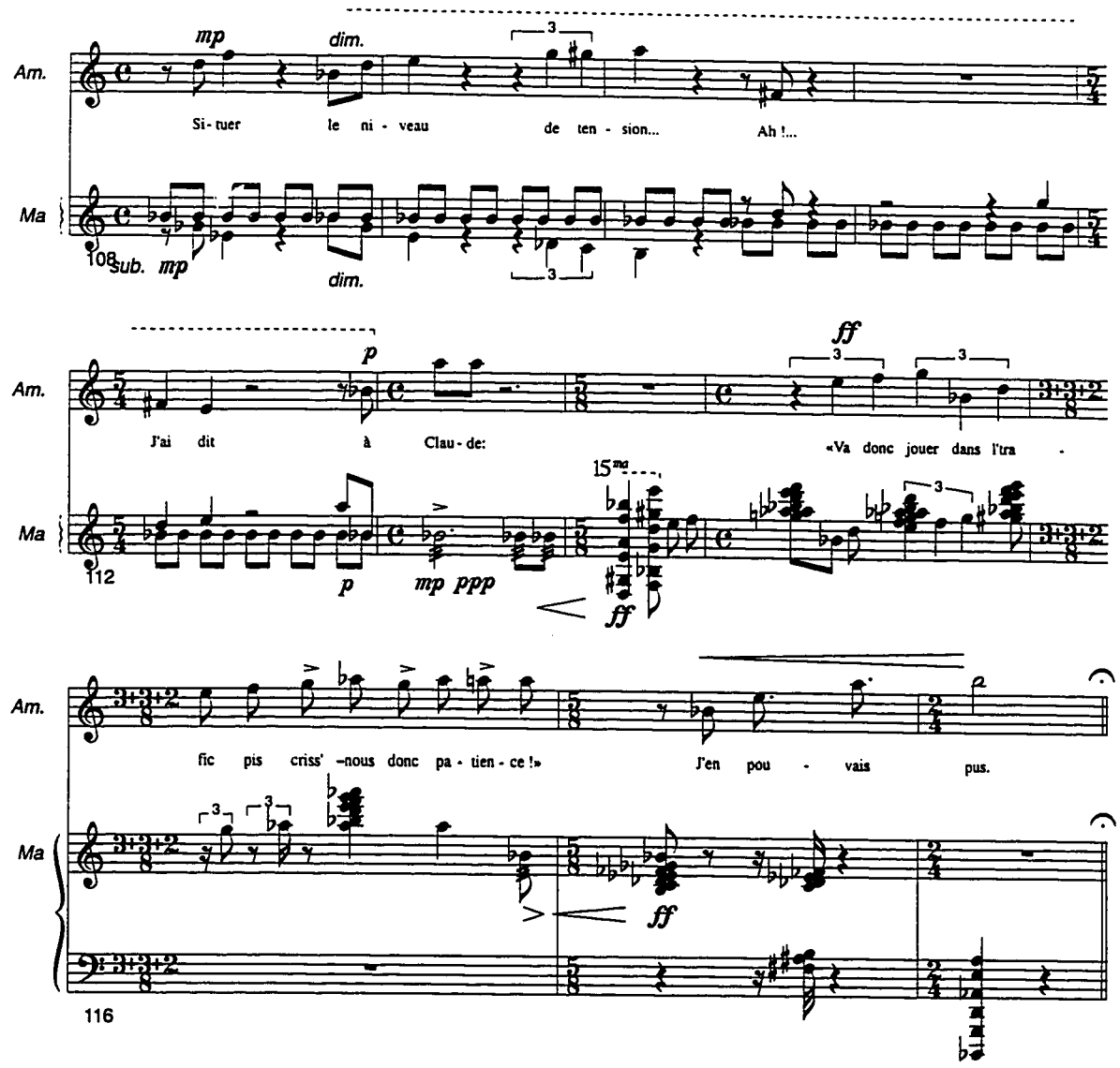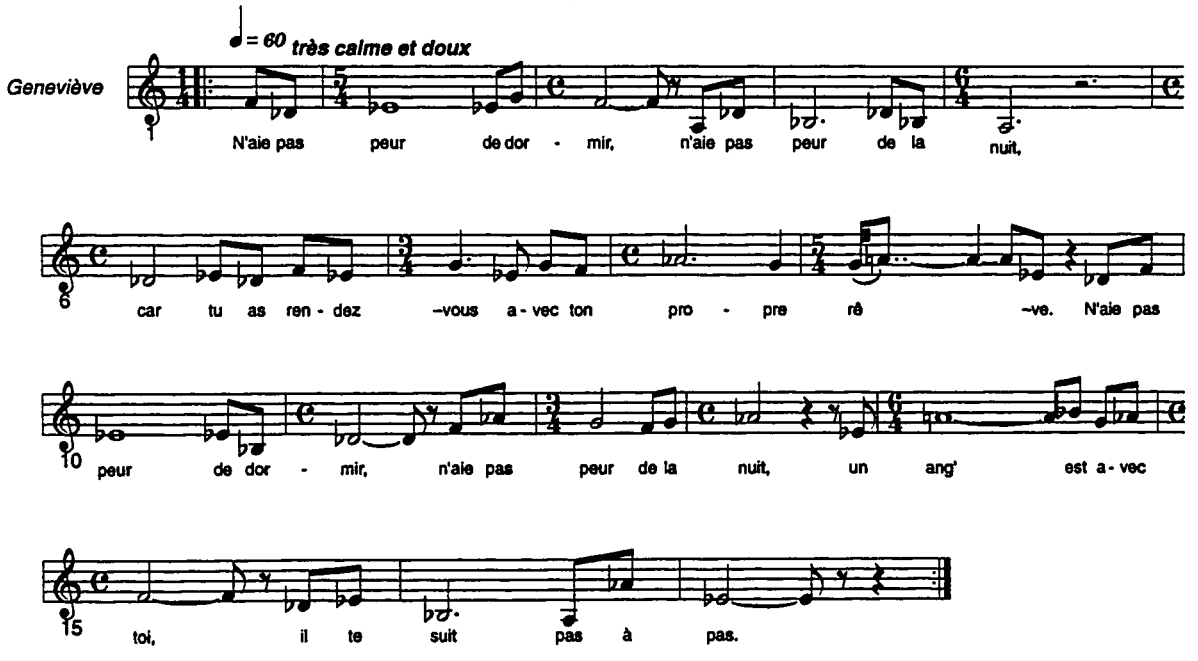


Tableau 2, scène 3

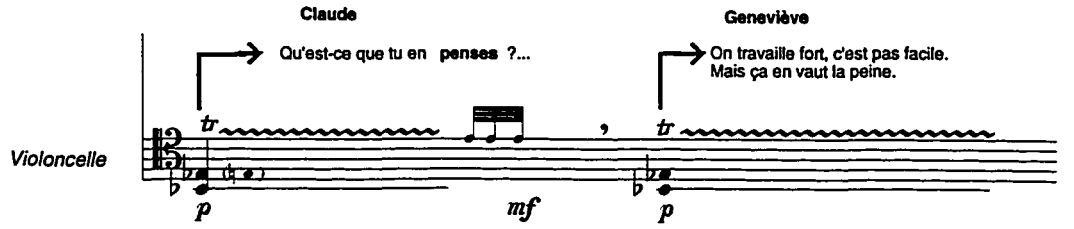
Berceuse de Geneviève

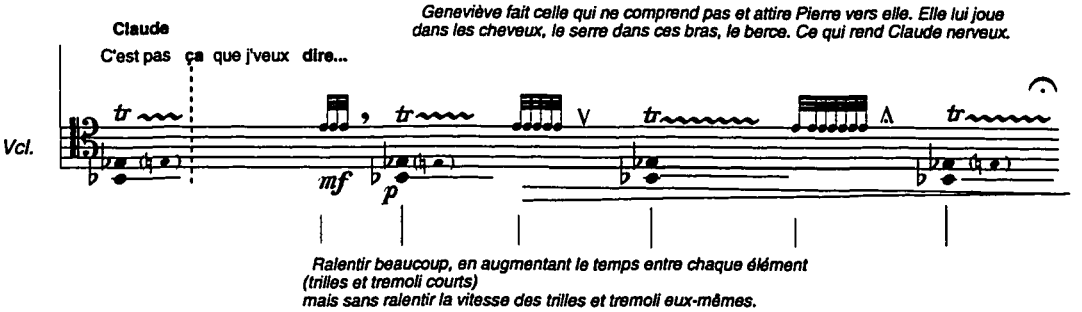
voir note ci-dessous



Peu après le début du long 𝄐 *de la page suivante (partie du violoncelle, 2e système), Geneviève commence à chanter cette* Berceuse *, qui se déroulera, très doucement, comme un fond se superposant au texte de Claude et à la musique du violoncelle, et ce, jusqu'à l'indication* Stop Berceuse *de la page 4. Après une ou deux exécutions intégrales de la* Berceuse *, la chanteuse pourra la répéter plus librement, par ex. en ne fredonnant que la mélodie, sans les mots, ou en augmentant les silences entre les phrases de la chanson.*

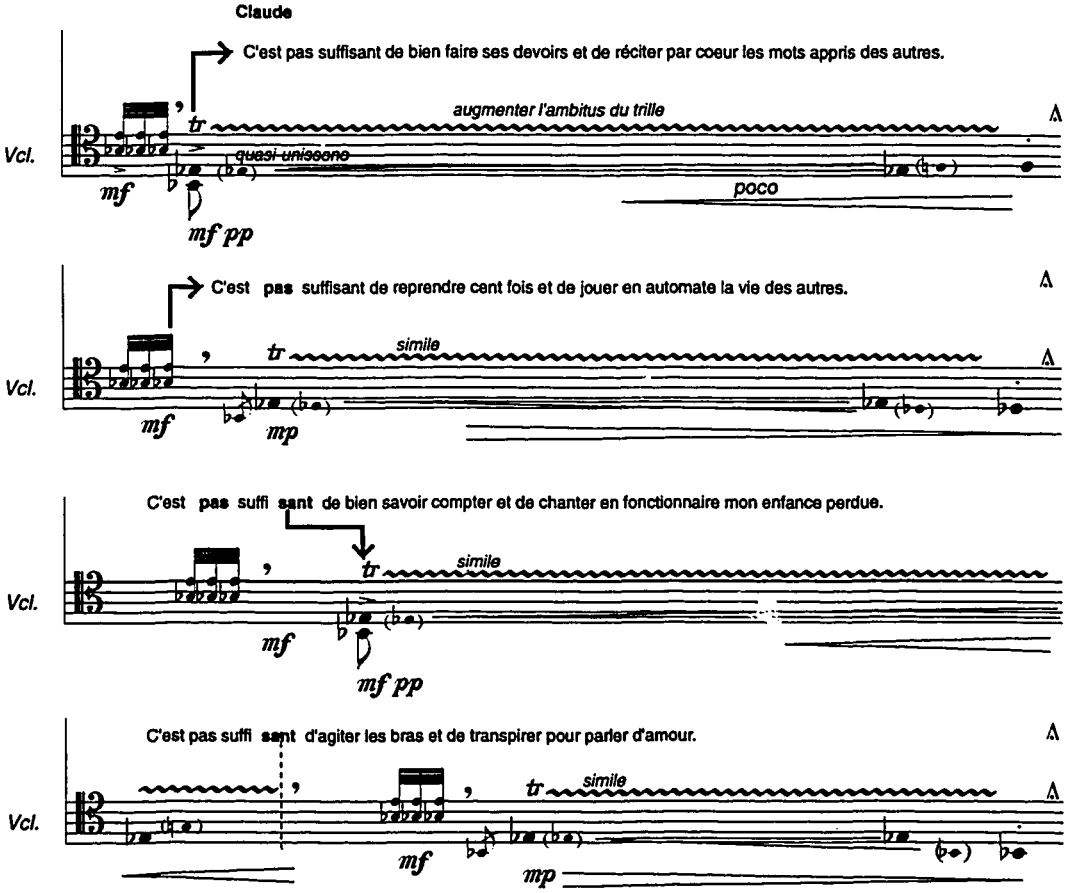
Tableau 2, scène 3
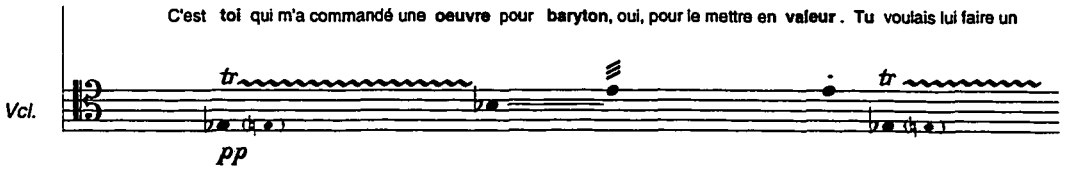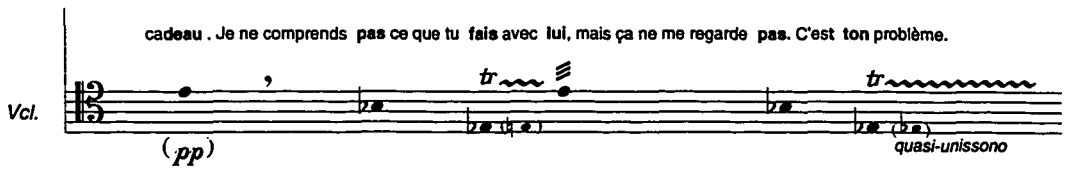




Peu après le début de ce point d'orgue, Geneviève commence à chanter la Berceuse *de la page précédente. Voir la dite page pour des précisions sur l'exécution.*

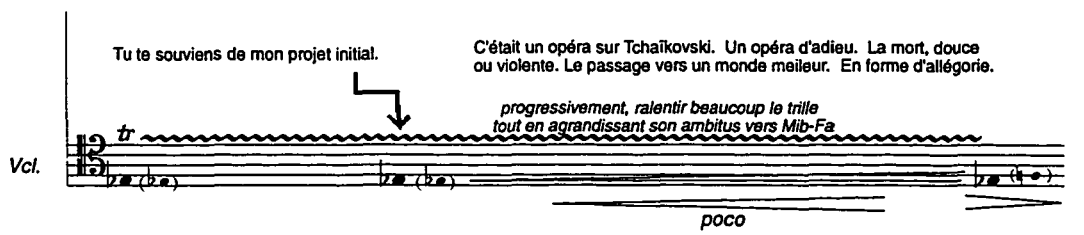
Pendant toute la durée du point d'orgue, le violoncelle varie l'ambitus du trille entre quasi-unisono (un très petit intervalle au-dessus du Mib) et le Mi entre parenthèses. Puis, peu après le début de la 2e strophe de la Berceuse, (reprise de «N'aie pas peur de dormir») *, il commence le système suivant, ce qui donne le signal pour poursuivre le texte de Claude.*

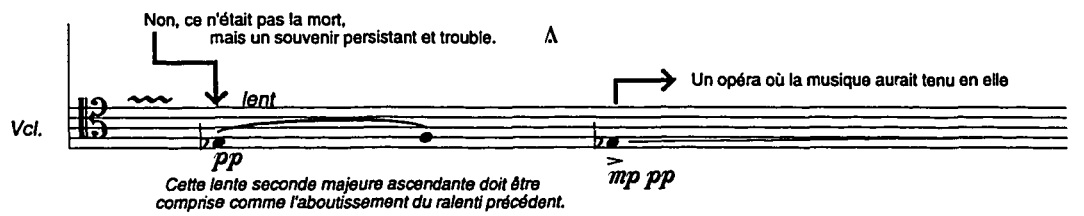


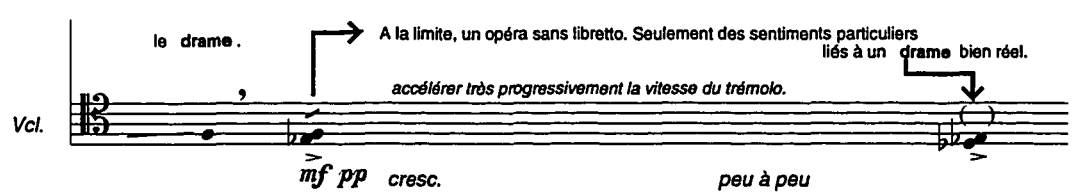
Amélie se rapproche en mageant son sandwich. Elle observe Claude avec une expression dubitative.

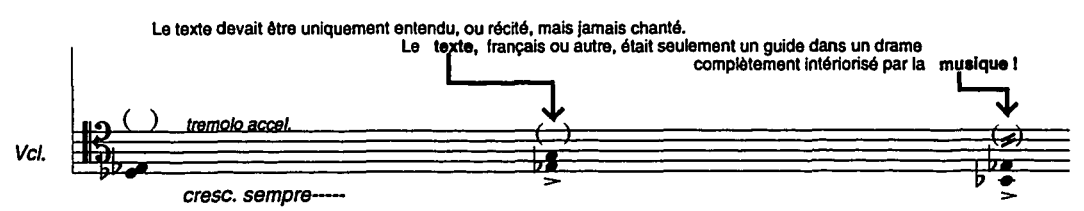


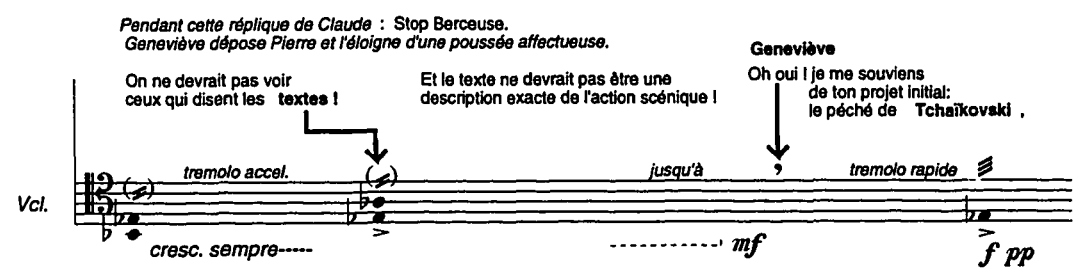


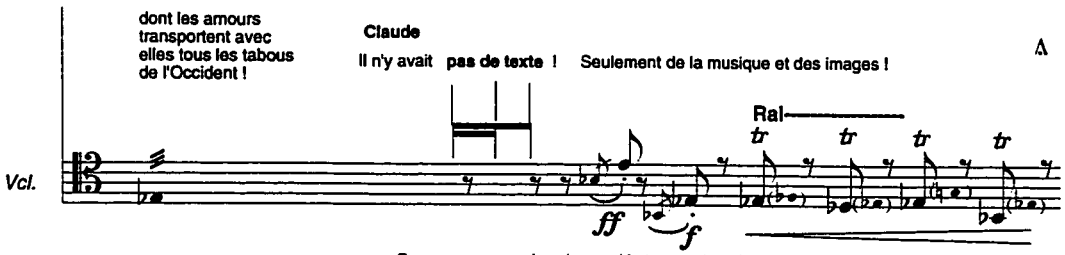




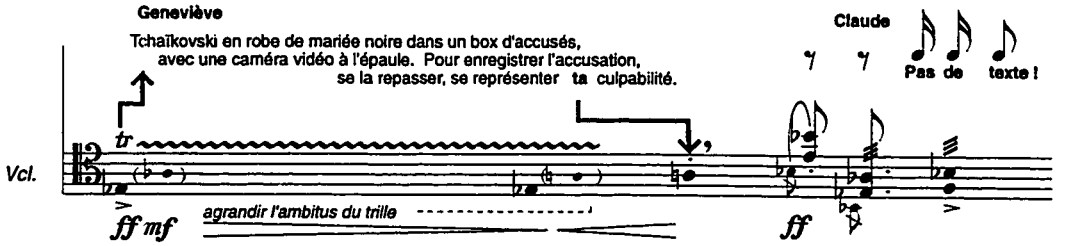


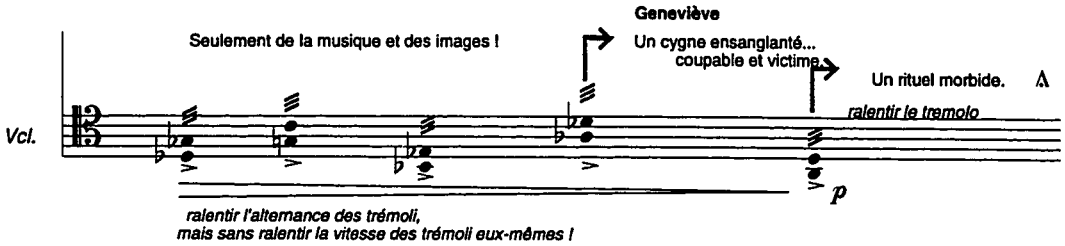




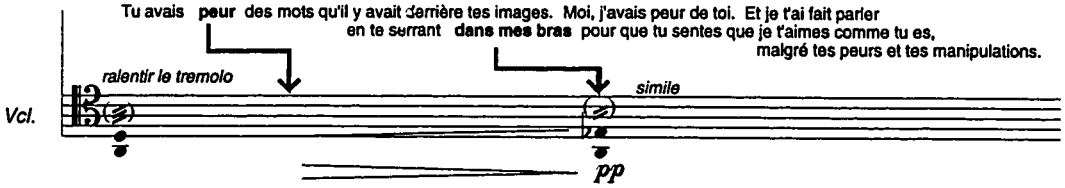


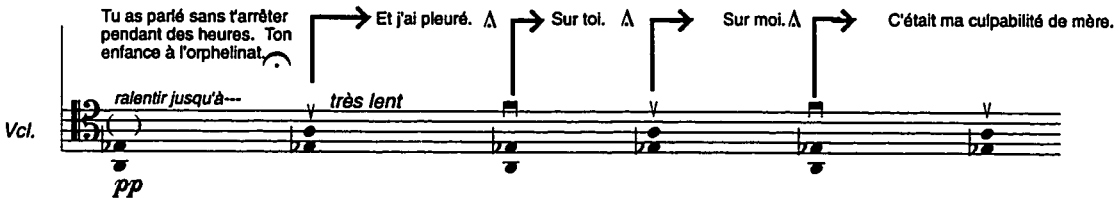
Pour ce passage, le vcl. prend le tempo du rythme des paroles de Claude;
il entame le ralenti alors à partir de ce tempo.
Ne pas ralentir la vitesse des trilles eux-mêmes !

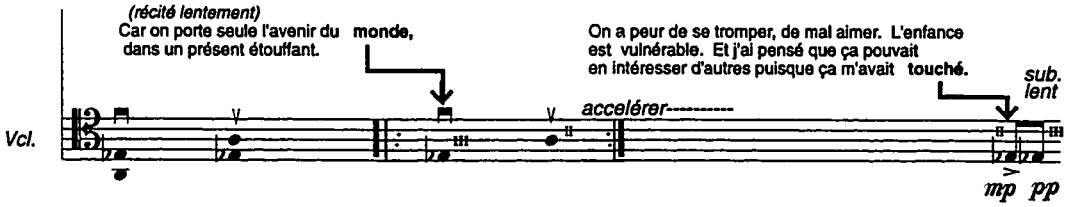


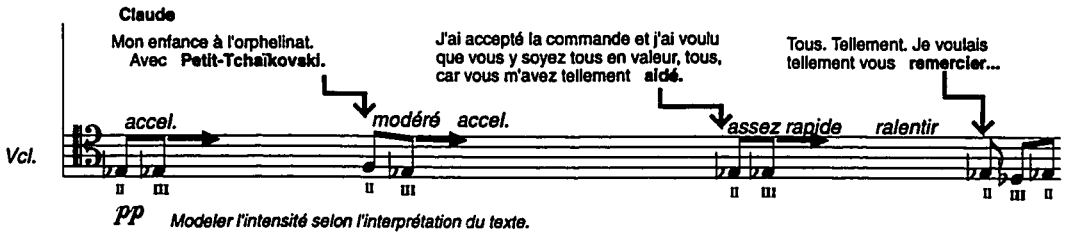


ralentir l'altemance des trémoli,
mais sans ralentir la vitesse des trémoli eux-mêmes !

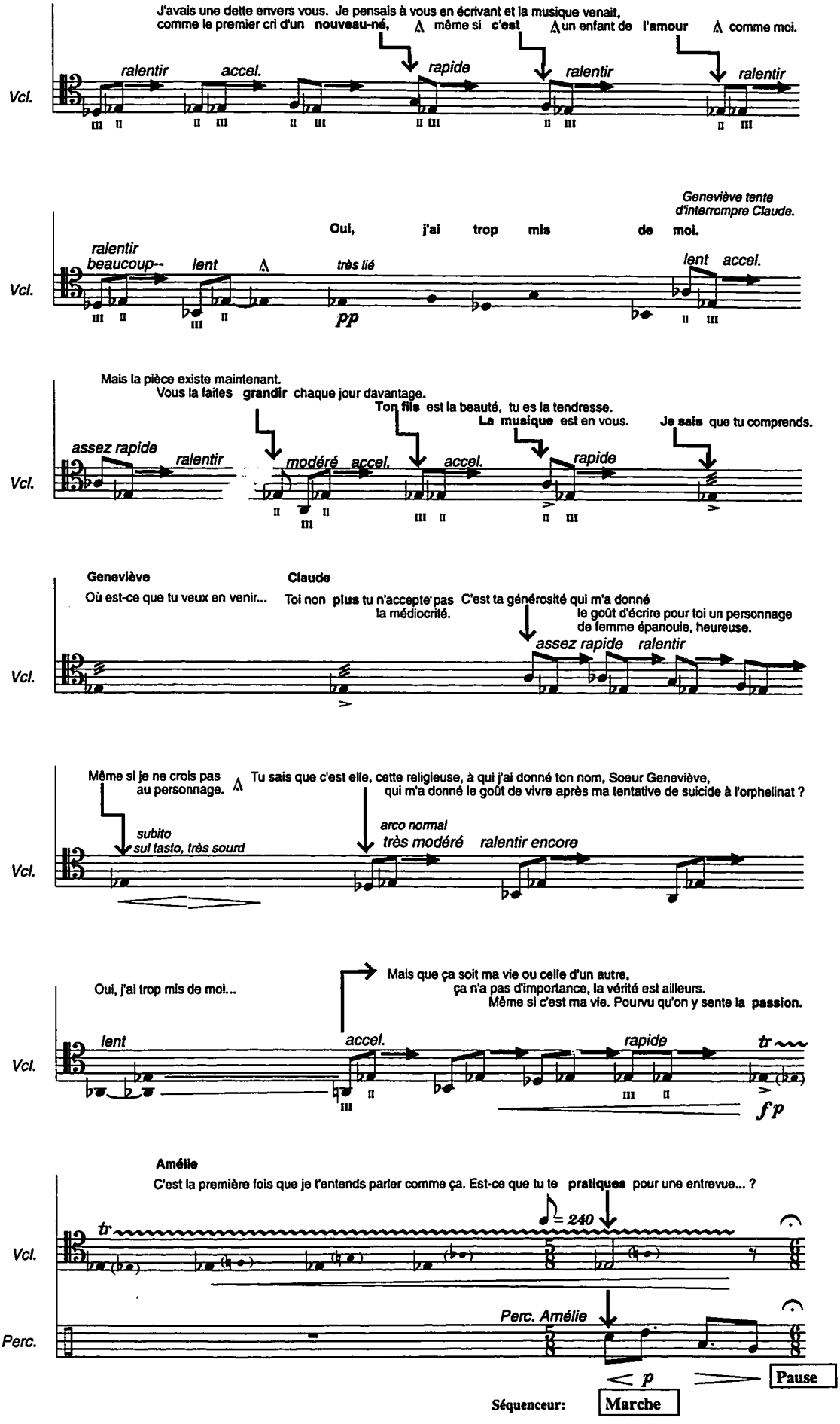


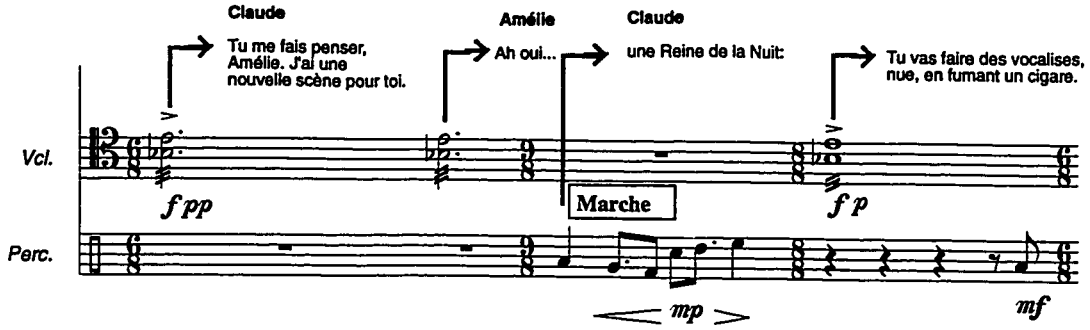


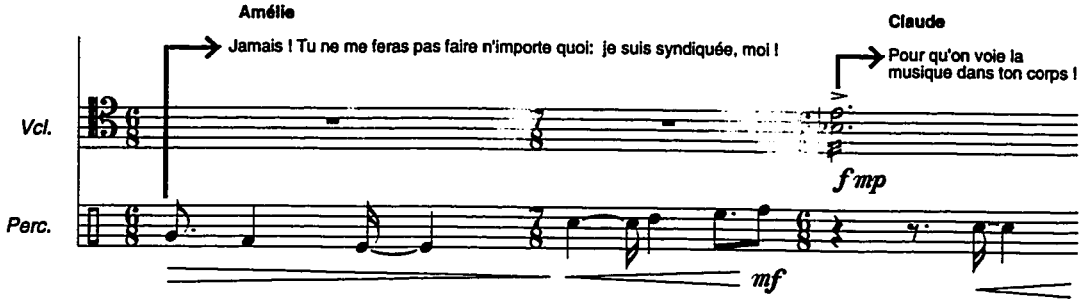


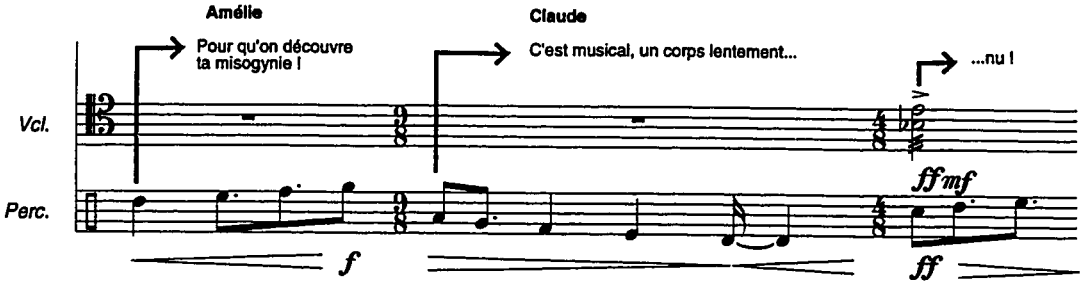


Modeler l'intensité selon l'interprétation du texte.

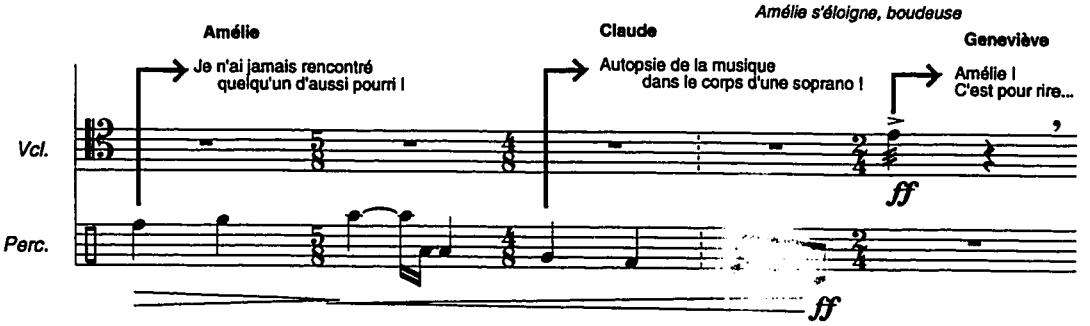

J'avais une dette envers vous. Je pensais à vous en écrivant et la musique venait,
comme le premier cri d'un nouveau-né, même si c'est un enfant de l'amour comme moi.
ralentir
accel.
rapide
ralentir
ralentir
Vcl.
Geneviève tente d'interrompre Claude.
Oui, j'ai trop mis de moi.
ralentir beaucoup--
lent
très lié
pp
lent accel.
Vcl.
Mais la pièce existe maintenant.
Vous la faites grandir chaque jour davantage.
Ton fils est la beauté, tu es la tendresse.
La musique est en vous.
Je sais que tu comprends.
assez rapide
ralentir
modéré accel.
accel.
rapide
Vcl.
Geneviève
Où est-ce que tu veux en venir...
Claude
Toi non plus tu n'acceptes pas la médiocrité.
C'est ta générosité qui m'a donné le goût d'écrire pour toi un personnage de femme épanouie, heureuse.
assez rapide ralentir
Vcl.
Même si je ne crois pas au personnage.
Tu sais que c'est elle, cette religieuse, à qui j'ai donné ton nom, Soeur Geneviève, qui m'a donné le goût de vivre après ma tentative de suicide à l'orphelinat ?
subito sul tasto, très sourd
arco normal
très modéré ralentir encore
Vcl.
Oui, j'ai trop mis de moi...
Mais que ça soit ma vie ou celle d'un autre, ça n'a pas d'importance, la vérité est ailleurs. Même si c'est ma vie. Pourvu qu'on y sente la passion.
lent
accel.
rapide
tr
f p
Vcl.
Amélie
C'est la première fois que je t'entends parler comme ça. Est-ce que tu te pratiques pour une entrevue... ?
♩= 240
tr
Vcl.
Perc. Amélie
Perc.
p
Pause
Séquenceur:
Marche
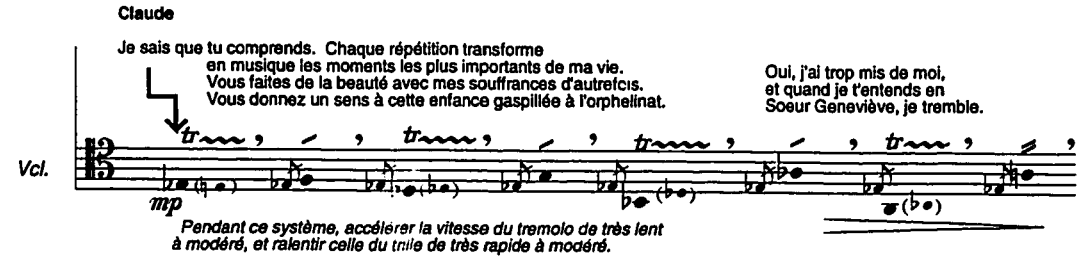




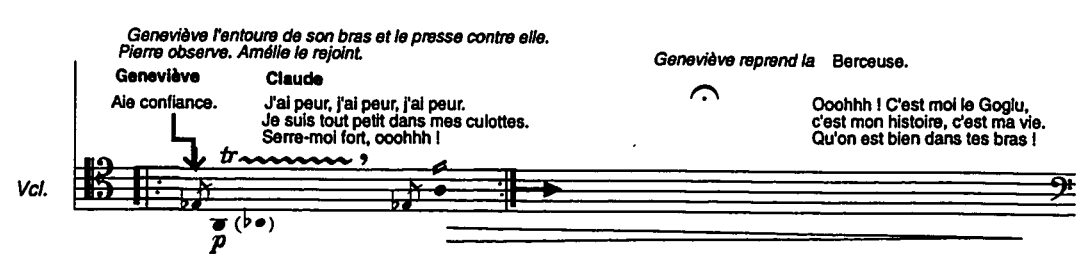


Amélie s'éloigne, boudeuse





Pendant ce système, accélérer la vitesse du tremolo de très lent à modéré, et ralentir celle du trille de très rapide à modéré.



Vitesse des trille et trémolo: modéré. (env. MM. 240)

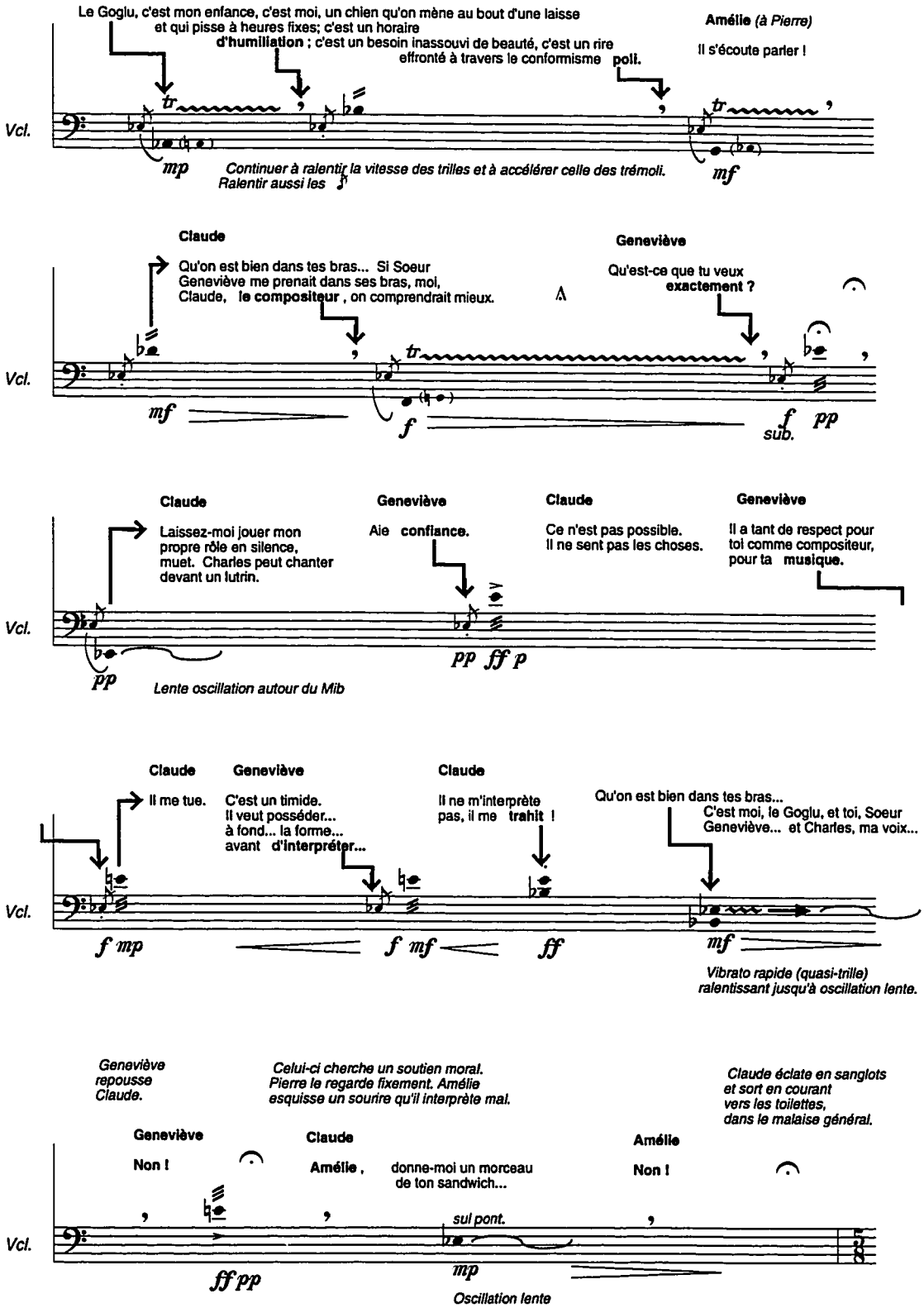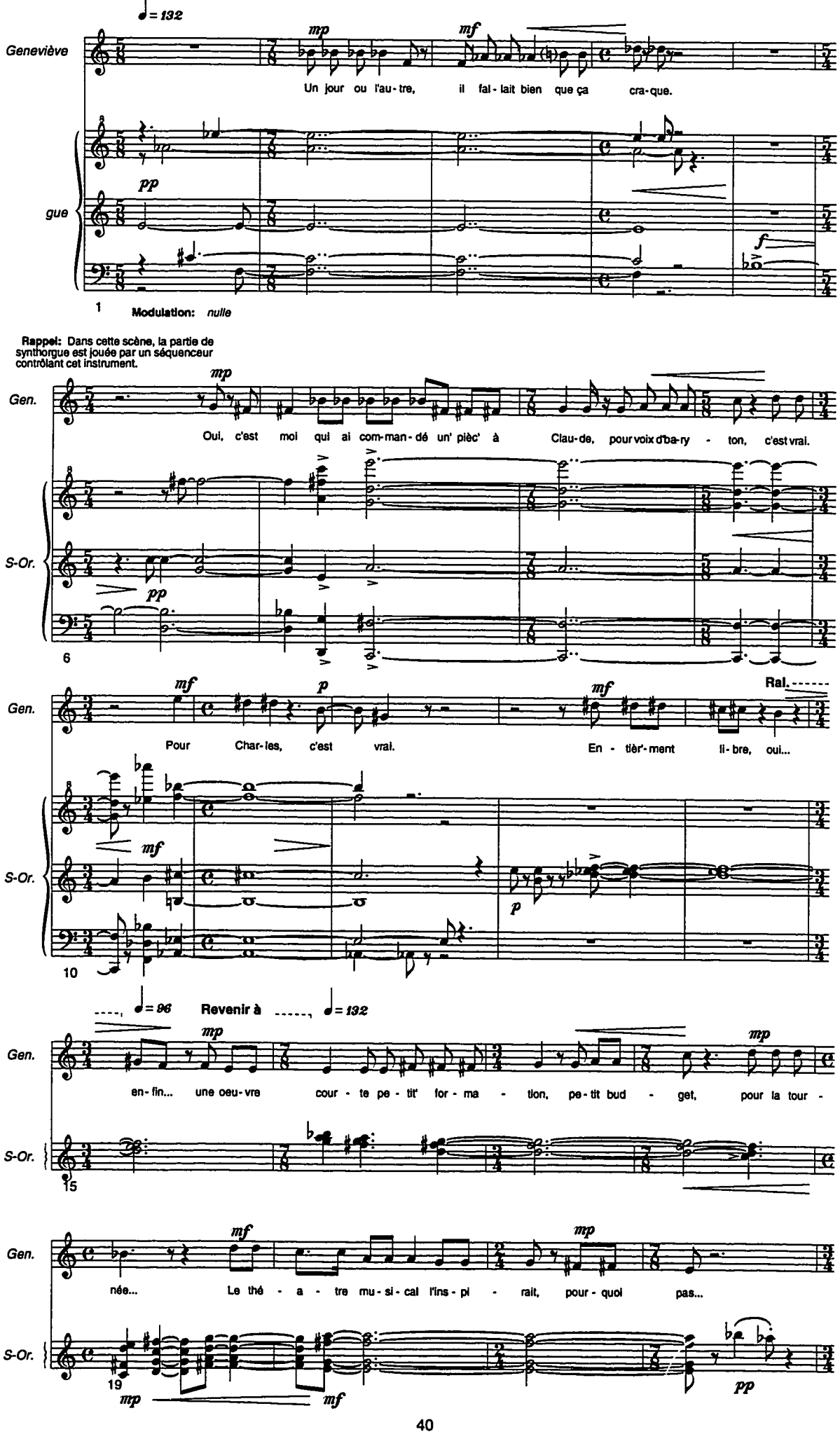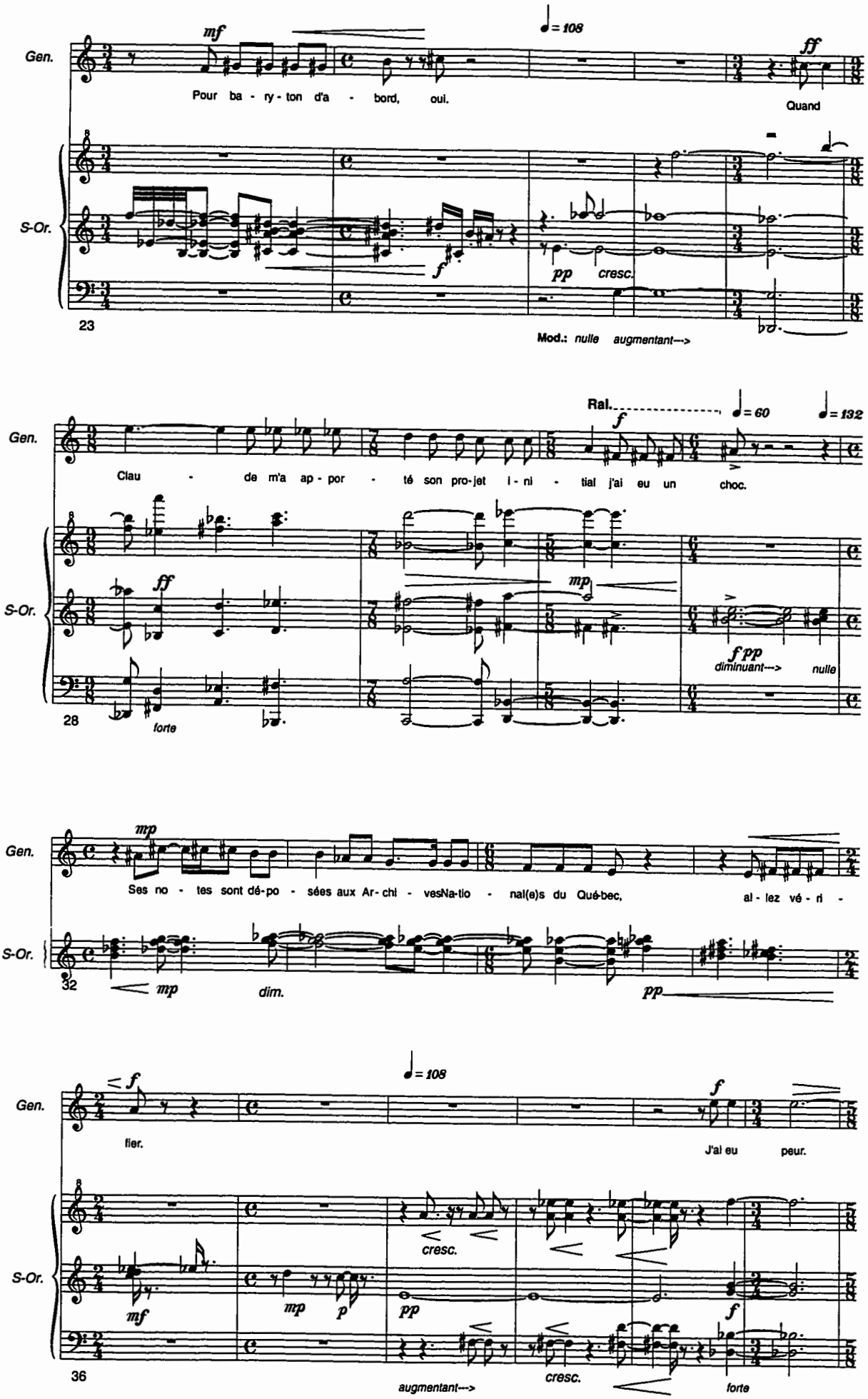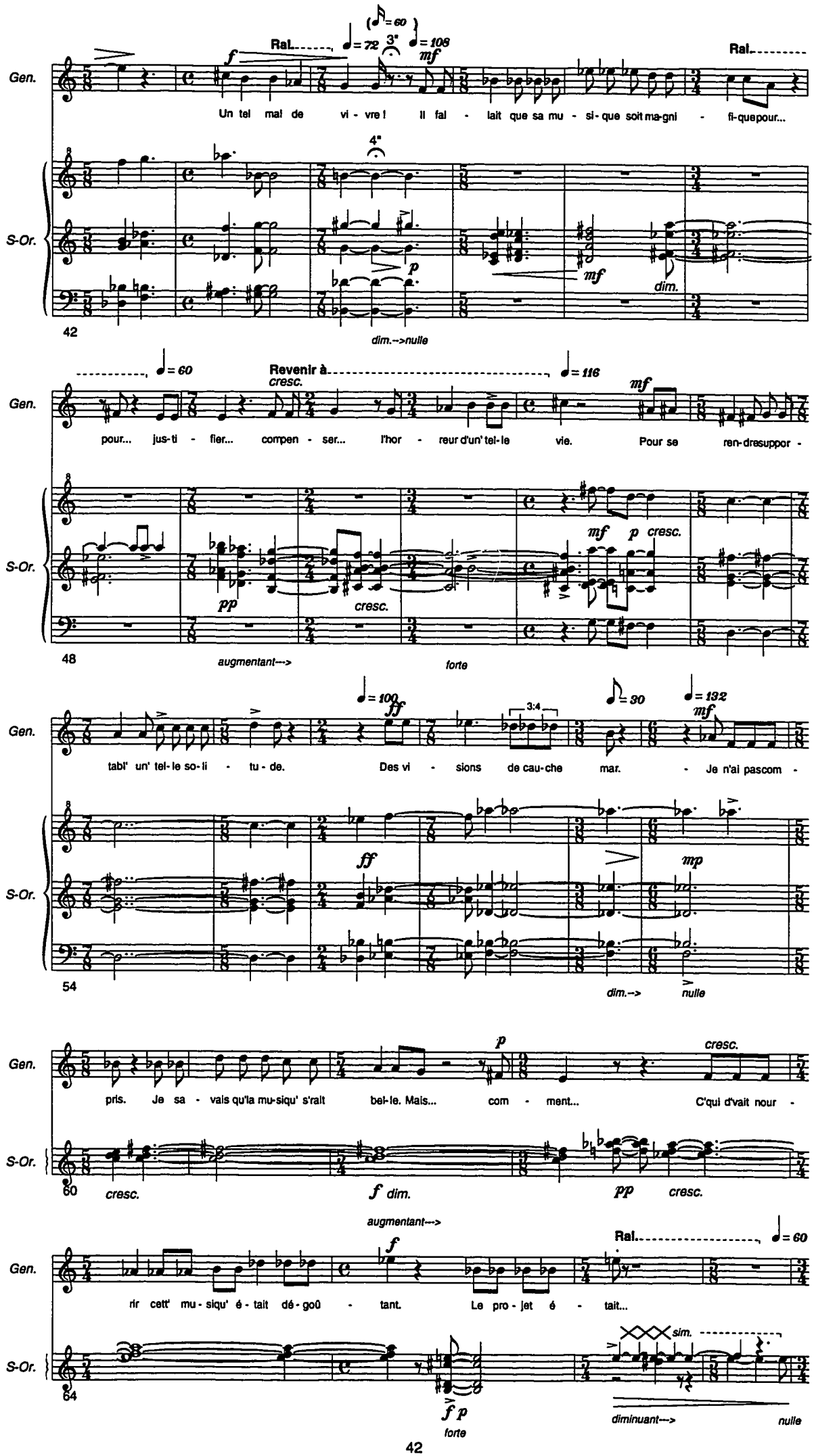

Le Goglu, c'est mon enfance, c'est moi, un chien qu'on mène au bout d'une laisse et qui pisse à heures fixes; c'est un horaire d'humiliation ; c'est un besoin inassouvi de beauté, c'est un rire effronté à travers le conformisme poli.
Amélie (à Pierre)
Il s'écoute parler !
Vcl.
mp
Continuer à ralentir la vitesse des trilles et à accélérer celle des trémoli.
Ralentir aussi les
mf
Claude
Qu'on est bien dans tes bras... Si Soeur Geneviève me prenait dans ses bras, moi, Claude, le compositeur , on comprendrait mieux.
Geneviève
Qu'est-ce que tu veux exactement ?
Vcl.
mf
f
f
sub.
pp
Claude
Laissez-moi jouer mon propre rôle en silence, muet. Charles peut chanter devant un lutrin.
Geneviève
Aie confiance.
Claude
Ce n'est pas possible. Il ne sent pas les choses.
Geneviève
Il a tant de respect pour toi comme compositeur, pour ta musique.
Vcl.
pp
Lente oscillation autour du Mib
pp ff p
Claude
Il me tue.
Geneviève
C'est un timide. Il veut posséder... à fond... la forme... avant d'interpréter...
Claude
Il ne m'interprète pas, il me trahit !
Qu'on est bien dans tes bras...
C'est moi, le Goglu, et toi, Soeur Geneviève... et Charles, ma voix...
Vcl.
f mp
f mf
ff
mf
Vibrato rapide (quasi-trille) ralentissant jusqu'à oscillation lente.
Geneviève repousse Claude.
Celui-ci cherche un soutien moral. Pierre le regarde fixement. Amélie esquisse un sourire qu'il interprète mal.
Claude éclate en sanglots et sort en courant vers les toilettes, dans le malaise général.
Geneviève
Non !
Claude
Amélie , donne-moi un morceau de ton sandwich...
Amélie
Non !
Vcl.
sul pont.
ff pp
mp
Oscillation lente
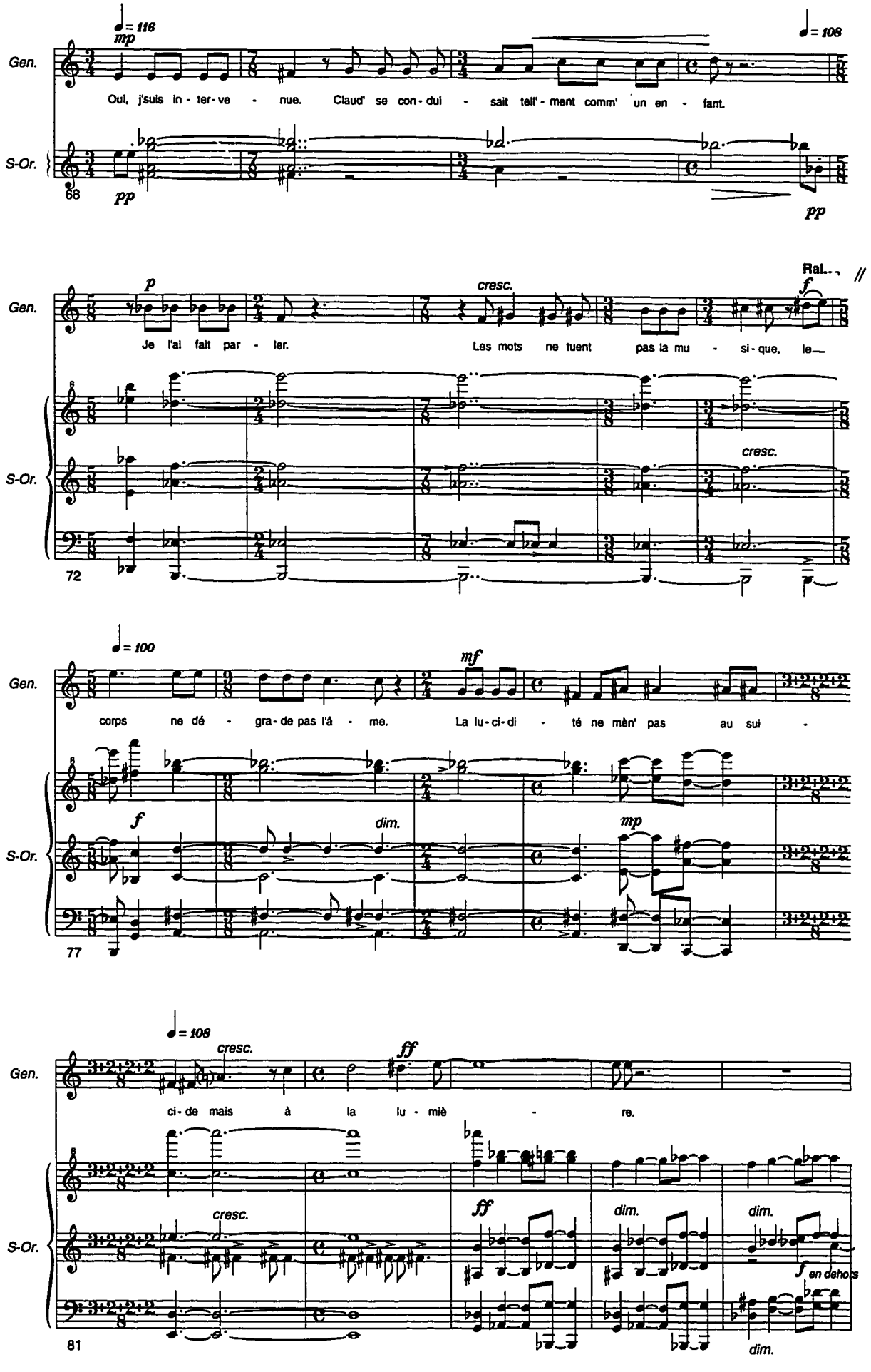
Tableau 2, scène 4
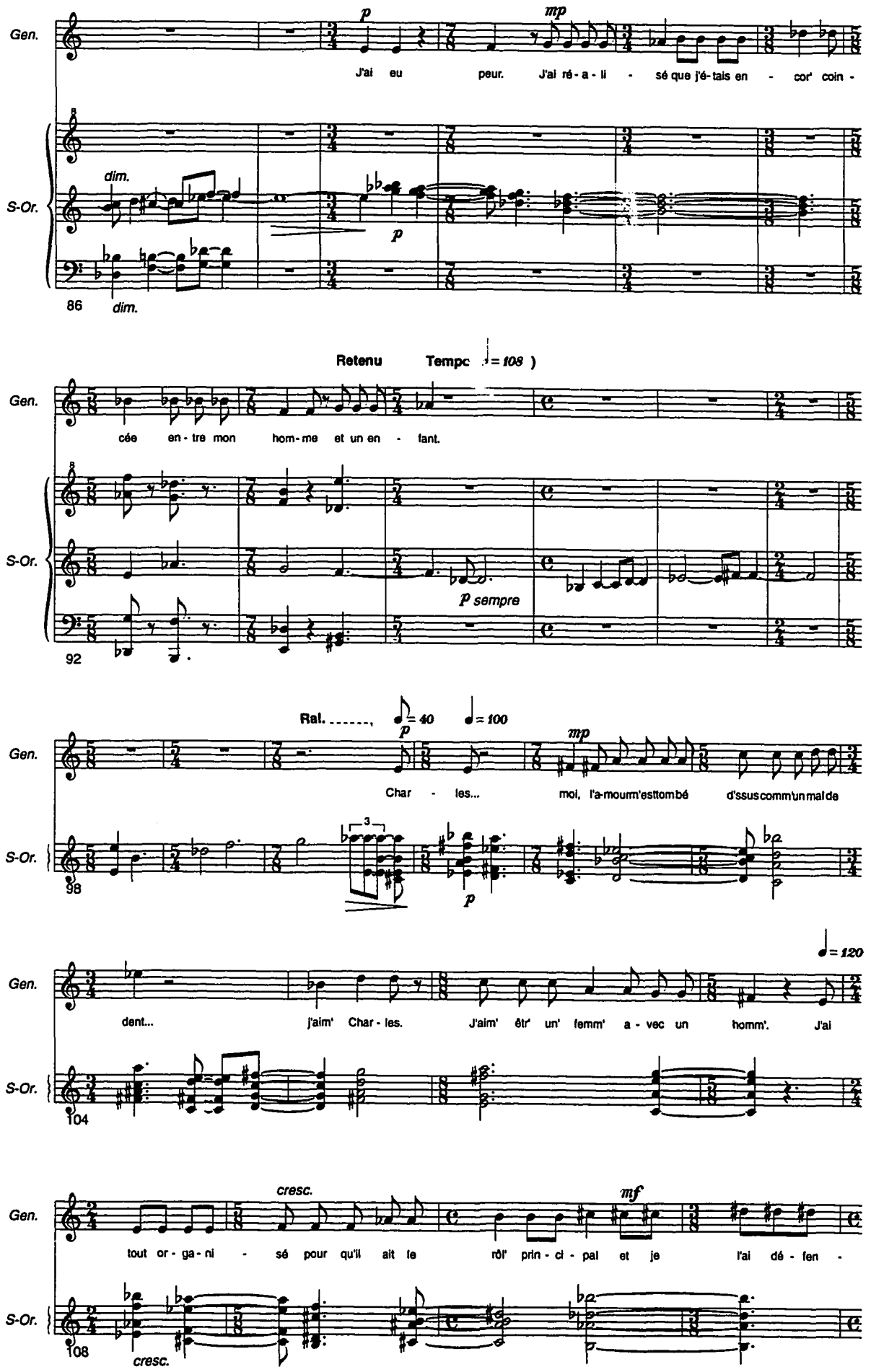
(1ère déposition de Geneviève)

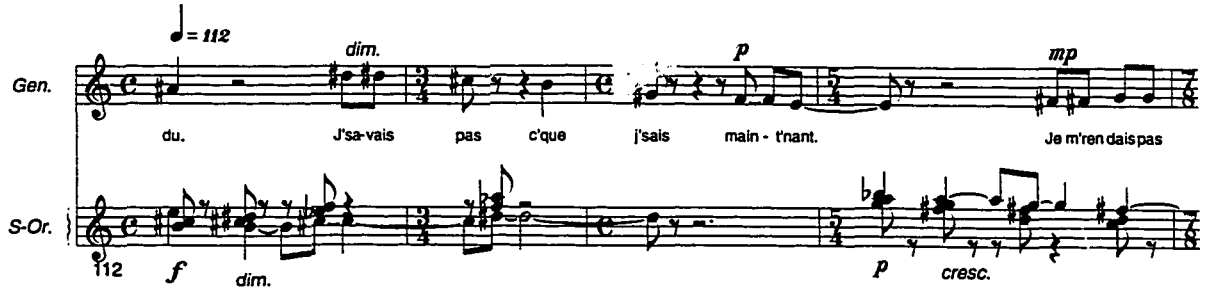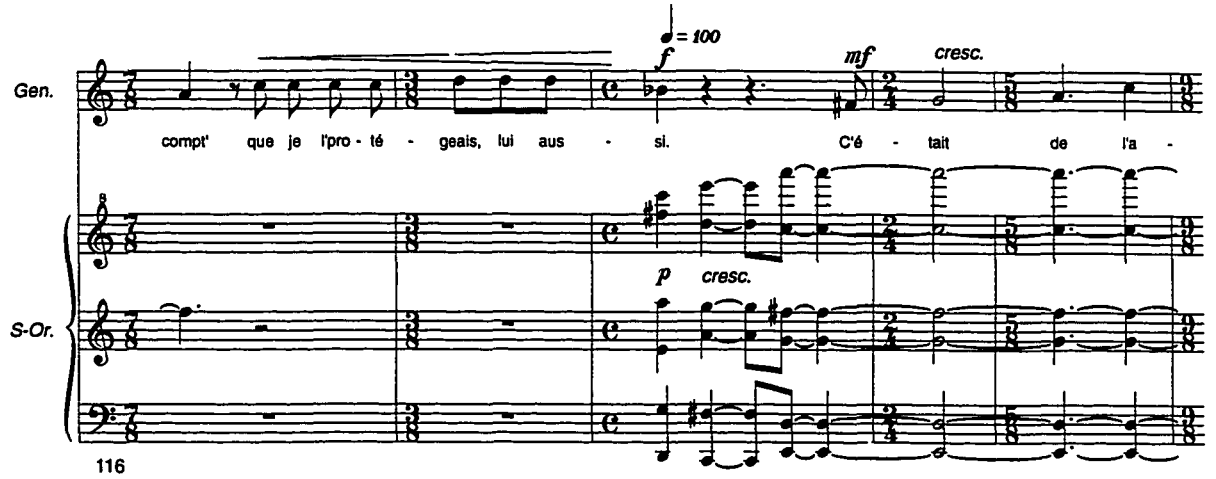



Gen.
S-Or.
mf
♩= 108
ff
Pour ba - ry - ton d'a - bord, oui.
Quand
f
pp cresc.
23
Mod.: nulle augmentant--->
Ral.
♩= 60
♩= 132
f
Clau - de m'a ap - por - té son pro-jet i - ni - tial j'ai eu un choc.
ff
mp
f pp
diminuant---> nulle
28
forte
mp
Ses no - tes sont dé-po - sées aux Ar-chi - vesNa-tio - nal(e)s du Qué-bec, al - lez vé - ri -
32
mp
dim.
pp
≤ f
♩= 108
f
fier.
J'ai eu peur.
cresc.
mf
mp
p
pp
f
36
augmentant--->
cresc.
forte

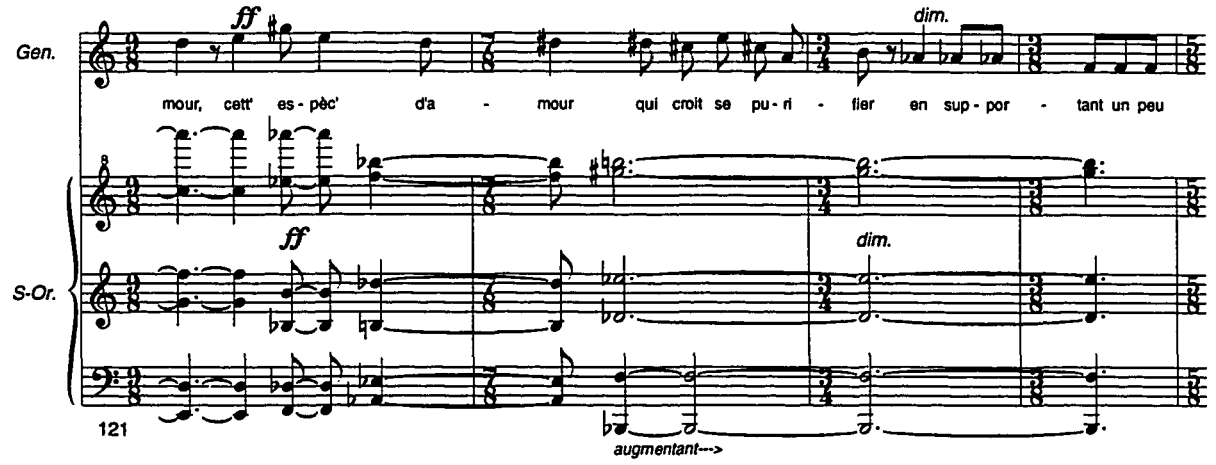

Gen.
S-Or.
Ral.
Un tel mal de vi - vre ! Il fal - lait que sa mu - si - que soit ma-gni - fi-quepour...
dim.-->nulle
Revenir à
cresc.
pour... jus-ti - fier... compen - ser... l'hor - reur d'un' tel-le vie. Pour se ren-dresuppor -
augmentant--->
forte
tabl' un' tel-le so-li - tu - de. Des vi - sions de cau-che mar. - Je n'ai pascom -
dim.-->
nulle
pris. Je sa - vais qu'la mu-siqu' s'ralt bel-le. Mais... com - ment... C'qui d'vait nour -
cresc.
augmentant--->
rir cett' mu - siqu' é - tait dé - goû - tant. Le pro - jet é - tait...
sim.
diminuant--->
nulle
42

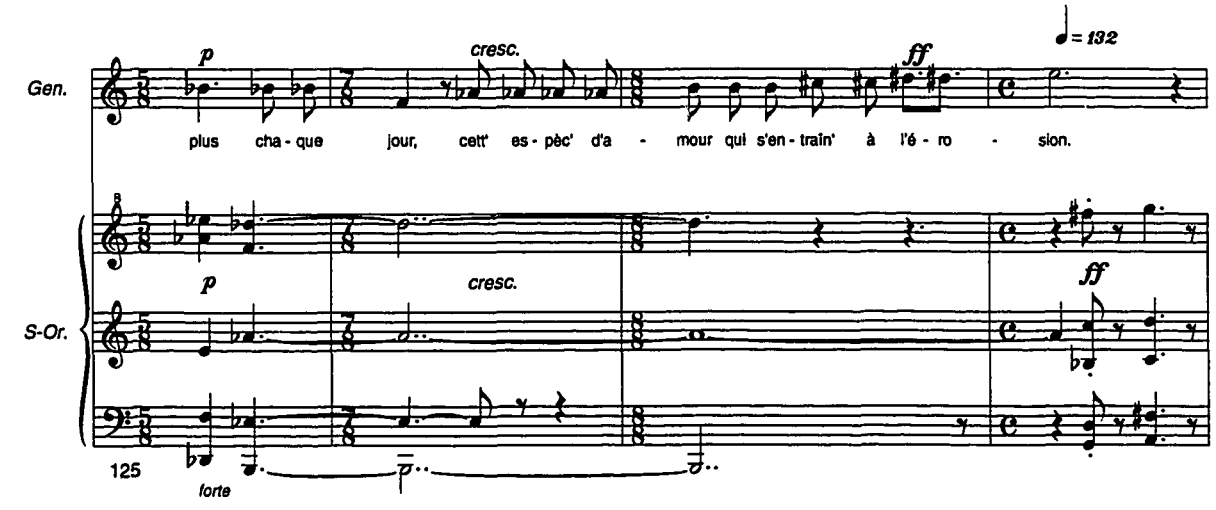

♩= 116
mp
Gen.
Oui, j'suis in - ter - ve - nue. Claud' se con - dui - sait tell' - ment comm' un en - fant.
♩= 108
S-Or.
68
pp
pp
p
cresc.
Ral...
f
Je l'ai fait par - ler. Les mots ne tuent pas la mu - si - que, le—
cresc.
72
♩= 100
mf
corps ne dé - gra - de pas l'â - me. La lu - ci - di - té ne mèn' pas au sui -
f
dim.
mp
77
♩= 108
cresc.
ff
ci - de mais à la lu - miè - re.
cresc.
ff
dim.
dim.
f en dehors
dim.
81


Gen.
S-Or.
p
mp
J'ai eu peur. J'ai ré - a - li - sé que j'é - tais en - cor' coin -
dim.
p
86
dim.
Retenu
Tempo ♩= 108)
cée en - tre mon hom - me et un en - fant.
p sempre
92
Ral.
♪= 40
♩= 100
p
mp
Char - les... moi, l'a-mourm'estt'ombé d'ssuscomm'unmalde
3
p
98
♩= 120
dent... j'aim' Char - les. J'aim' êtr' un' femm' a - vec un homm'. J'ai
104
cresc.
mf
tout or - ga - ni - sé pour qu'il ait le rôl' prin - ci - pal et je l'ai dé - fen -
108
cresc.


♩= 112
dim.
p
mp
Gen.
du. J'sa-vais pas c'que j'sais main - t'nant. Je m'ren dais pas
S-Or.
112
f
dim.
p
cresc.


♩= 100
f
mf
cresc.
Gen.
compt' que je l'pro - té - geais, lui aus - si. C'é - tait de l'a -
p
cresc.
S-Or.
116


ff
dim.
Gen.
mour, cett' es - pèc' d'a - mour qui croit se pu - ri - fier en sup - por - tant un peu
ff
dim.
S-Or.
121
augmentant-->


♩= 132
p
cresc.
ff
Gen.
plus cha - que jour, cett' es - pèc' d'a - mour qui s'en - train' à l'é - ro - sion.
p
cresc.
ff
S-Or.
125
forte
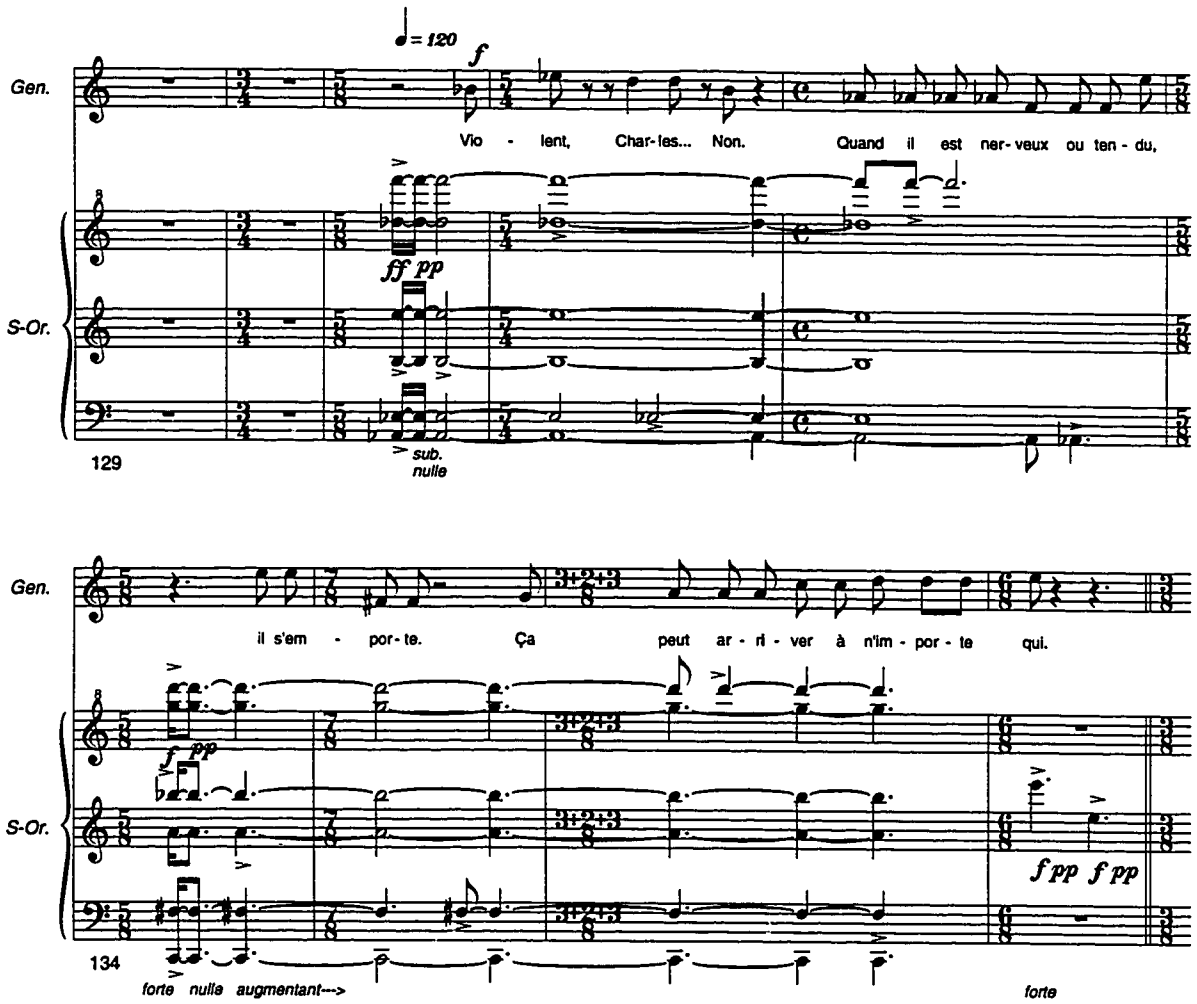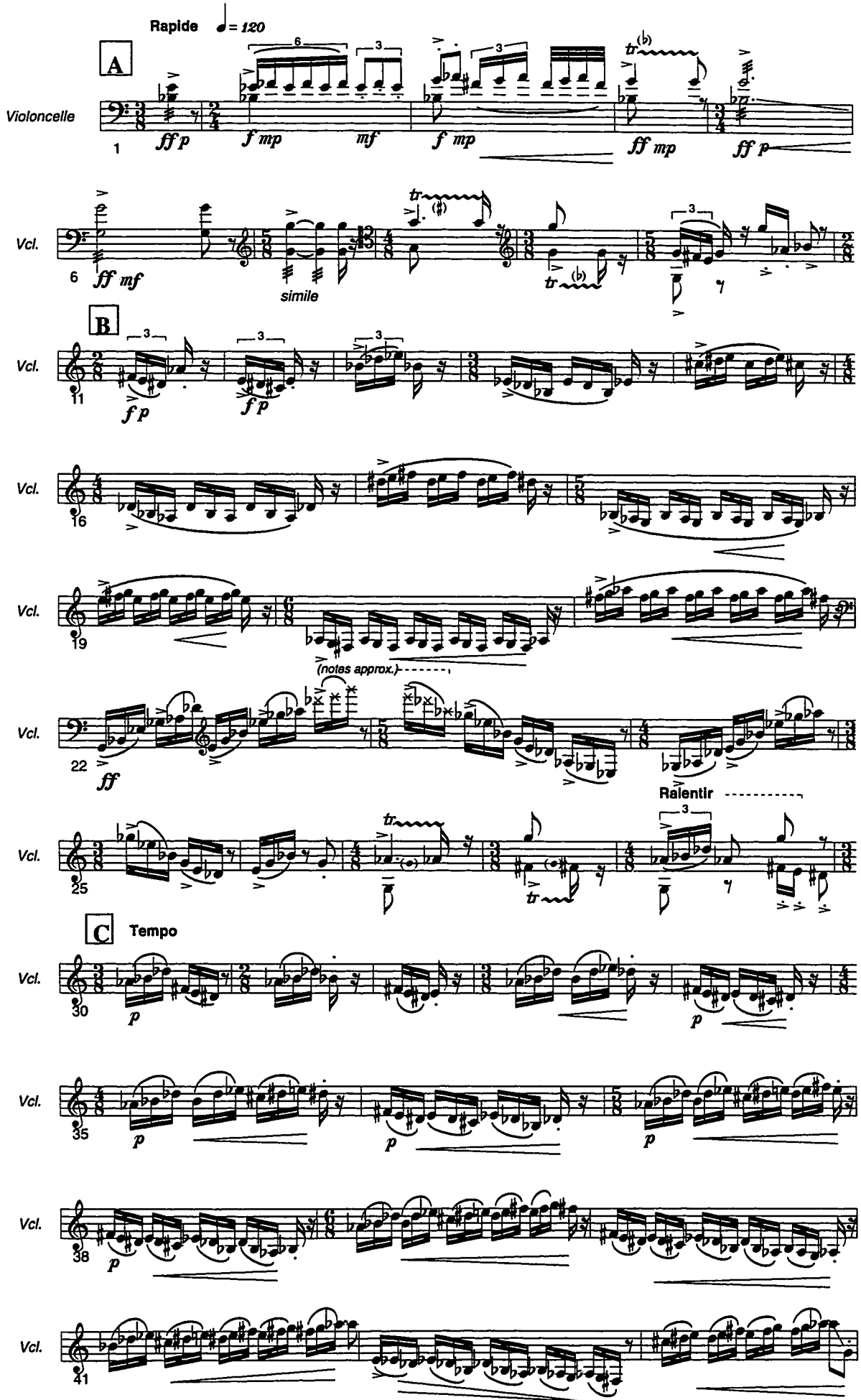

Gen.
S-Or.
♩= 120
f
Vio - lent, Char-les... Non. Quand il est ner-veux ou ten - du,
ff pp
sub.
nulle
129
Gen.
il s'em - por-te. Ça peut ar - ri - ver à n'im - por - te qui.
S-Or.
f pp
f pp f pp
134
forte nulle augmentant--->
forte

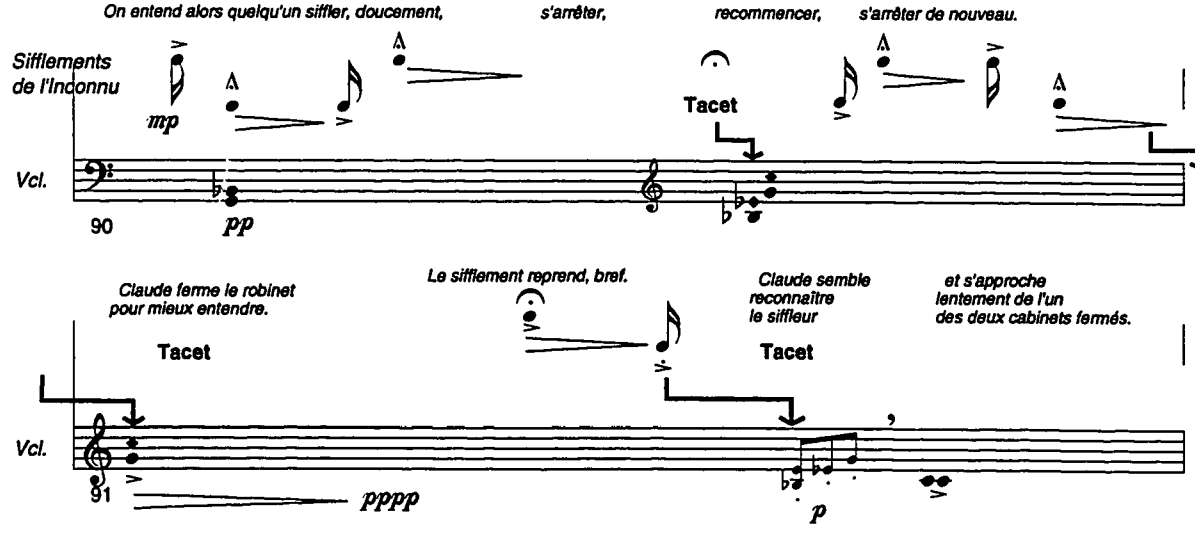
Tableau 3, scène 1

Claude entre dans les toilettes dans un état d'excitation intense, mélange de panique et de rage. Il suffoque et bave en poussant de petit cris aigus. Il se lance sur les murs, se laisse glisser sur le plancher, s'aplatit le visage dans la glace, se défigure. Il a des spasmes. La crise est terrible et pourtant, il semble essayer de se contenir. Il résiste.
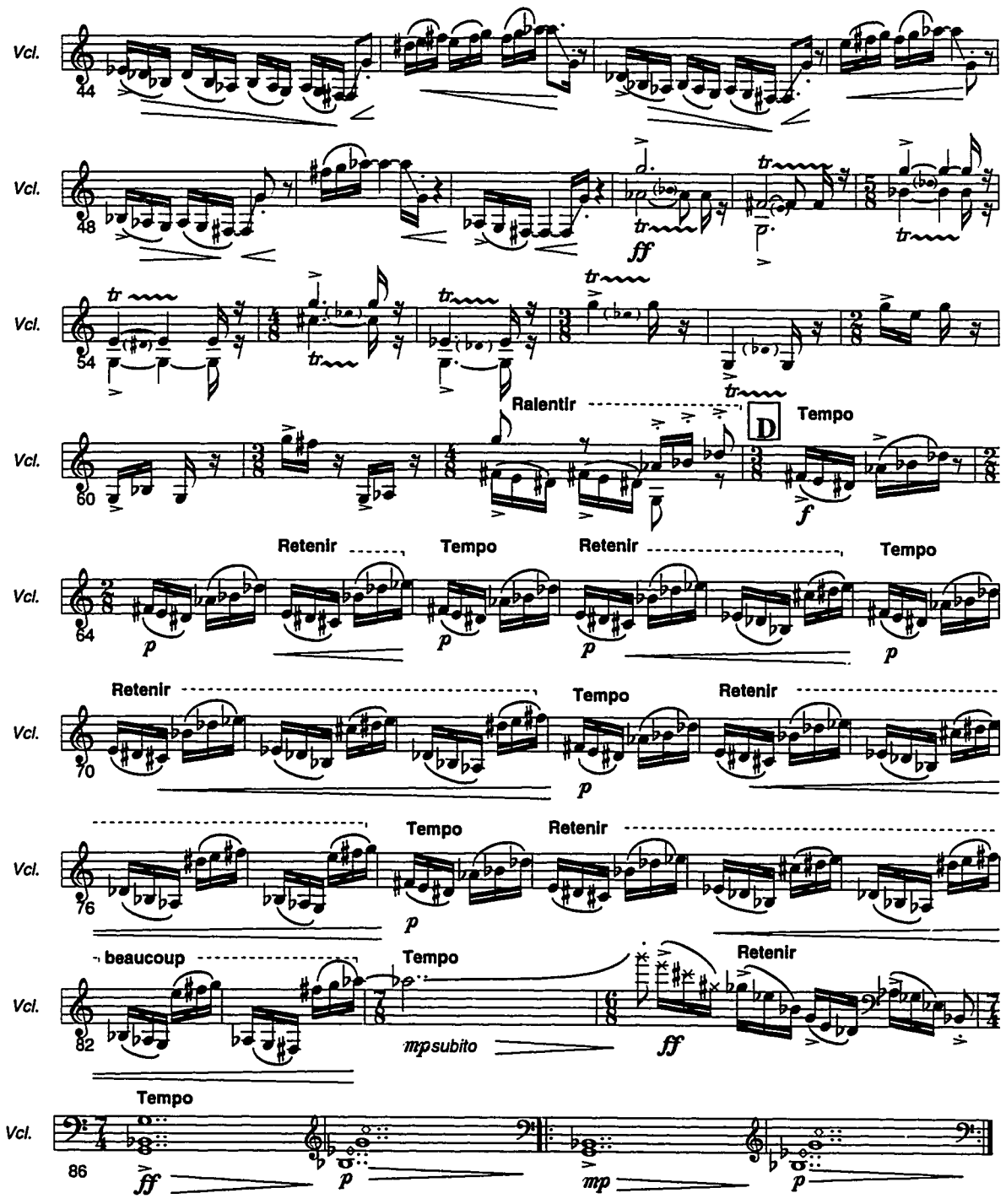




Tableau 3, scène 2



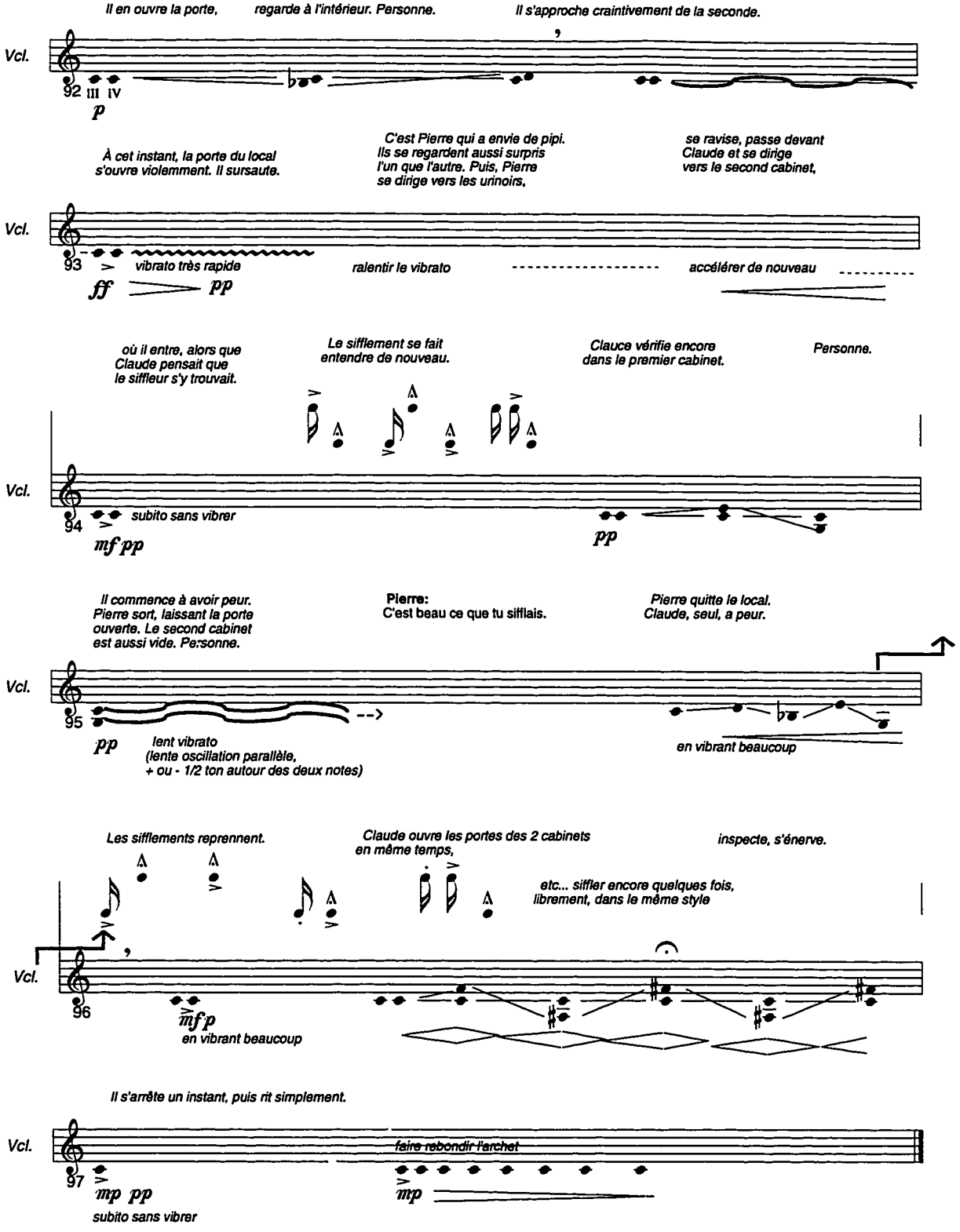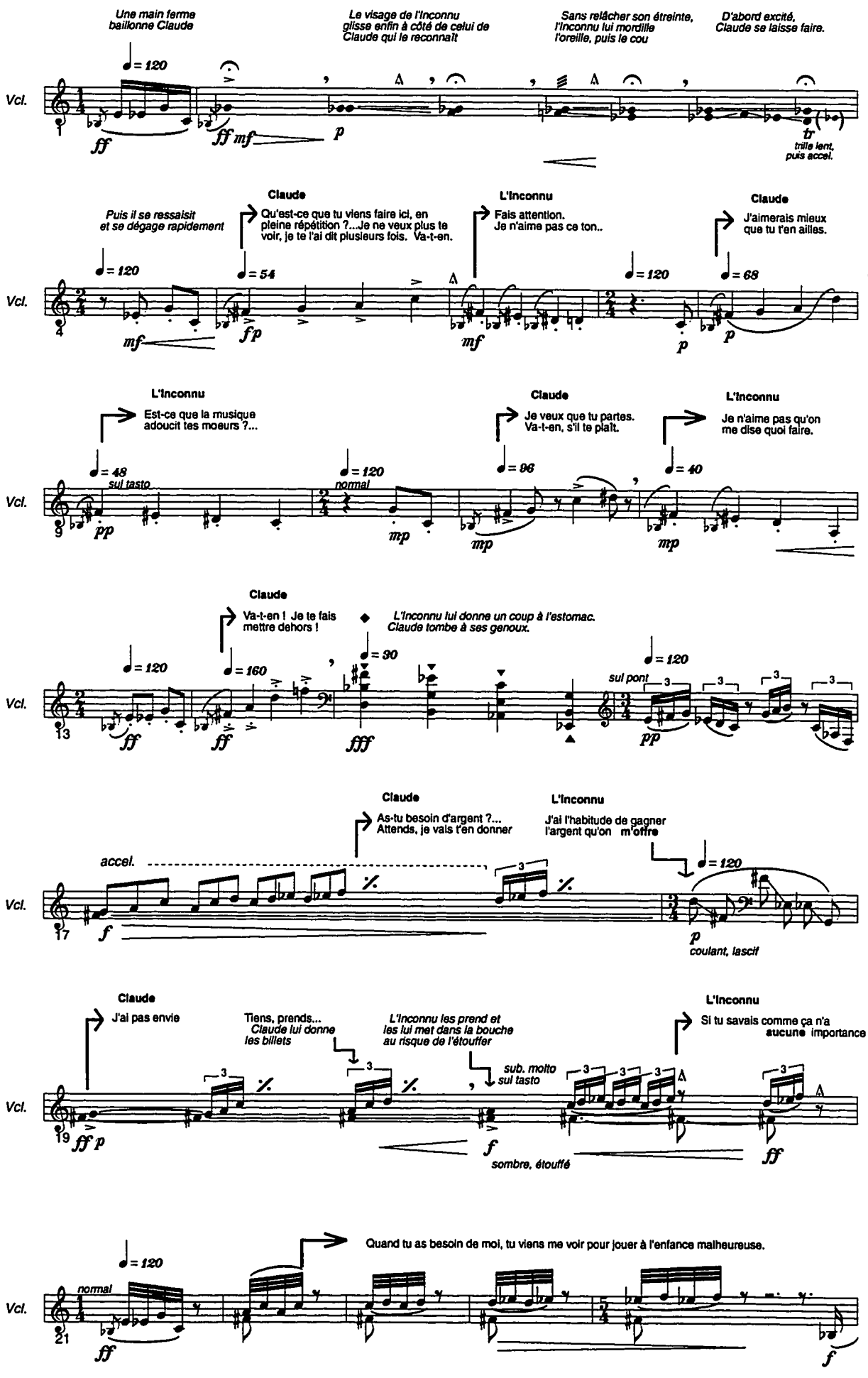


Tableau 3, scène 3

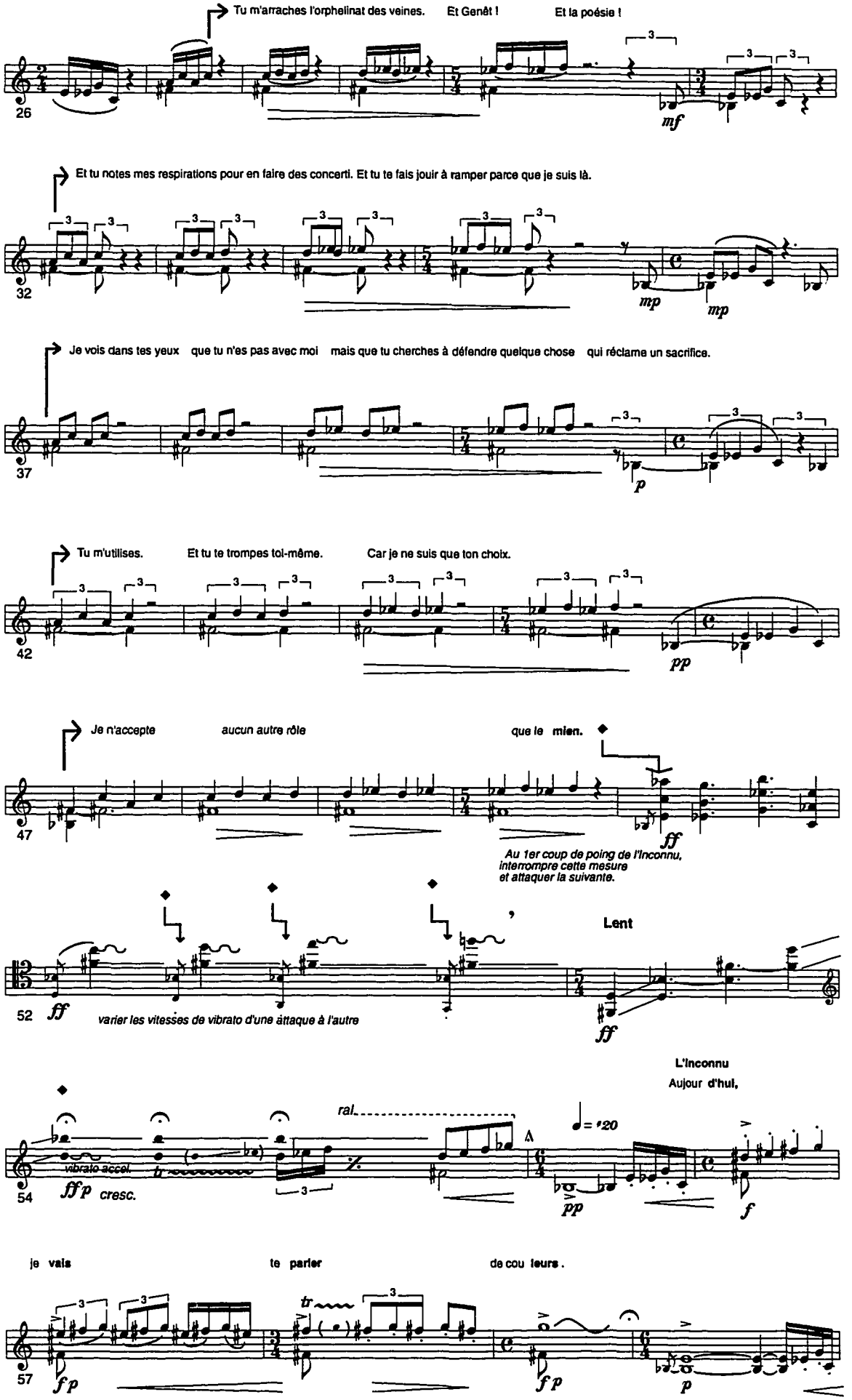
On entend la voix de Charles (que l'on peut voir dans un autre lieu, isolé par l'éclairage) lisant le texte suivant tiré d'un article de journal. Sa voix peut être légèrement réverbéré (réverbération courte, filtré, son un peu renfermé, comme s'il parlait dans un tube).

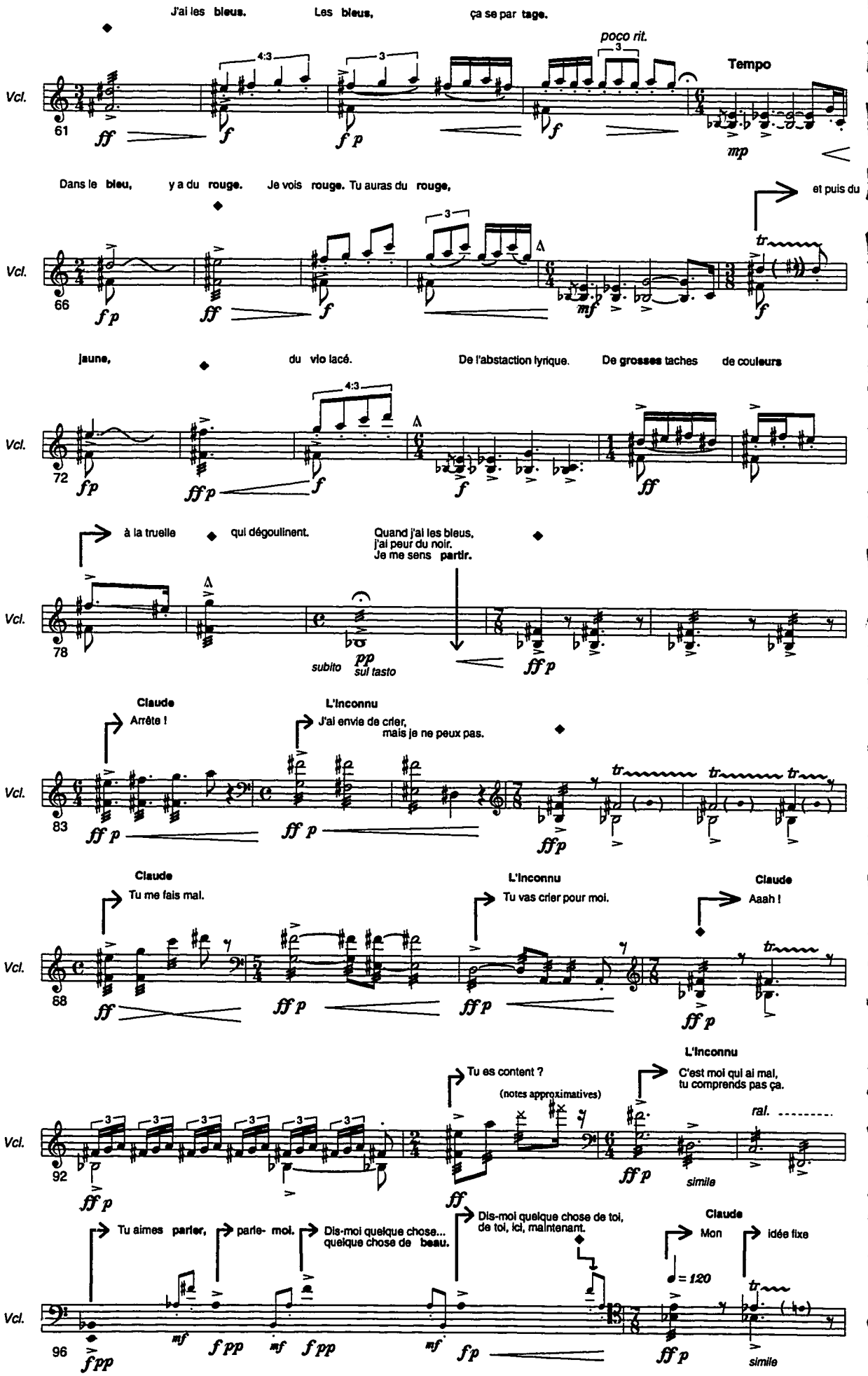
Charles:
Faits divers.
Jours sans gloire dans les salles de jeu de la banlieue. Thierry N..., entre deux fugues des foyers de l'éducation surveillée, vit, dès l'âge de quatorze ans, de prostitution. L'argent facile, une mère inconnue oubliée à jamais, l'apparence de liberté et déjà cette envie de tuer, ce plaisir de voir tomber des mecs qu'il confie à deux journalistes en décembre 77.

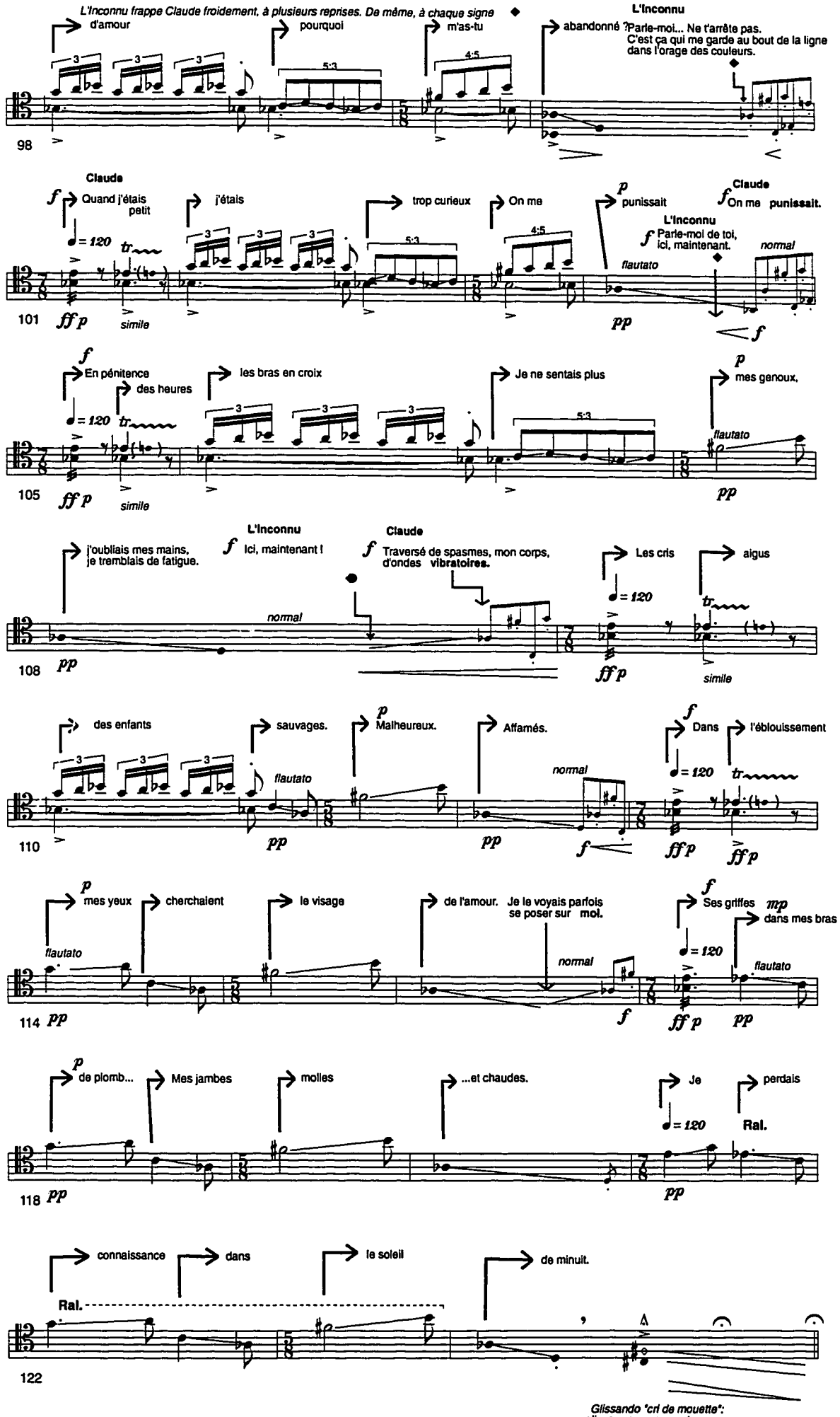
(Paru dans Le Monde, 7 novembre 1984.)

Tableau 3, scène 4




Tu m'arraches l'orphelinat des veines. Et Genêt ! Et la poésie !
Vcl.
26
mf
Et tu notes mes respirations pour en faire des concerti. Et tu te fais jouir à ramper parce que je suis là.
Vcl.
32
mp
mp
Je vois dans tes yeux que tu n'es pas avec moi mais que tu cherches à défendre quelque chose qui réclame un sacrifice.
Vcl.
37
p
Tu m'utilises. Et tu te trompes toi-même. Car je ne suis que ton choix.
Vcl.
42
pp
Je n'accepte aucun autre rôle que le mien.
Vcl.
47
ff
Au 1er coup de poing de l'inconnu, interrompre cette mesure et attaquer la suivante.
Lent
Vcl.
52
ff
varier les vitesses de vibrato d'une attaque à l'autre
ff
L'Inconnu
Aujour d'hui,
Vcl.
54
vibrato accel.
ff p cresc.
ral.
♩= 120
pp
f
je vais te parler de cou leurs.
Vcl.
57
f p
f p
p
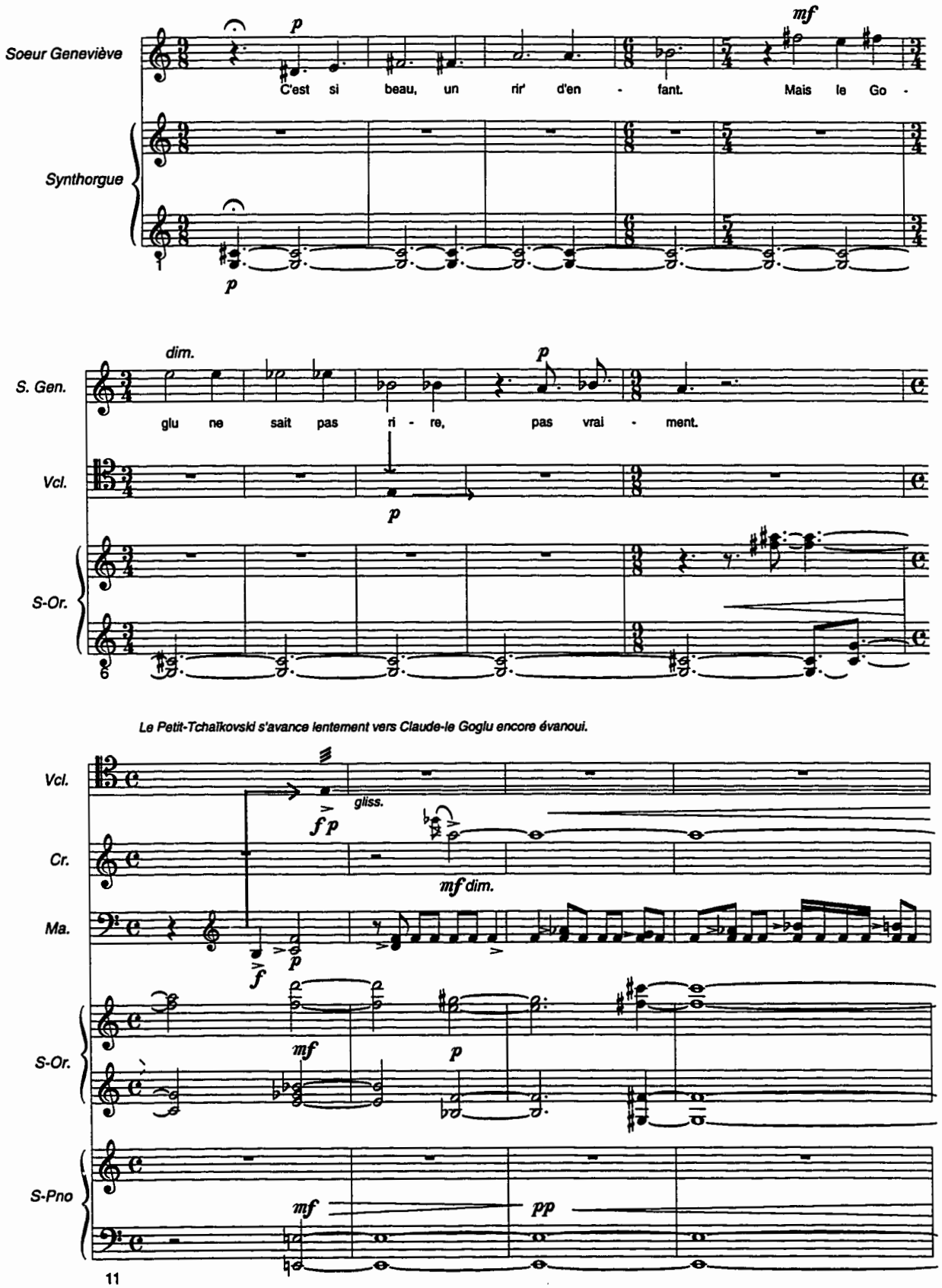

J'ai les bleus. Les bleus, ça se par tage.
poco rit.
Tempo
Vcl.
61
Dans le bleu, y a du rouge. Je vois rouge. Tu auras du rouge,
et puis du
66
jaune, du vio lacé. De l'abstaction lyrique. De grosses taches de couleurs
72
à la truelle qui dégoulinent.
Quand j'ai les bleus,
j'ai peur du noir.
Je me sens partir.
subito pp sul tasto
78
Claude
Arrête !
L'Inconnu
J'ai envie de crier,
mais je ne peux pas.
83
Claude
Tu me fais mal.
L'Inconnu
Tu vas crier pour moi.
Claude
Aaah !
88
Tu es content ?
(notes approximatives)
L'Inconnu
C'est moi qui ai mal,
tu comprends pas ça.
ral.
simile
92
Tu aimes parler, parle- moi. Dis-moi quelque chose... quelque chose de beau.
Dis-moi quelque chose de toi, de toi, ici, maintenant.
Claude
Mon idée fixe
♩ = 120
simile
96
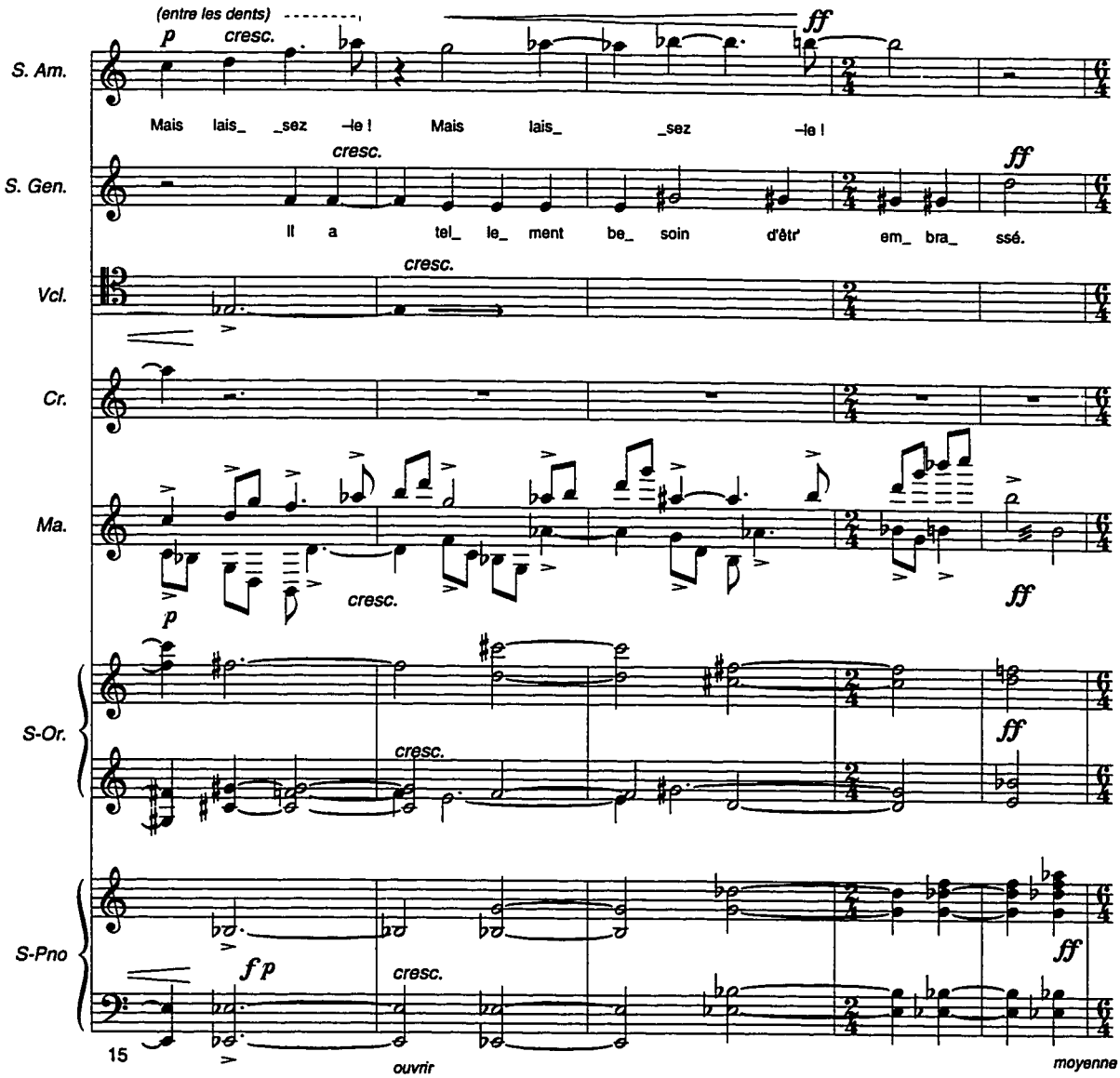


Glissando "cri de mouette":
glisser en conservant entre les doigts de la m.g. la distance de la quarte initiale et non pas celle d'une quarte juste.
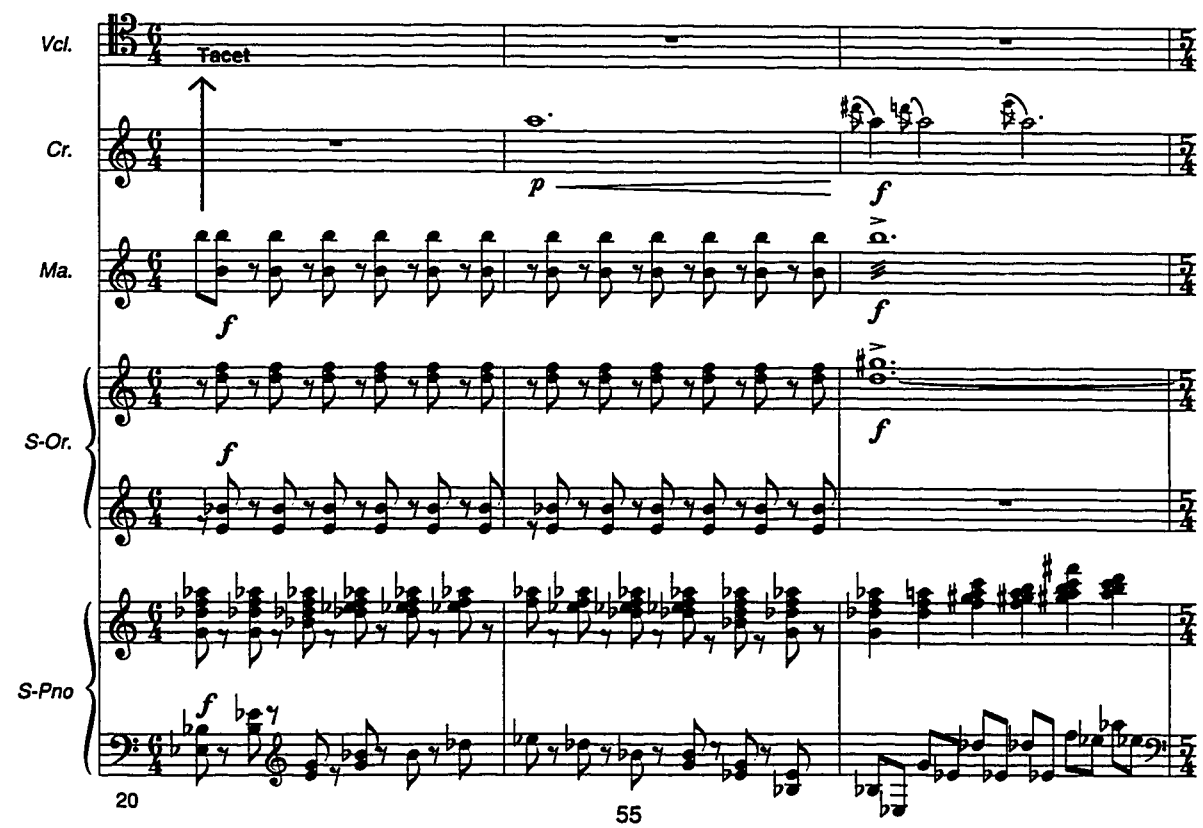
Tableau 4, scène 1

Dans le noir, la musique de l'opéra de Claude reprend. La répétition se poursuit. L'action reprend alors que l'éclairage s'élargit autour du visage de Claude. Celui-ci a remplacé Charles dans les bras de Soeur Geneviève. Charles chante, debout devant un lutrin, sur le côté.
Geneviève a profité de la pause pour remonter le moral de chacun. La présence des musiciens se fait davantage sentir. Claude joue la situation dans un style gestuel assez transposé. Il est en rupture évidente avec le jeu des autres. Amélie boude dédaigneusement tout ce qu'il fait.
Les décors et les costumes sont dans un état plus avancé que dans le tableau 1. Le costume des religieuses est immense et très élaboré. La robe est faite de plusieurs épaisseurs de tissus différents, parfois transparents, parfois lourds, opaques et rigides. Un éclairage indépendant vient des plis de la collerette et de la coiffe. Il y a beaucoup de drapés, de plis, des masses de tissus qui pourront au besoin envahir la scène et la métamorphoser.
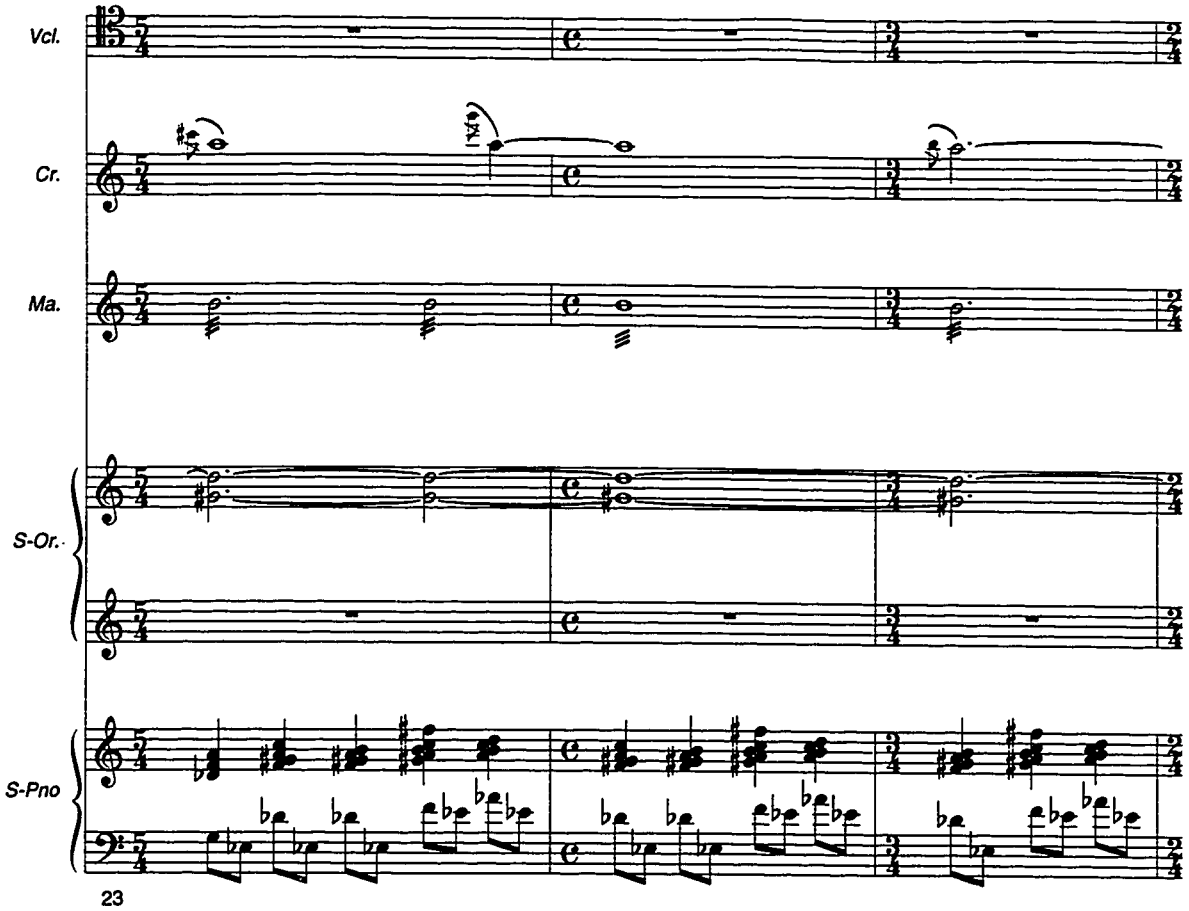




Charles-le Goglu éclate d'un grand rire strident et victorieux. Claude-le Goglu se relève vivement...



...et s'avance vers le Petit-Tchaïkovski.



Le petit-Tchaïkovski sourit à Claude mécaniquement...

et se sauve en courant.
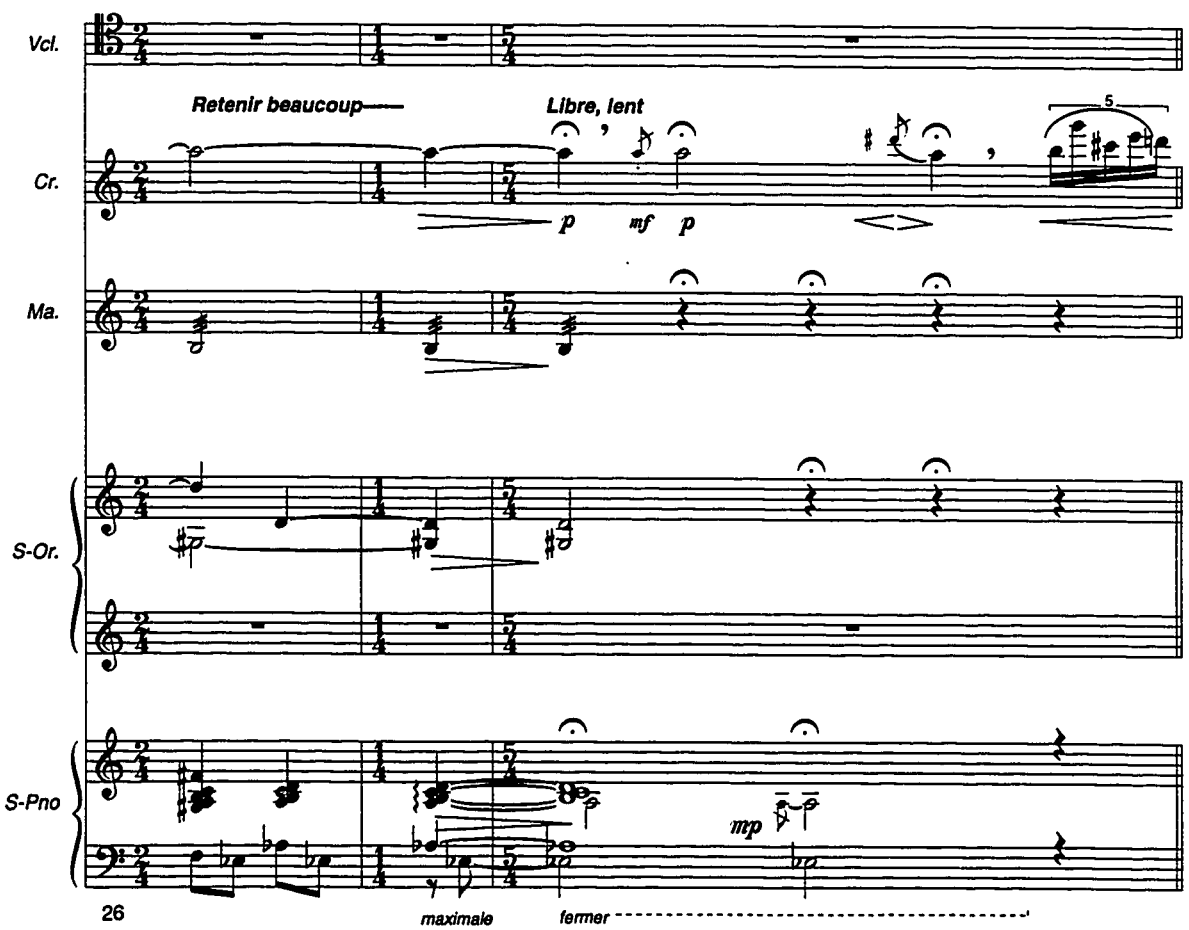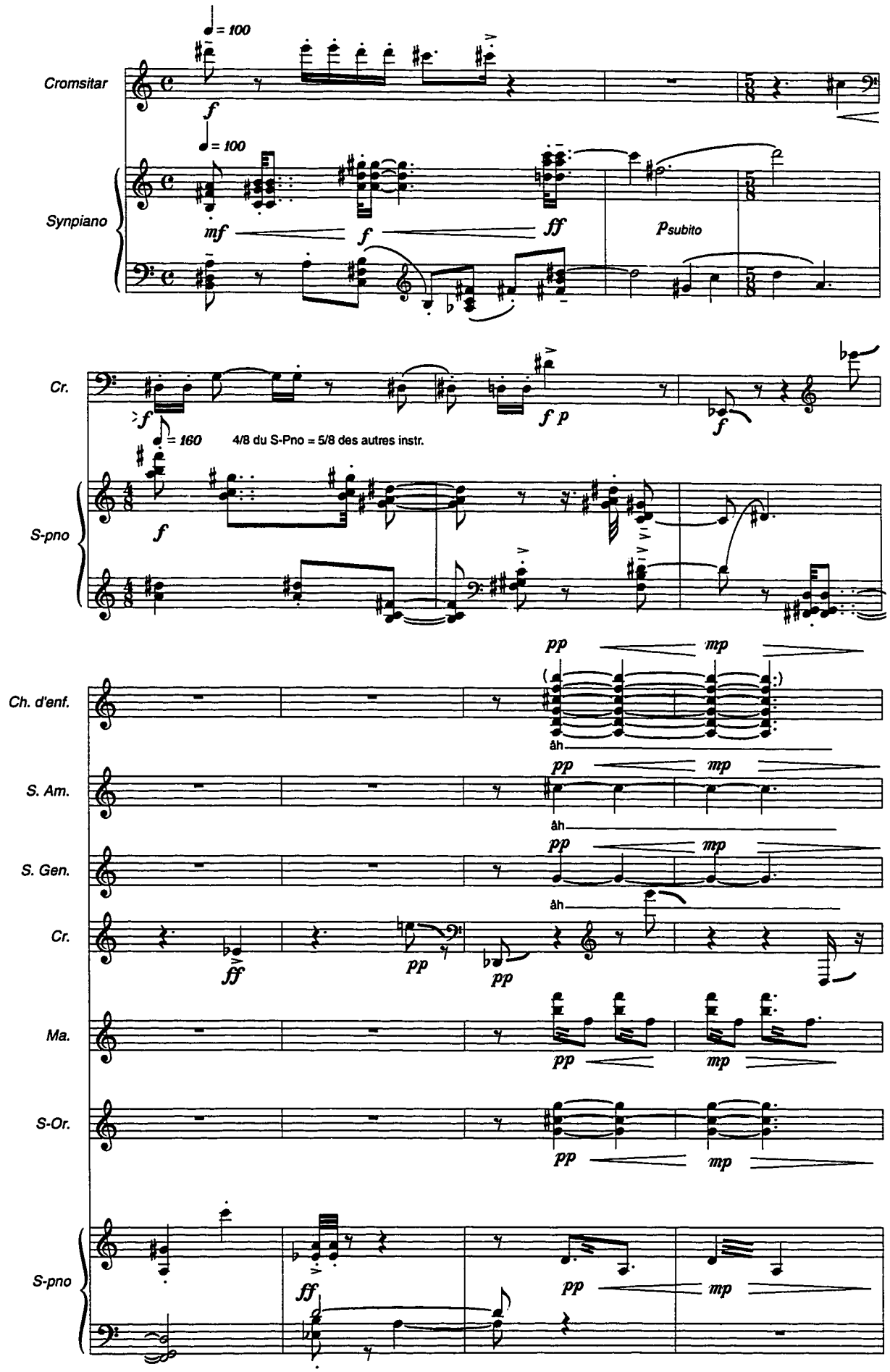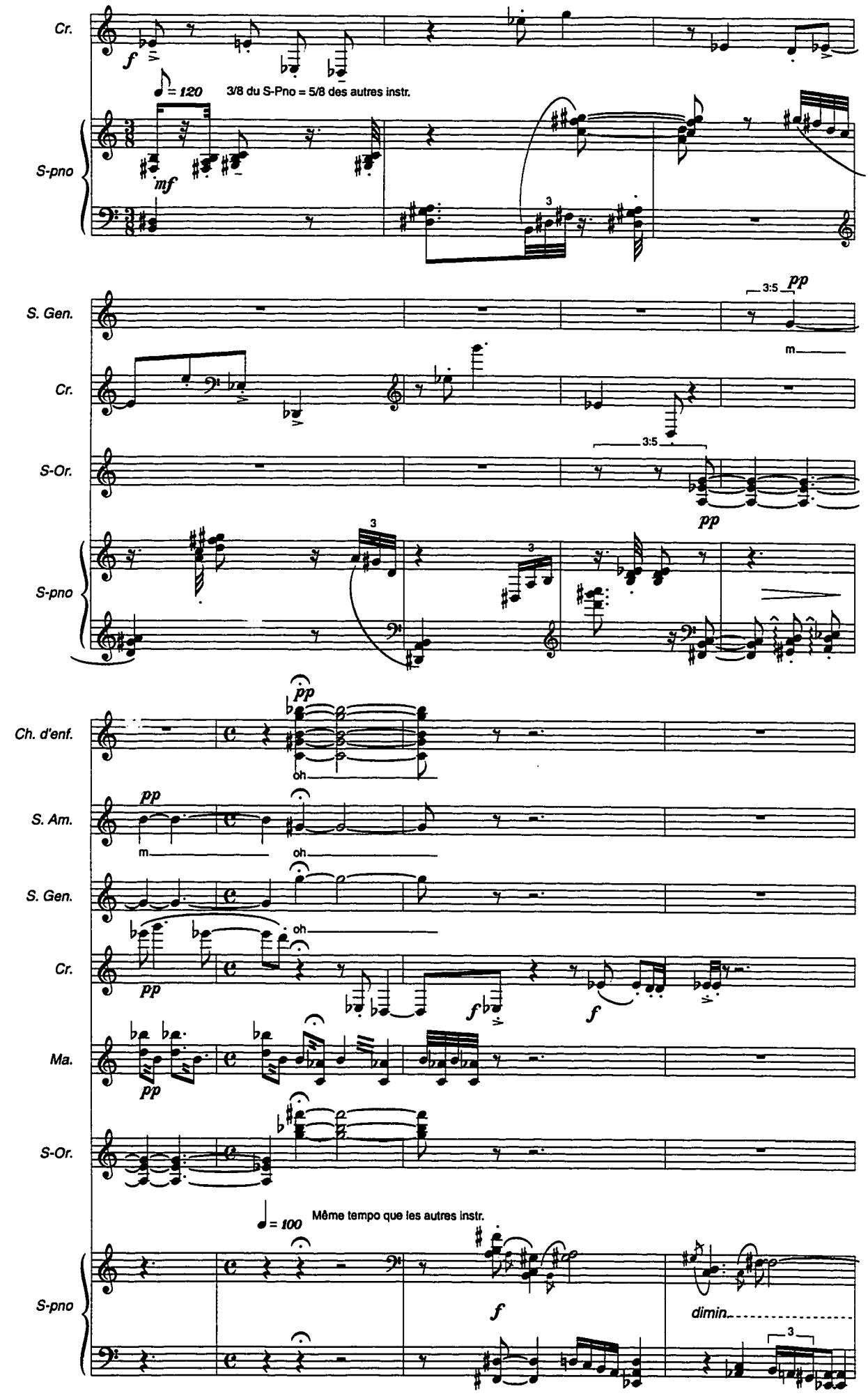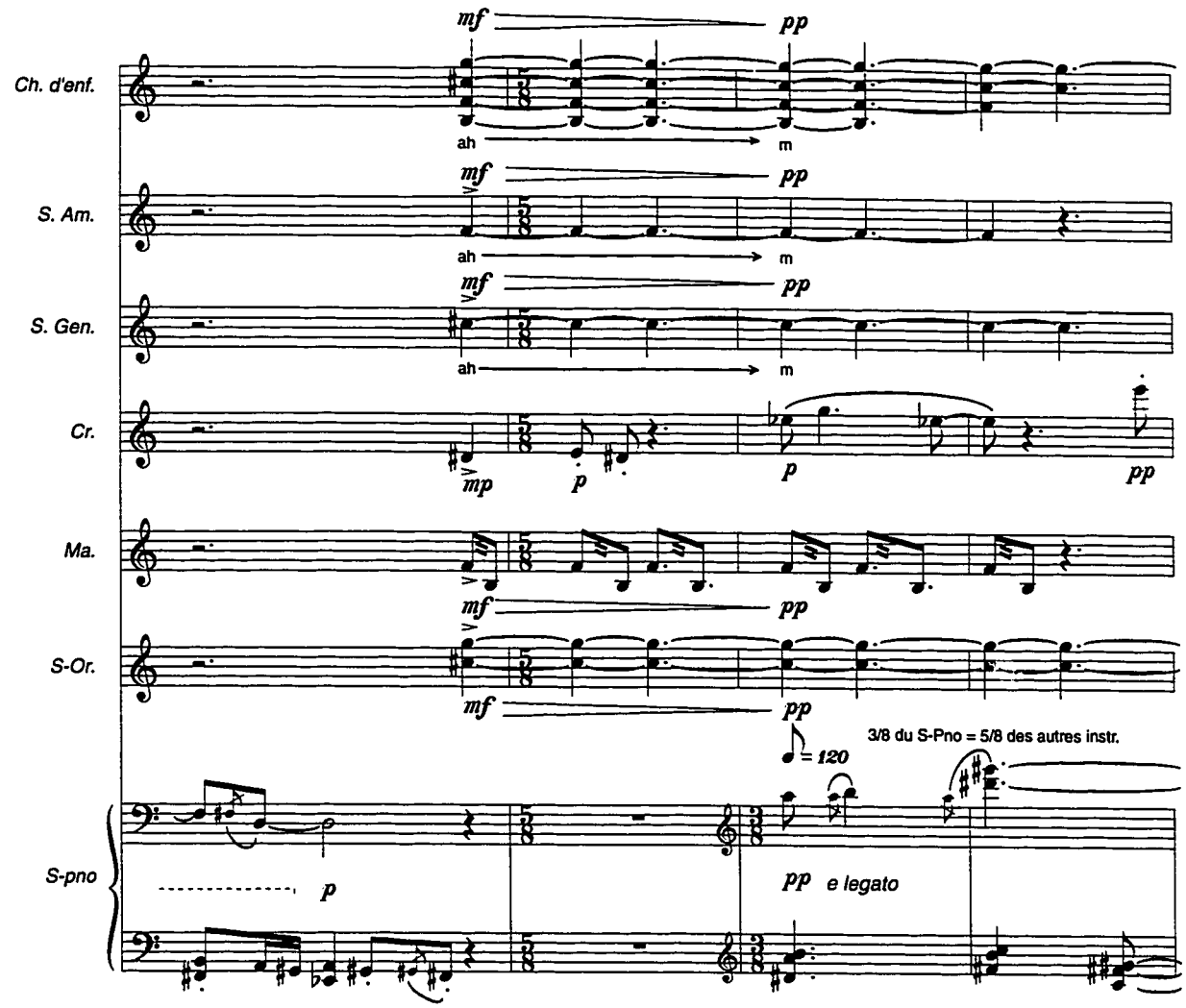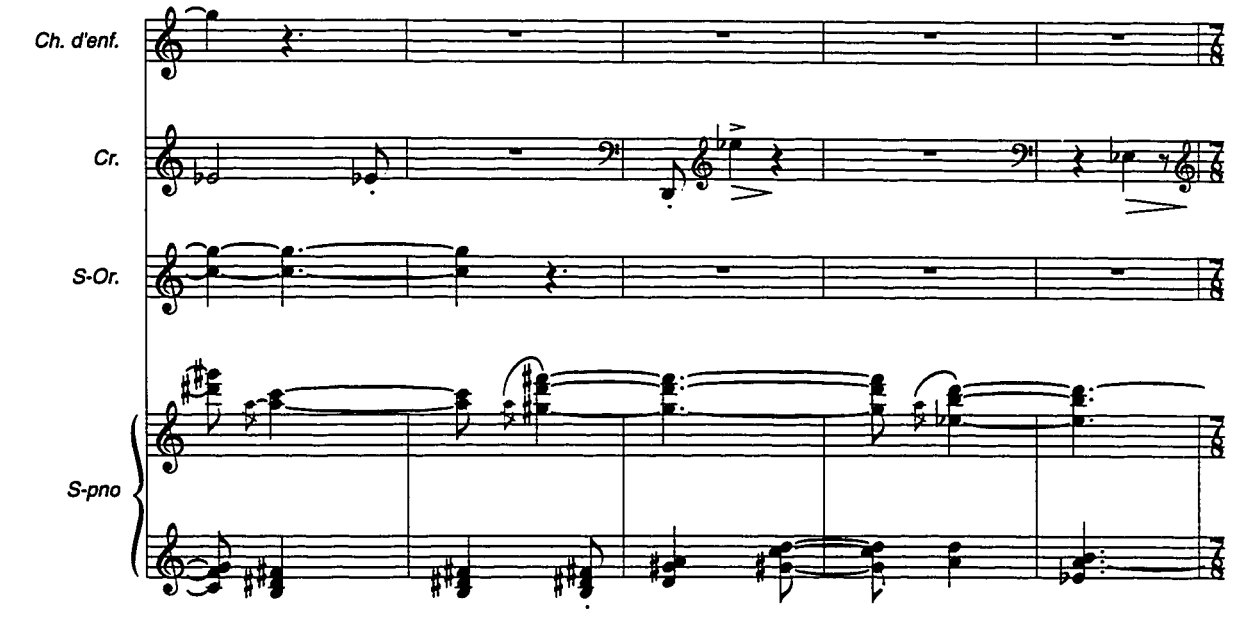


Tableau 4, scène 2
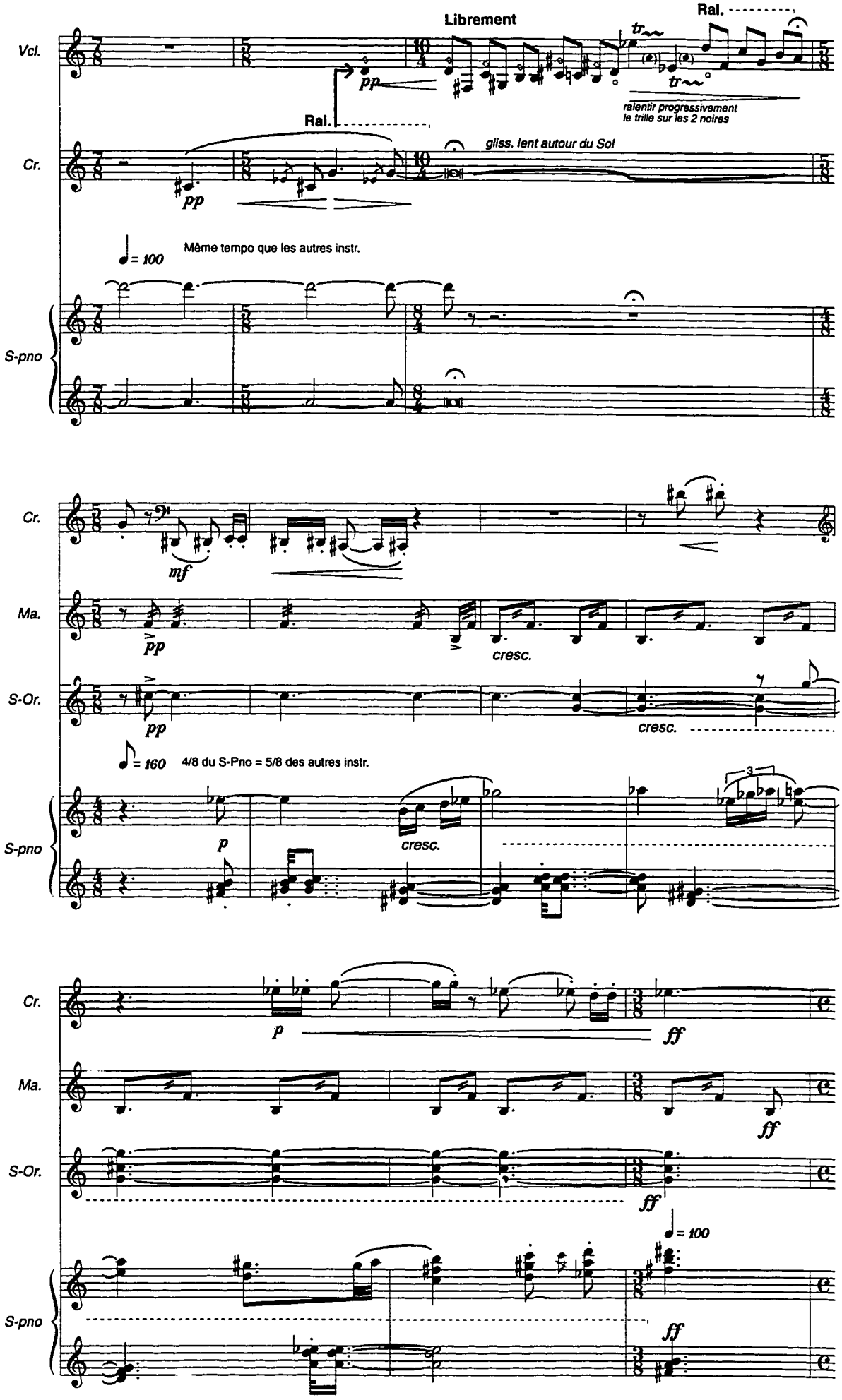
Commence alors une poursuite joyeuse entre les deux enfants qui traversent les rangs des écoliers. Les religieuses marquent périodiquement leur réprobation.
Claude-Le Goglu est très excité, on sent le compositeur derrière le personnage. Petit-Tchaïkovski, bien qu'amusé, garde ses distances.
Ils disparaissent derrière un mur, tournent autour des religieuses, se cachent parmi les autres enfants, disparaissent une fois de plus. C'est la débandade. La scène se vide pour leur laisser la place.



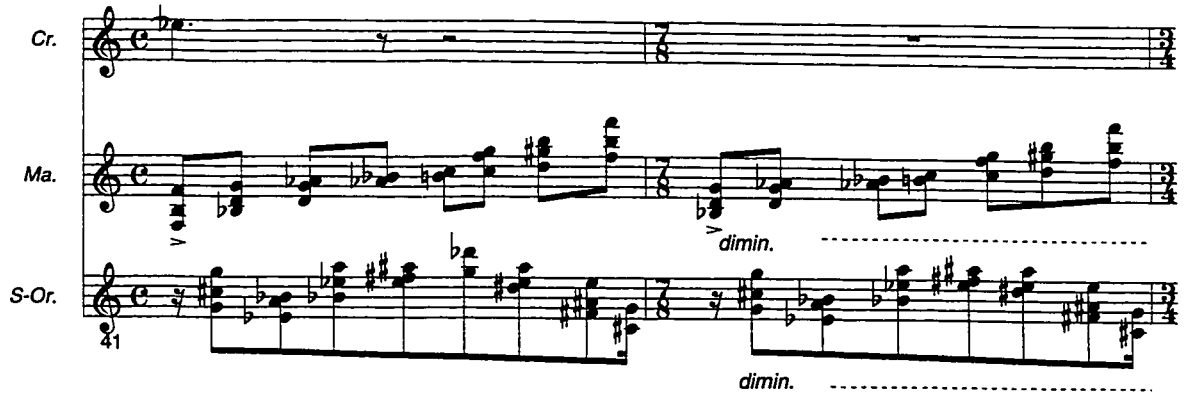

Cr.
f
♩= 120
3/8 du S-Pno = 5/8 des autres instr.
S-pno
mf
3
S. Gen.
3:5
pp
m
Cr.
S-Or.
3:5
pp
S-pno
3
3
Ch. d'enf.
pp
oh
S. Am.
pp
m
oh
S. Gen.
oh
Cr.
pp
f
f
Ma.
pp
S-Or.
♩= 100
Même tempo que les autres instr.
S-pno
f
dimin.
3
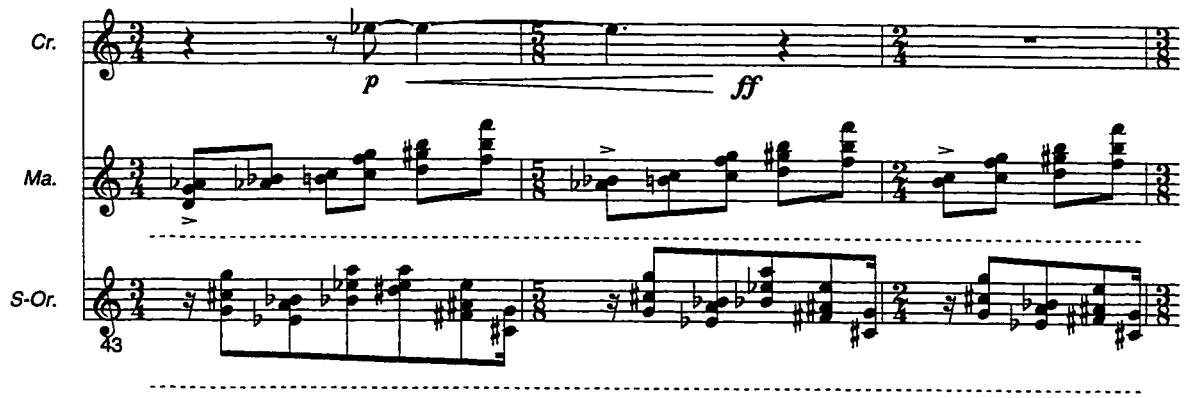

Ch. d'enf.
S. Am.
S. Gen.
Cr.
Ma.
S-Or.
S-pno
mf
pp
ah
m
mp
p
3/8 du S-Pno = 5/8 des autres instr.
= 120
e legato


Ch. d'enf.
Cr.
S-Or.
S-pno
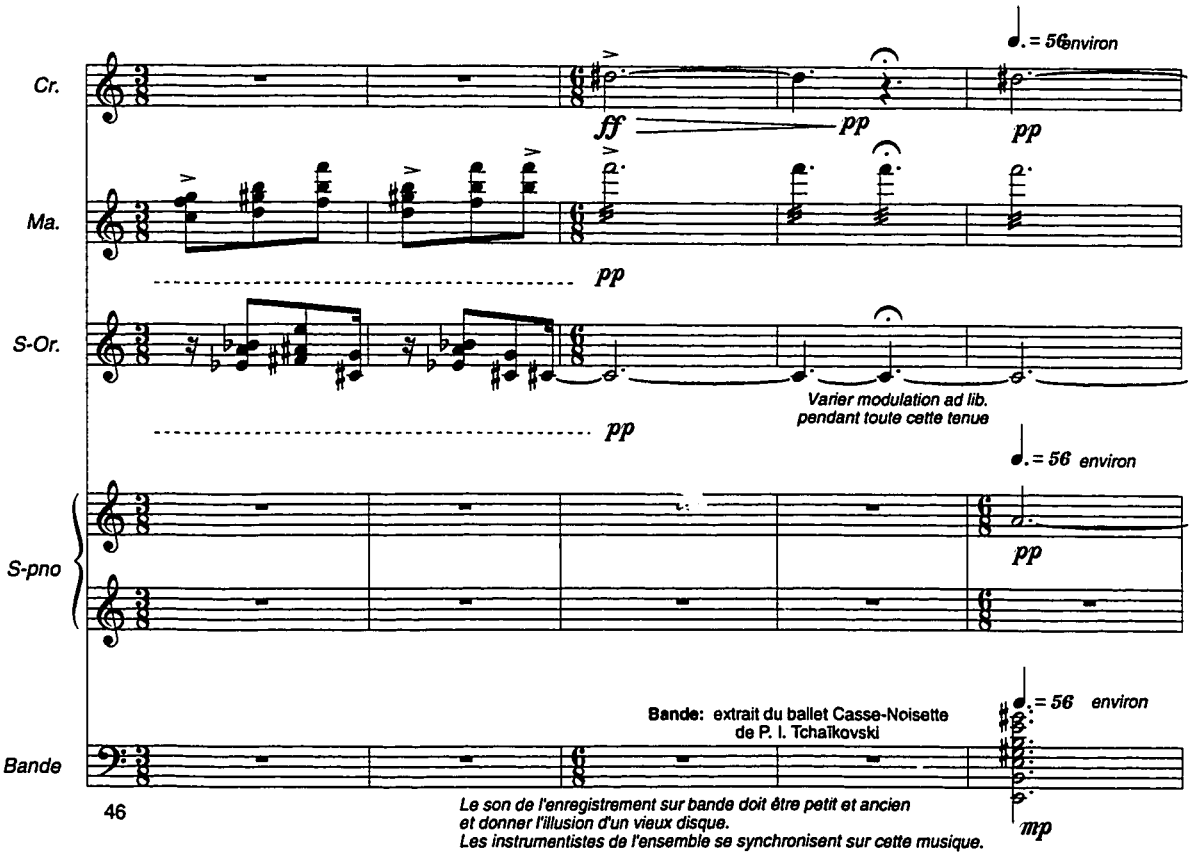

Librement
Ral.
Vcl.
pp
Ral.
ralentir progressivement
le trille sur les 2 noires
Cr.
gliss. lent autour du Sol
pp
♩ = 100
Même tempo que les autres instr.
S-pno
Cr.
mf
Ma.
pp
cresc.
S-Or.
pp
cresc.
♩ = 160
4/8 du S-Pno = 5/8 des autres instr.
S-pno
p
cresc.
Cr.
p
ff
Ma.
ff
S-Or.
ff
♩ = 100
S-pno
ff

Petit-Tchaïkovski revient avec un tourne-disque portatif d'époque.





Il sort un disque de Tchaïkovski de sa pochette, l'essuie, souffle sur l'aiguille, place le disque avec soin.
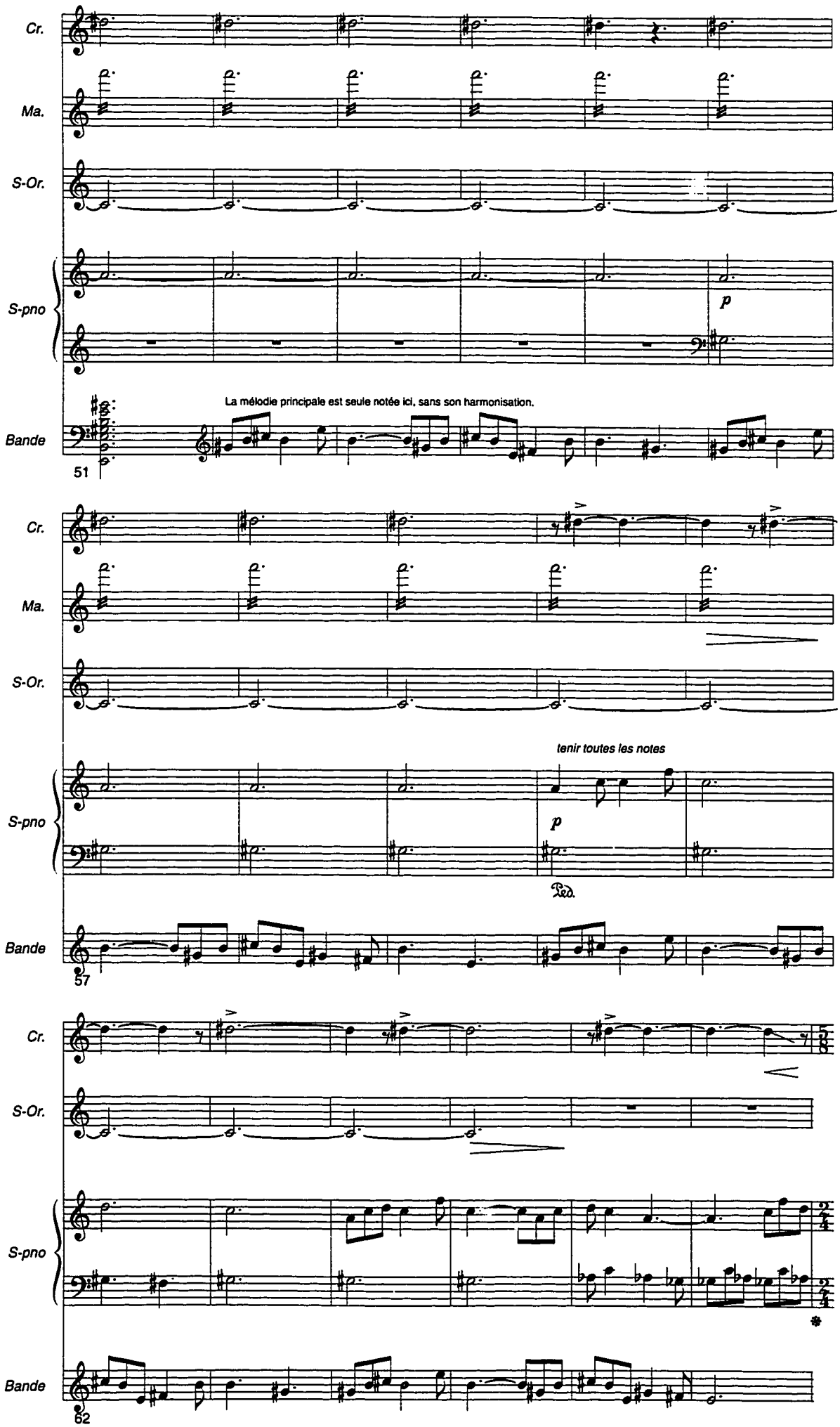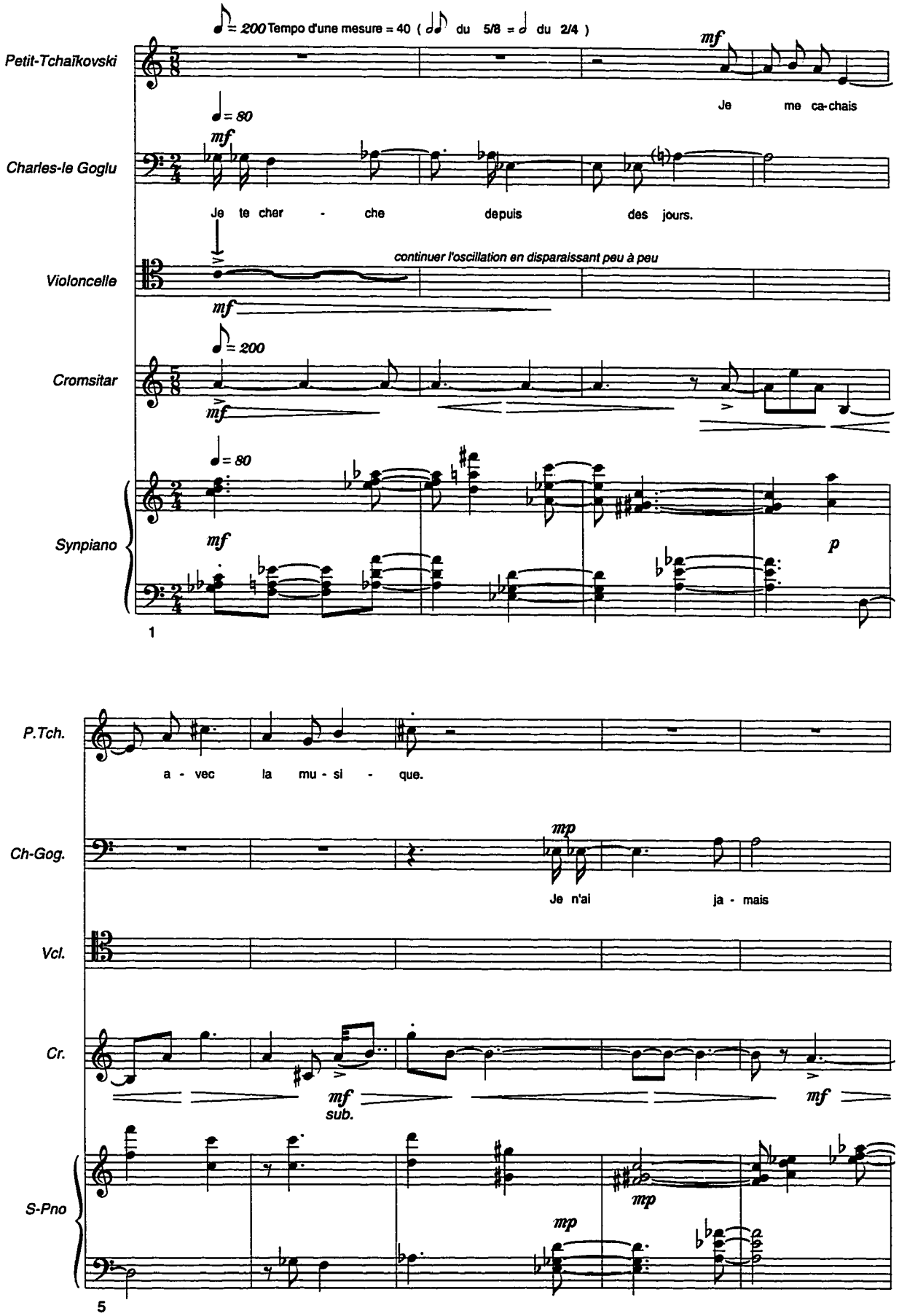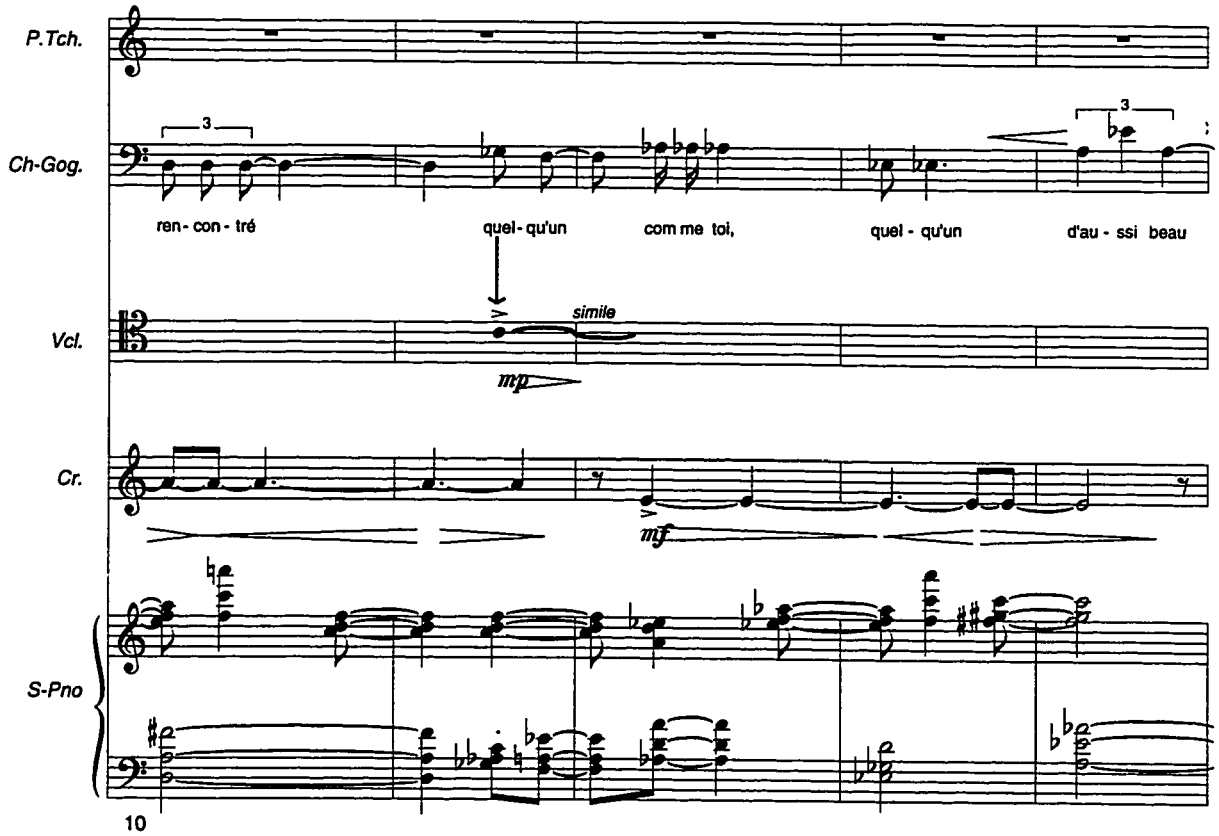
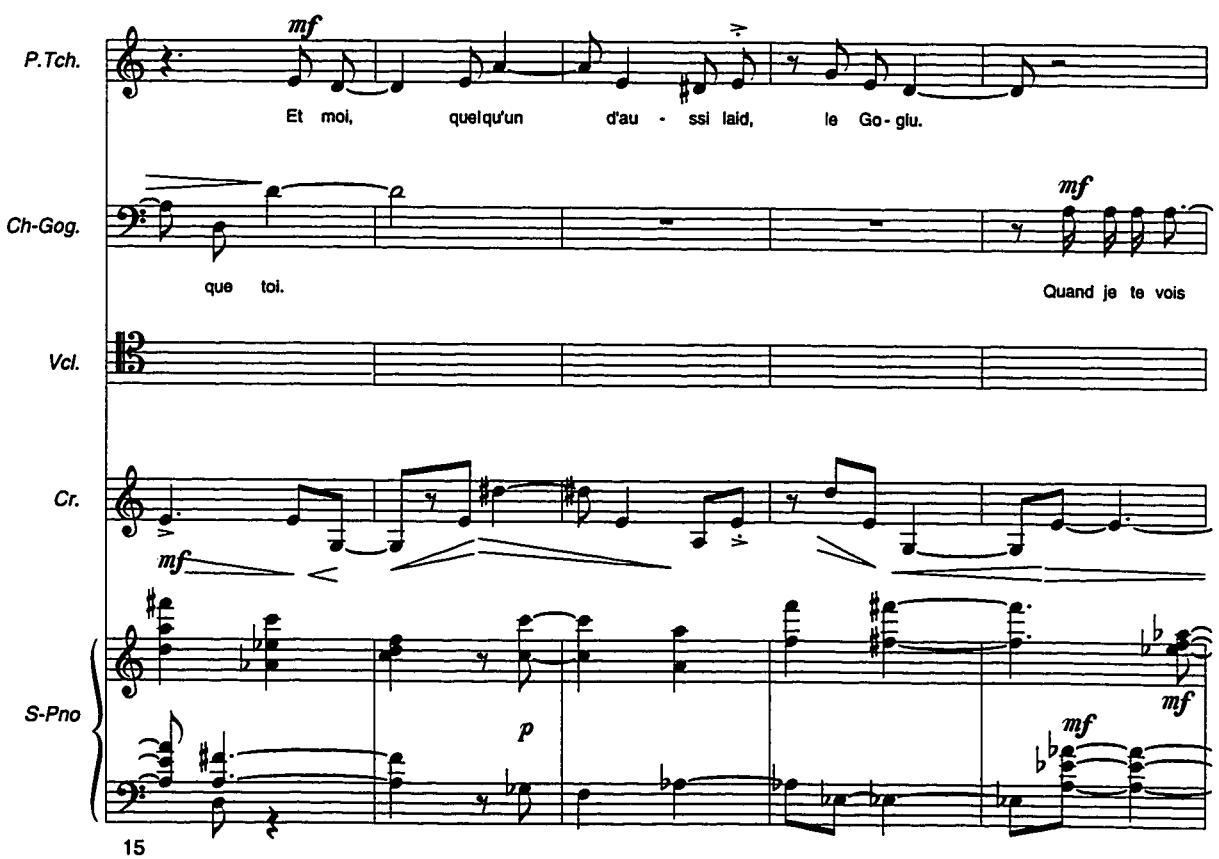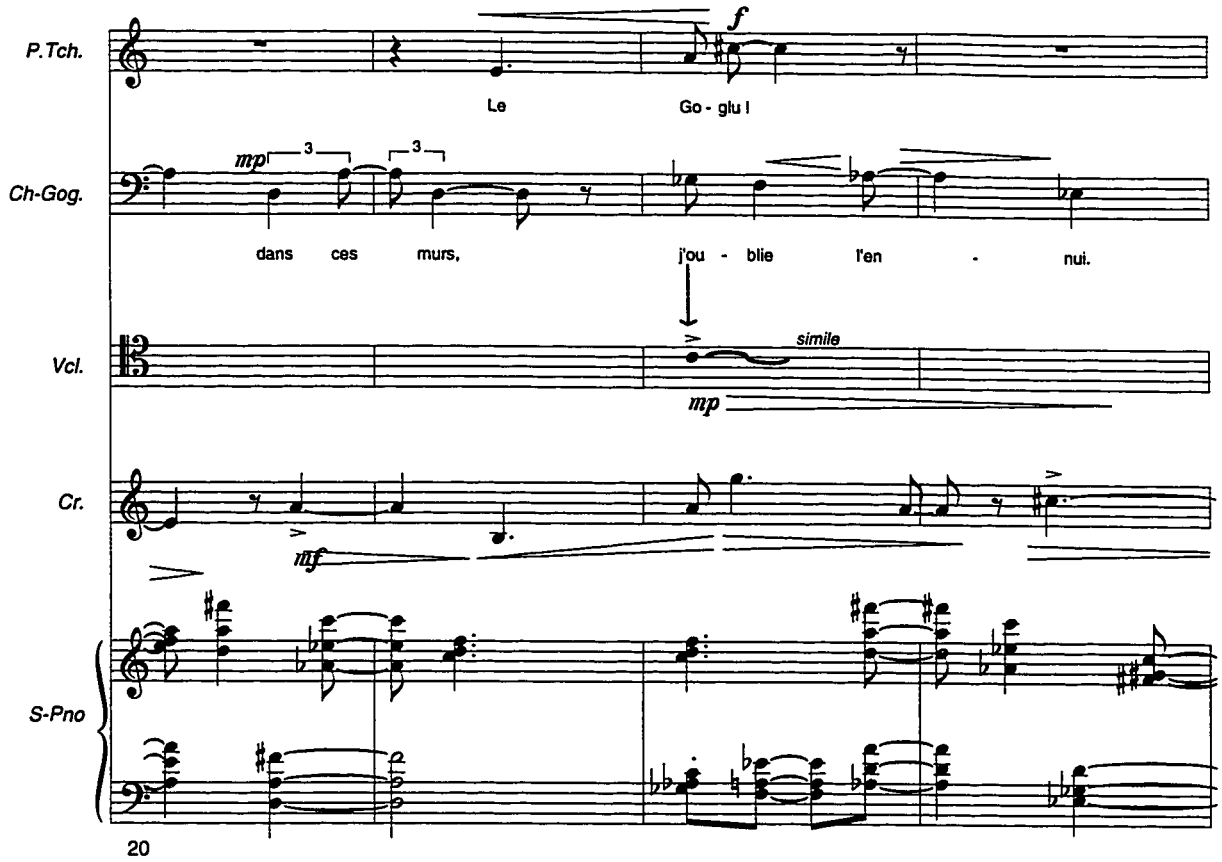



Cr.
Ma.
S-Or.
S-pno
Bande
p
La mélodie principale est seule notée ici, sans son harmonisation.
51
Cr.
Ma.
S-Or.
S-pno
Bande
tenir toutes les notes
p
Ped.
57
Cr.
S-Or.
S-pno
Bande
62
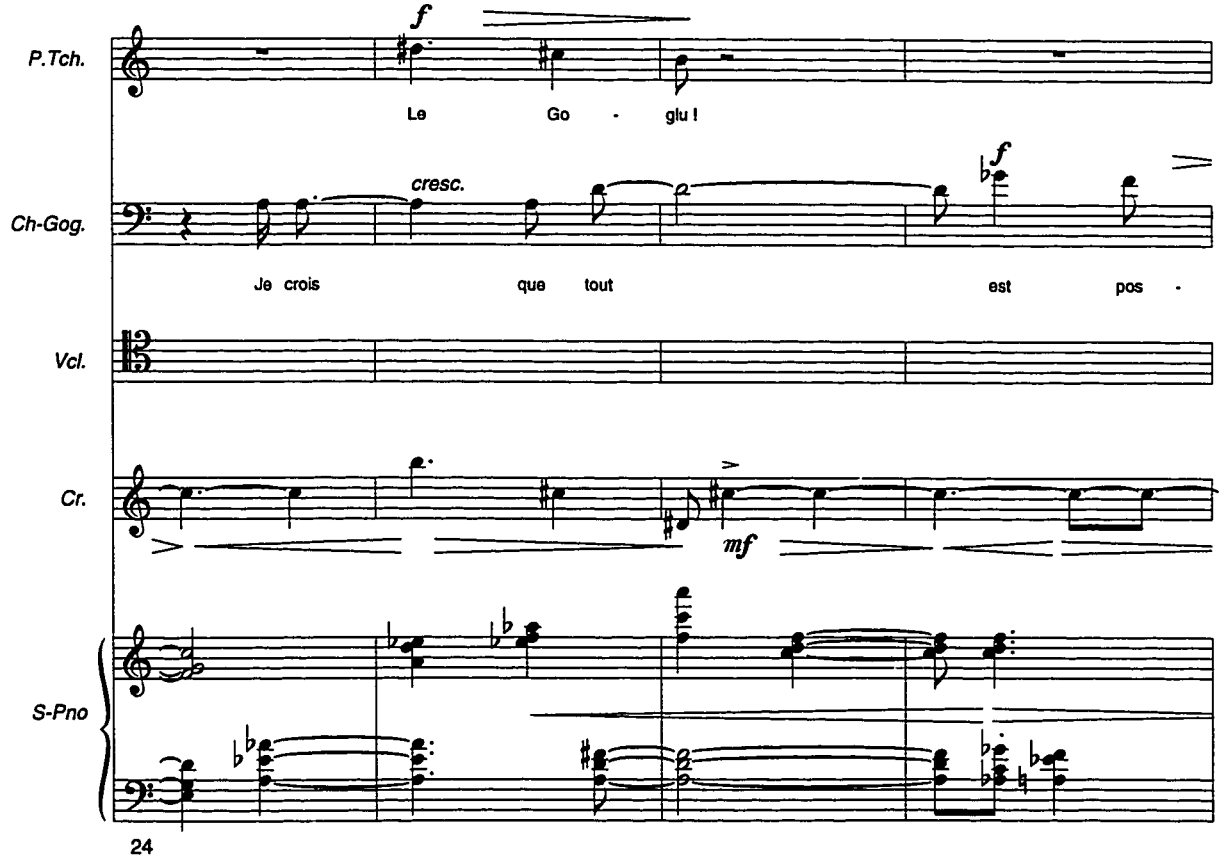
Tableau 4, scène 3
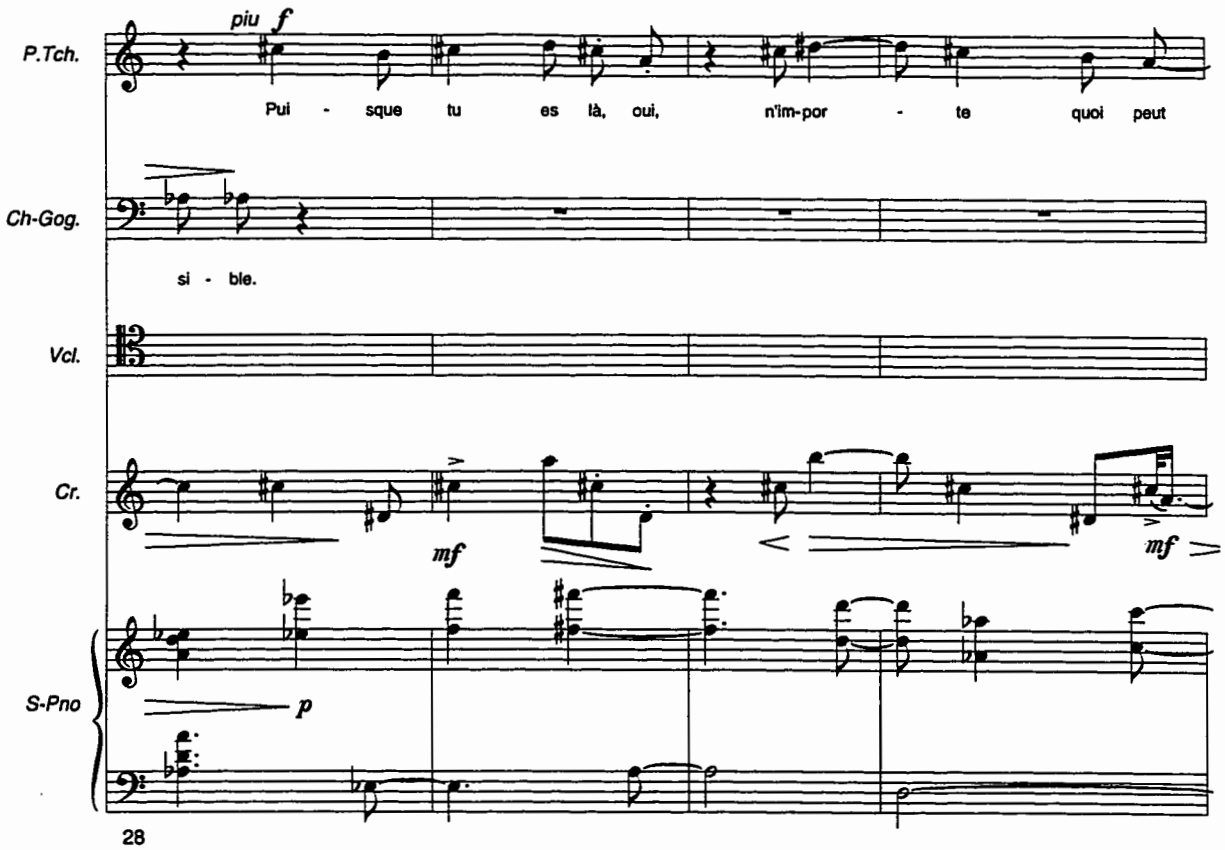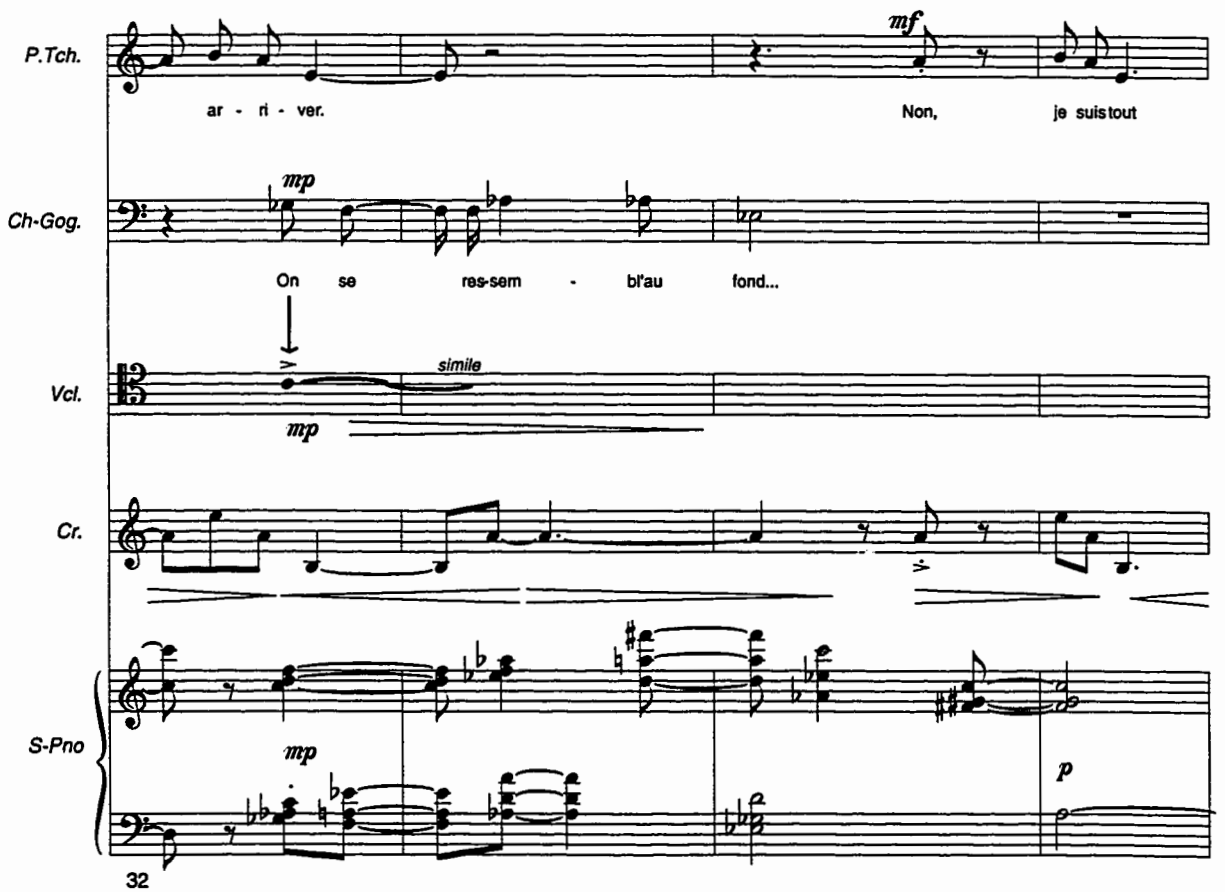



P.Tch.
Ch-Gog.
ren - con - tré
quel - qu'un
com me toi,
quel - qu'un
d'au - ssi beau
Vcl.
simile
mp
Cr.
mf
S-Pno
10
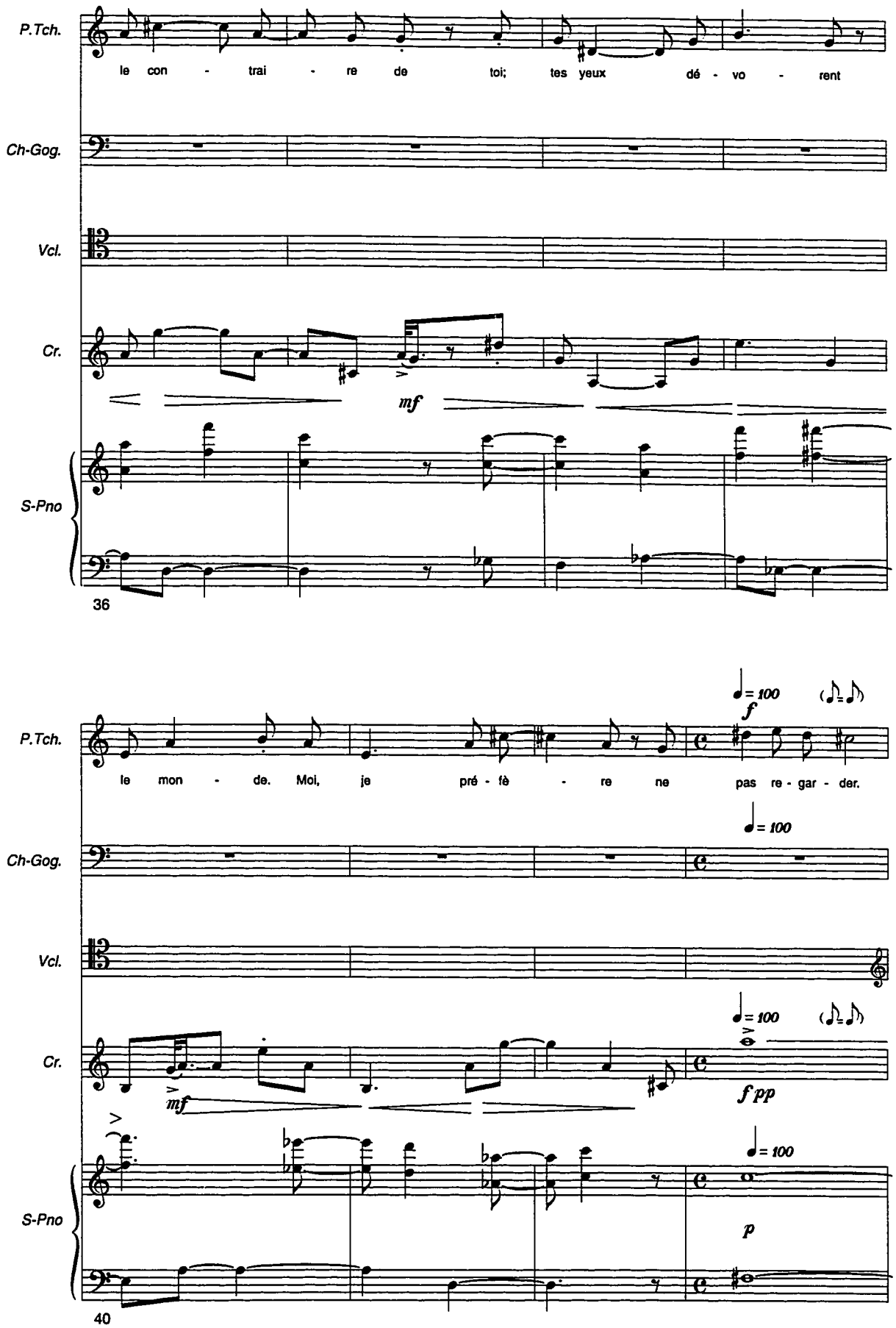

P.Tch.
mf
Et moi,
quelqu'un
d'au - ssi laid,
le Go - glu.
Ch-Gog.
mf
que toi.
Quand je te vois
Vcl.
Cr.
mf
S-Pno
p
mf
mf
15

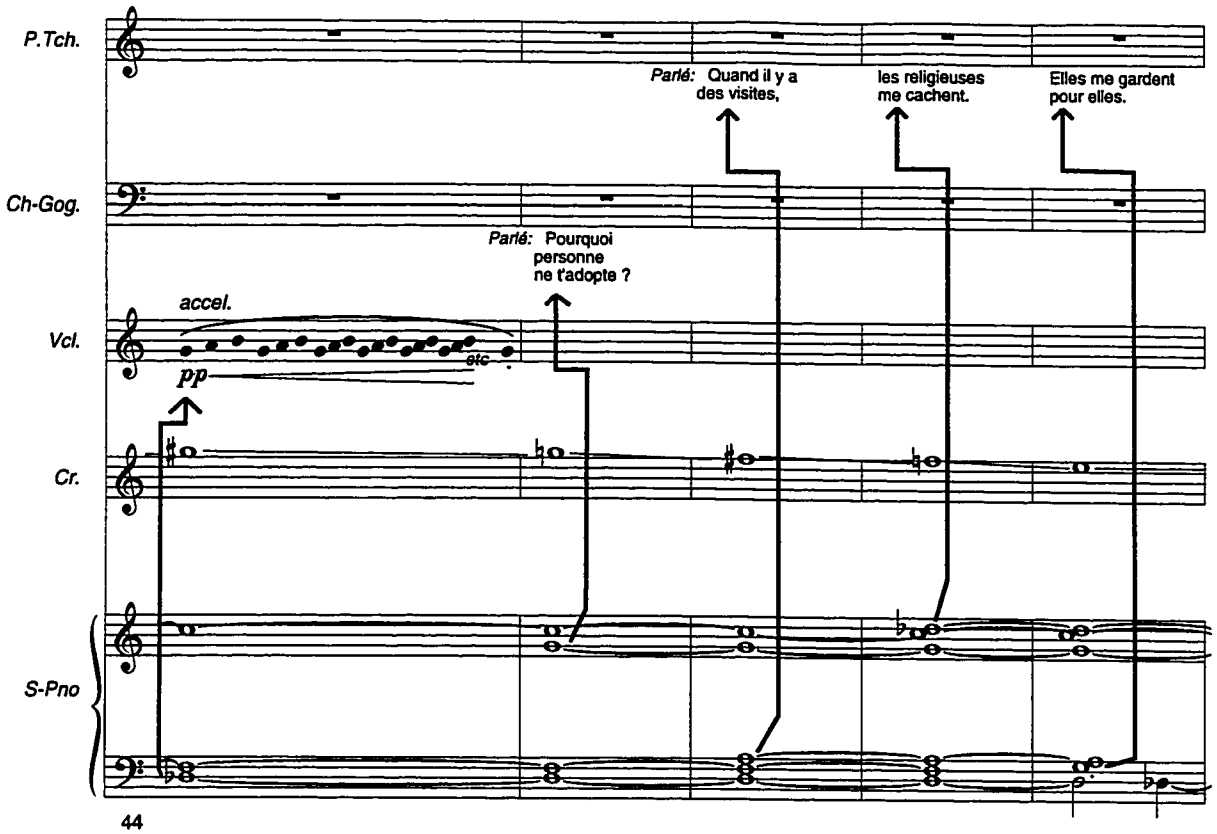

P.Tch.
Le
Go - glu !
Ch-Gog.
mp
dans ces murs,
j'ou - blie l'en - nui.
Vcl.
simile
mp
Cr.
mf
S-Pno
20
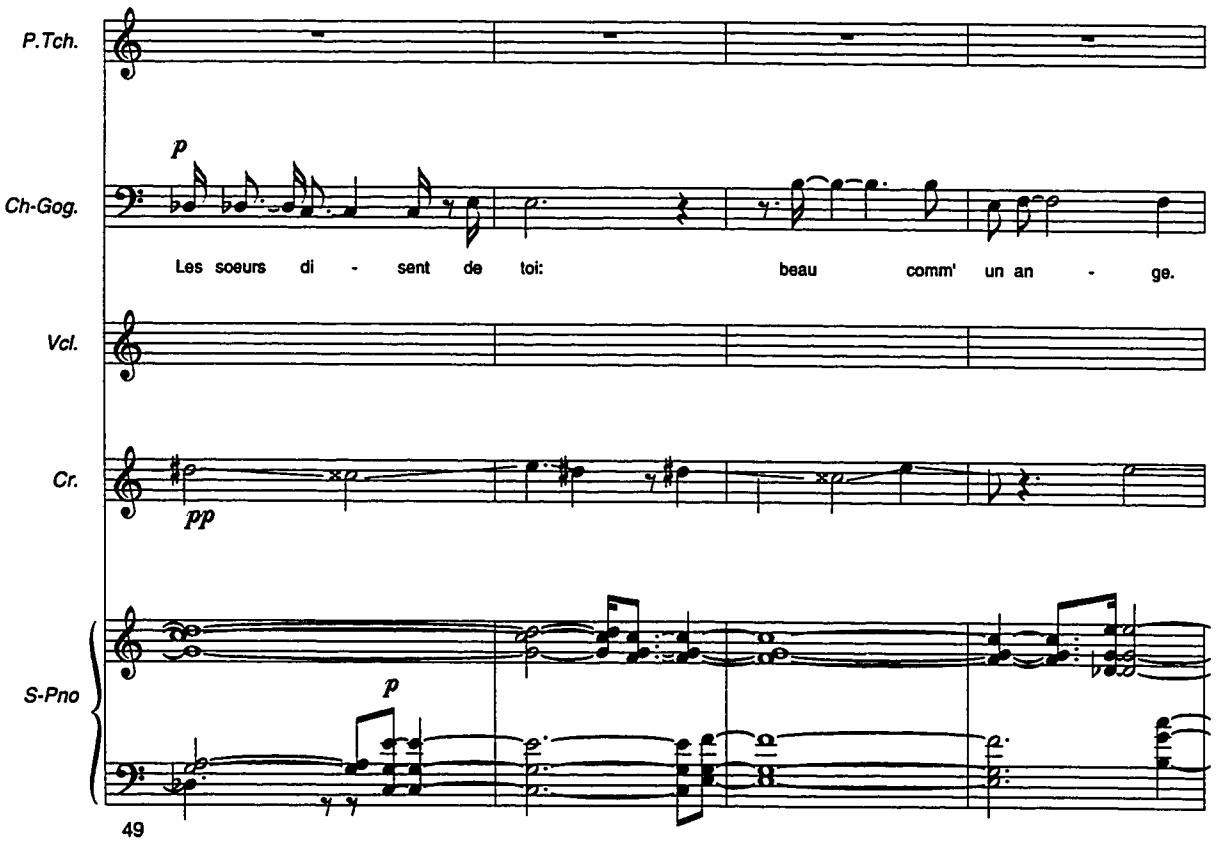

P.Tch.
Le
Go - glu !
Ch-Gog.
cresc.
Je crois
que tout
est pos -
Vcl.
Cr.
mf
S-Pno
24
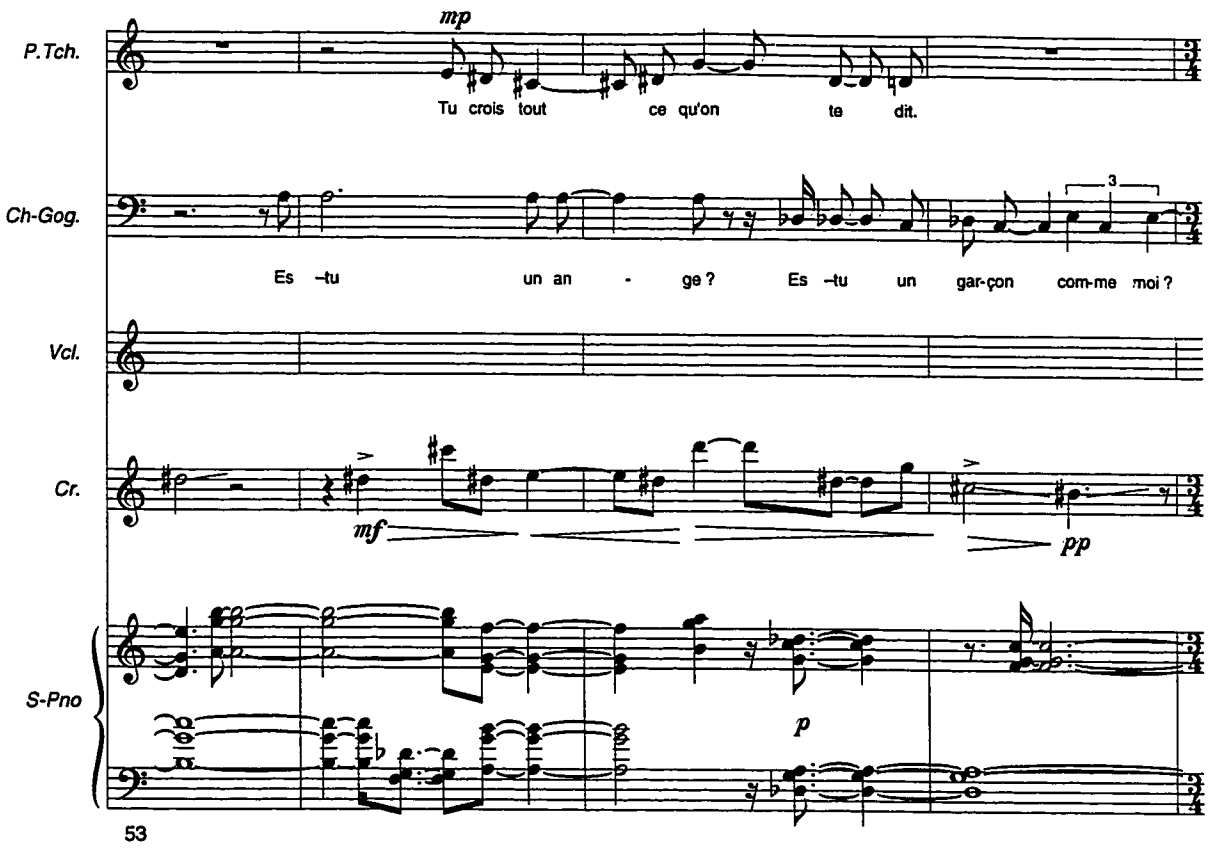

P.Tch.
piu f
Pui - sque tu es là, oui, n'im-por - te quoi peut
Ch-Gog.
si - ble.
Vcl.
Cr.
mf
mf
S-Pno
p
28


P.Tch.
mf
ar - ri - ver.
Non, je suistout
Ch-Gog.
mp
On se res-sem - bl'au fond...
Vcl.
simile
mp
Cr.
S-Pno
mp
p
32
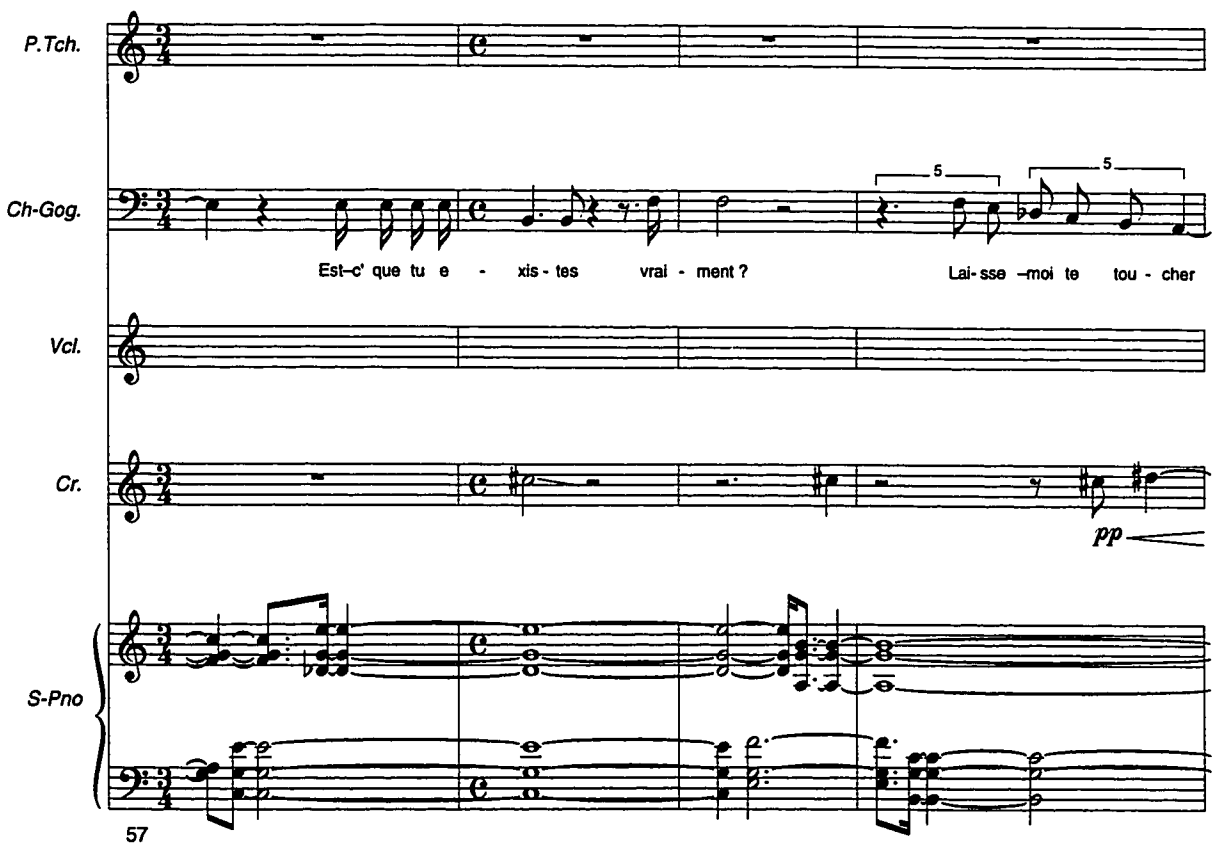

P.Tch.
le con - trai - re de toi; tes yeux dé - vo - rent
Ch-Gog.
Vcl.
Cr.
mf
S-Pno
36
P.Tch.
le mon - de. Moi, je pré - fè - re ne pas re - gar - der.
♩= 100
f
Ch-Gog.
Vcl.
Cr.
mf
f pp
S-Pno
p
40
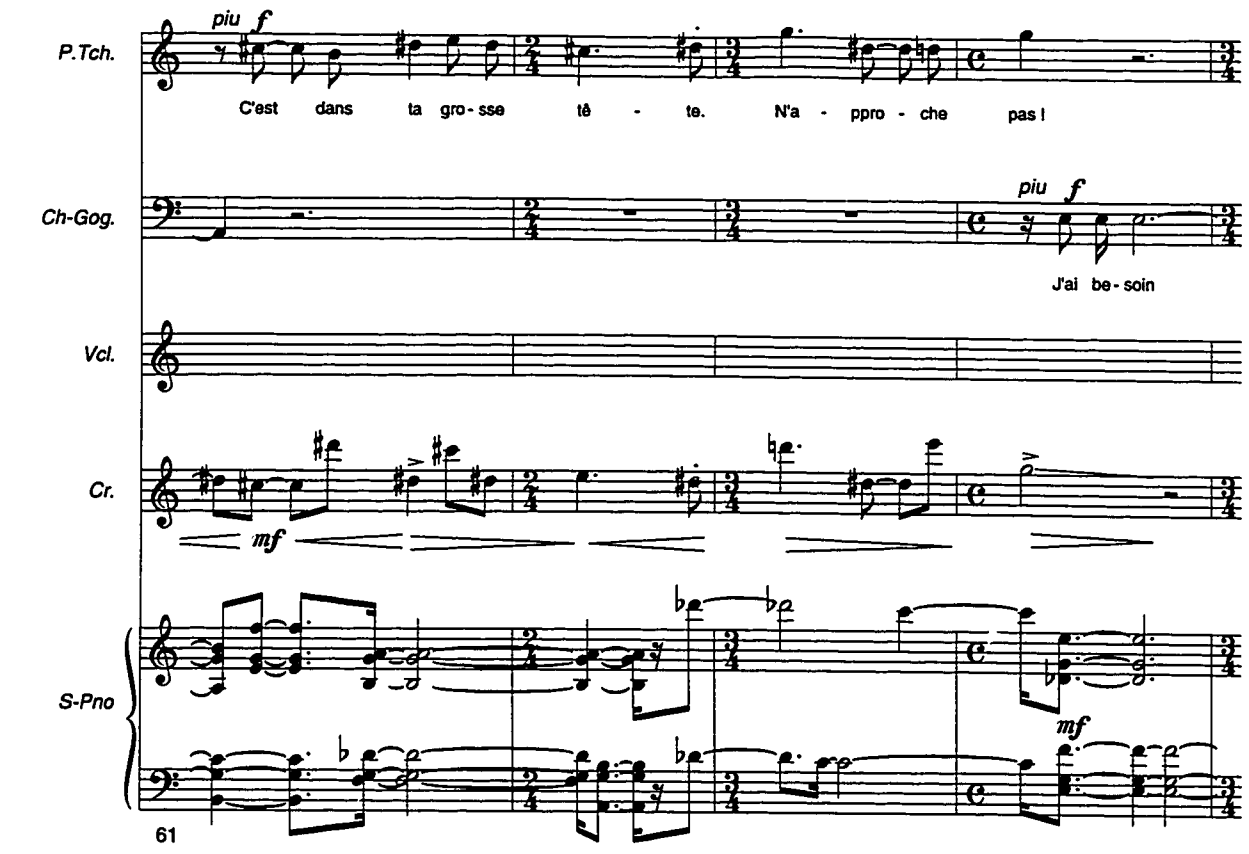

P.Tch.
Parlé: Quand il y a des visites,
les religieuses me cachent.
Elles me gardent pour elles.
Ch-Gog.
Parlé: Pourquoi personne ne t'adopte ?
accel.
Vcl.
etc.
pp
Cr.
S-Pno
44
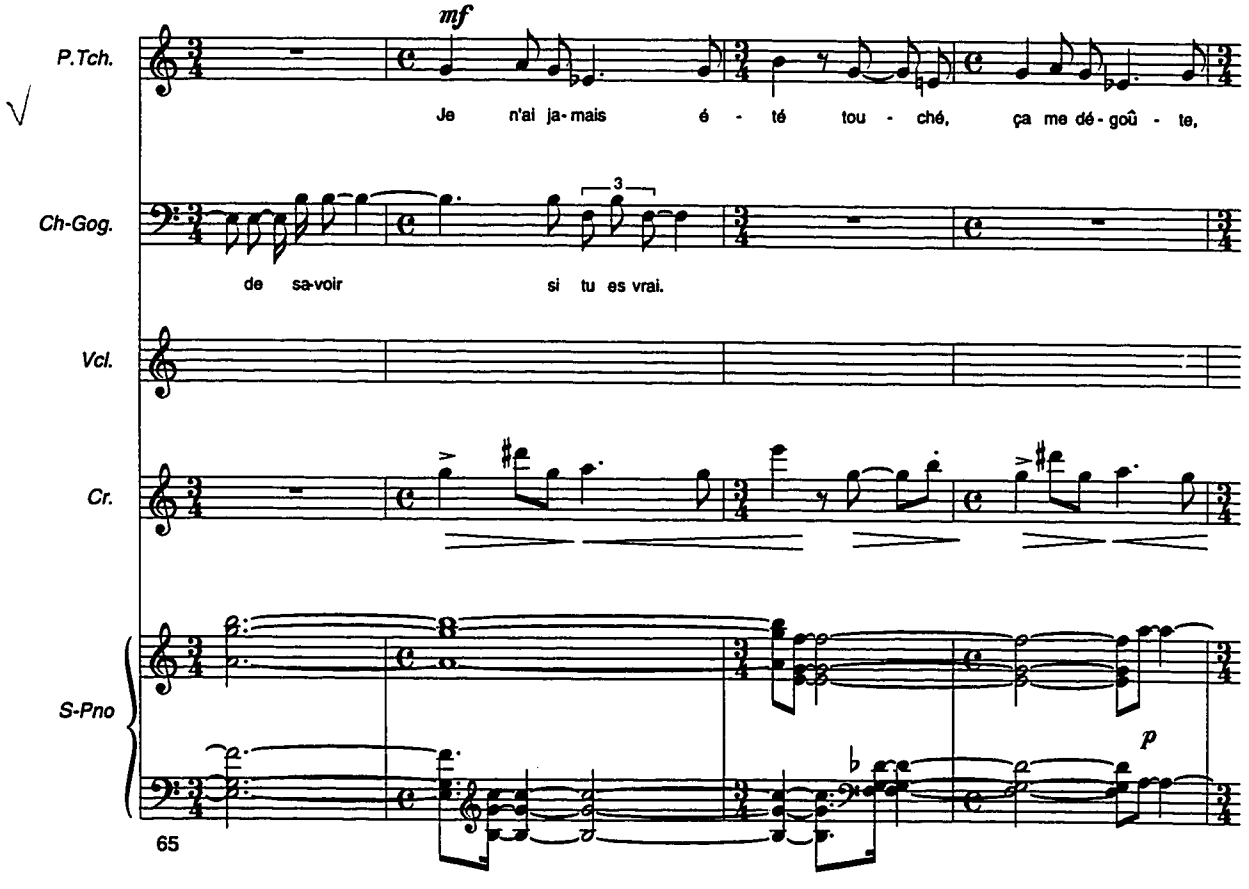

P.Tch.
p
Ch-Gog.
Les soeurs di - sent de toi: beau comm' un an - ge.
Vcl.
Cr.
pp
S-Pno
p
49
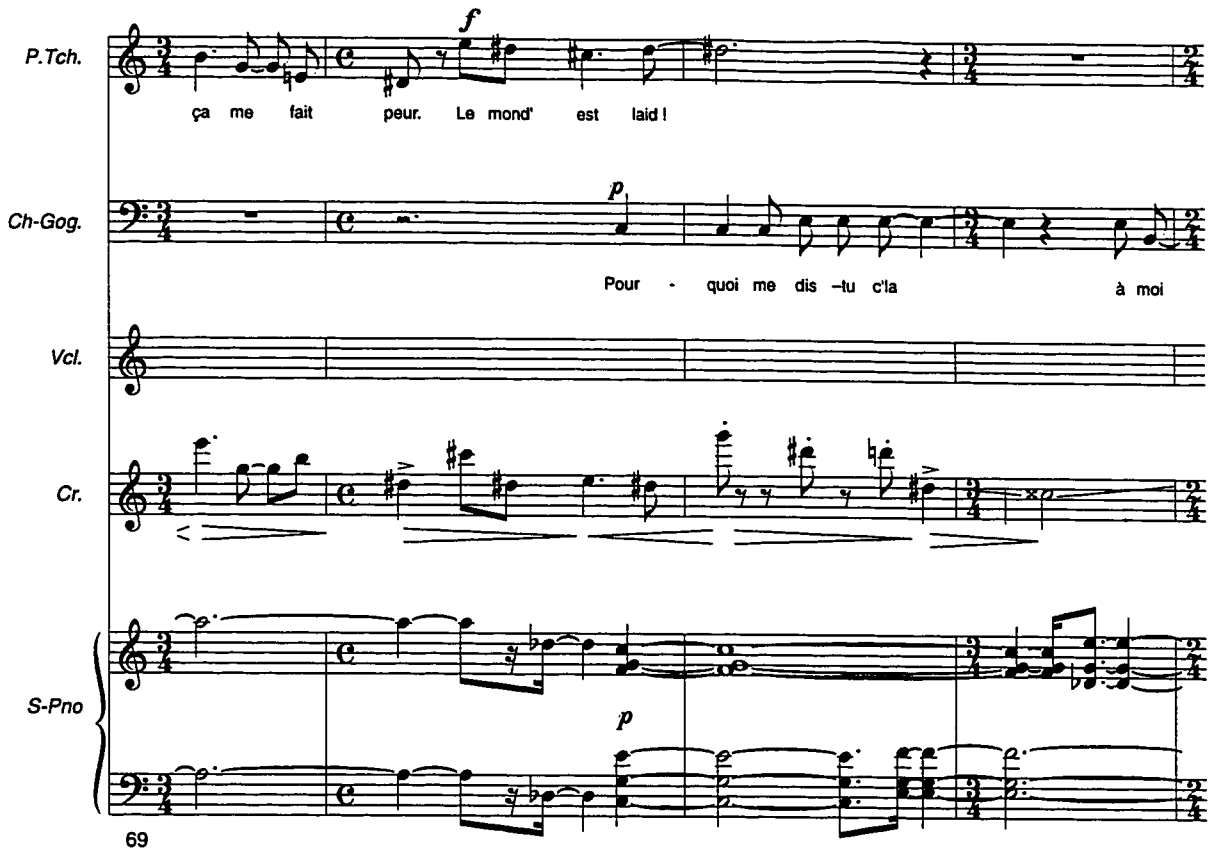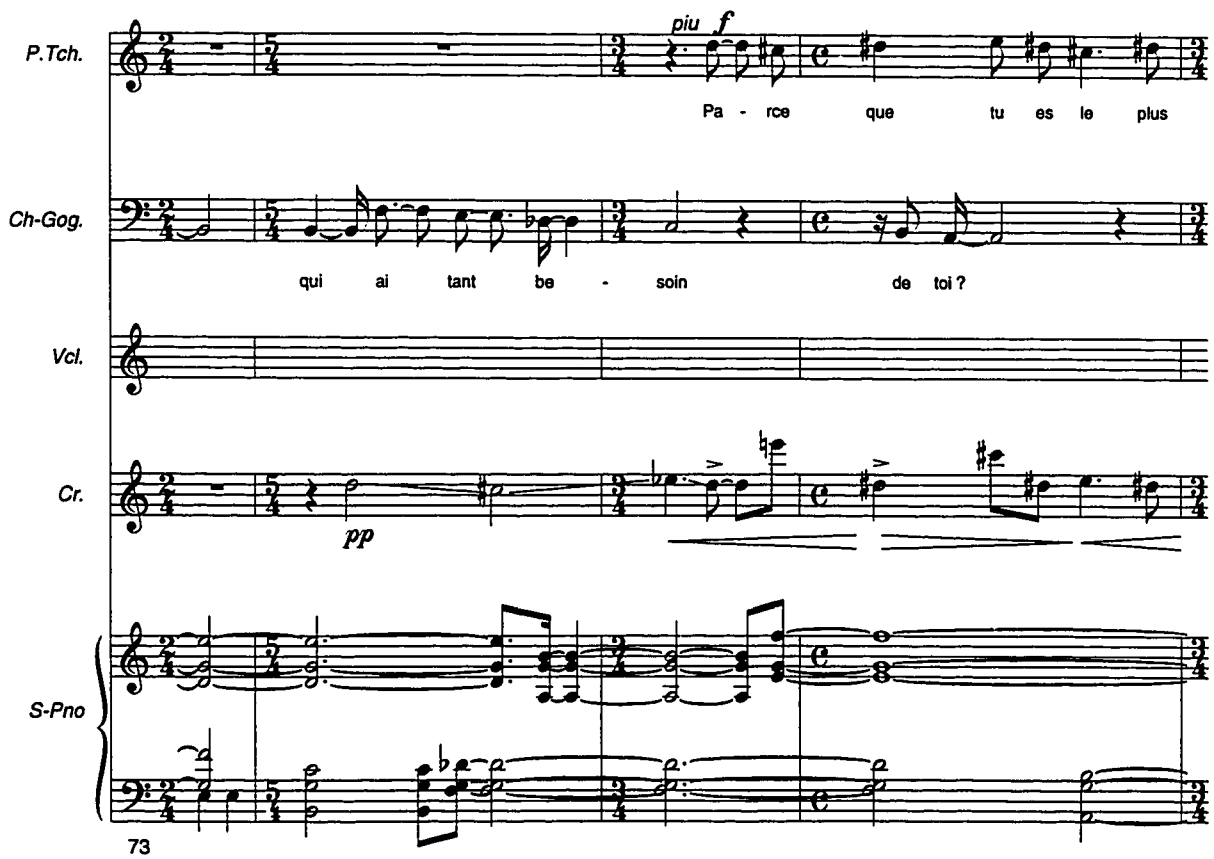


L'Inconnu apparaît en coulisse et Pierre le remarque.
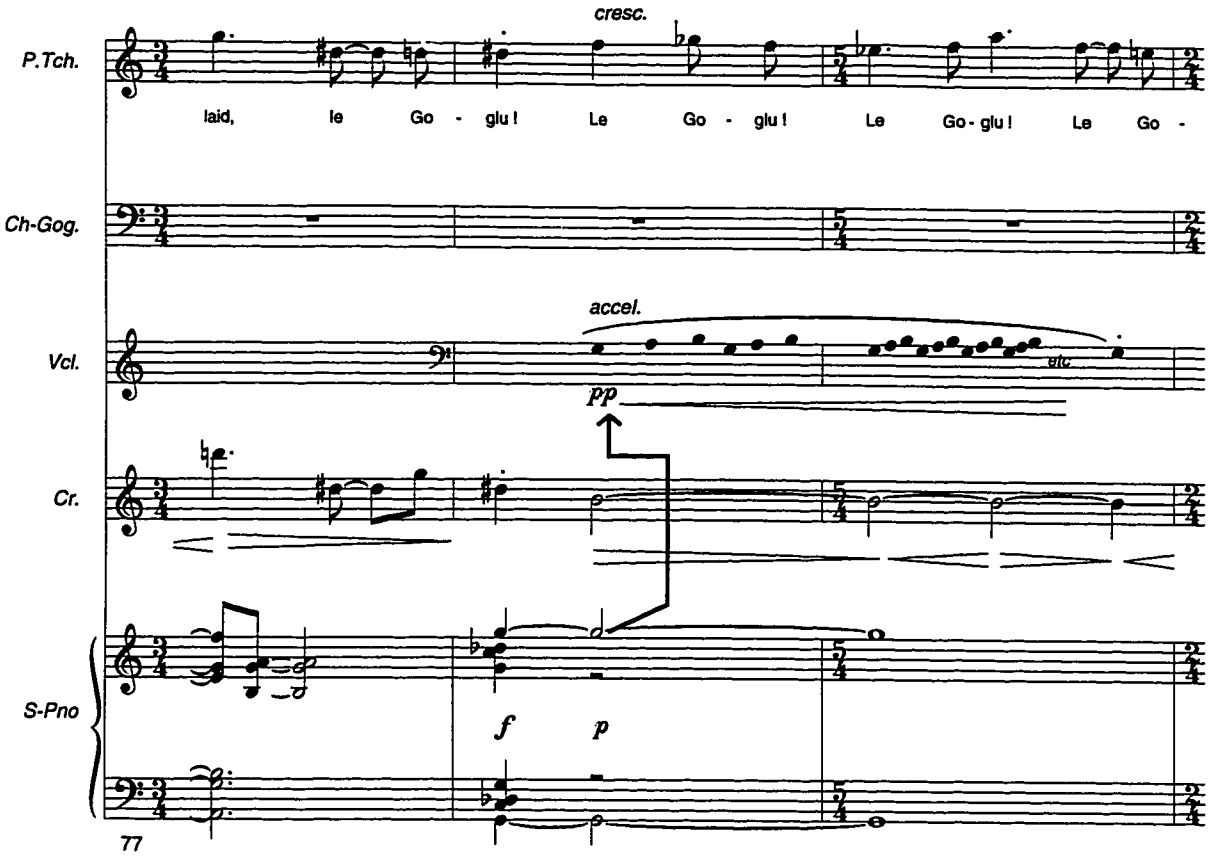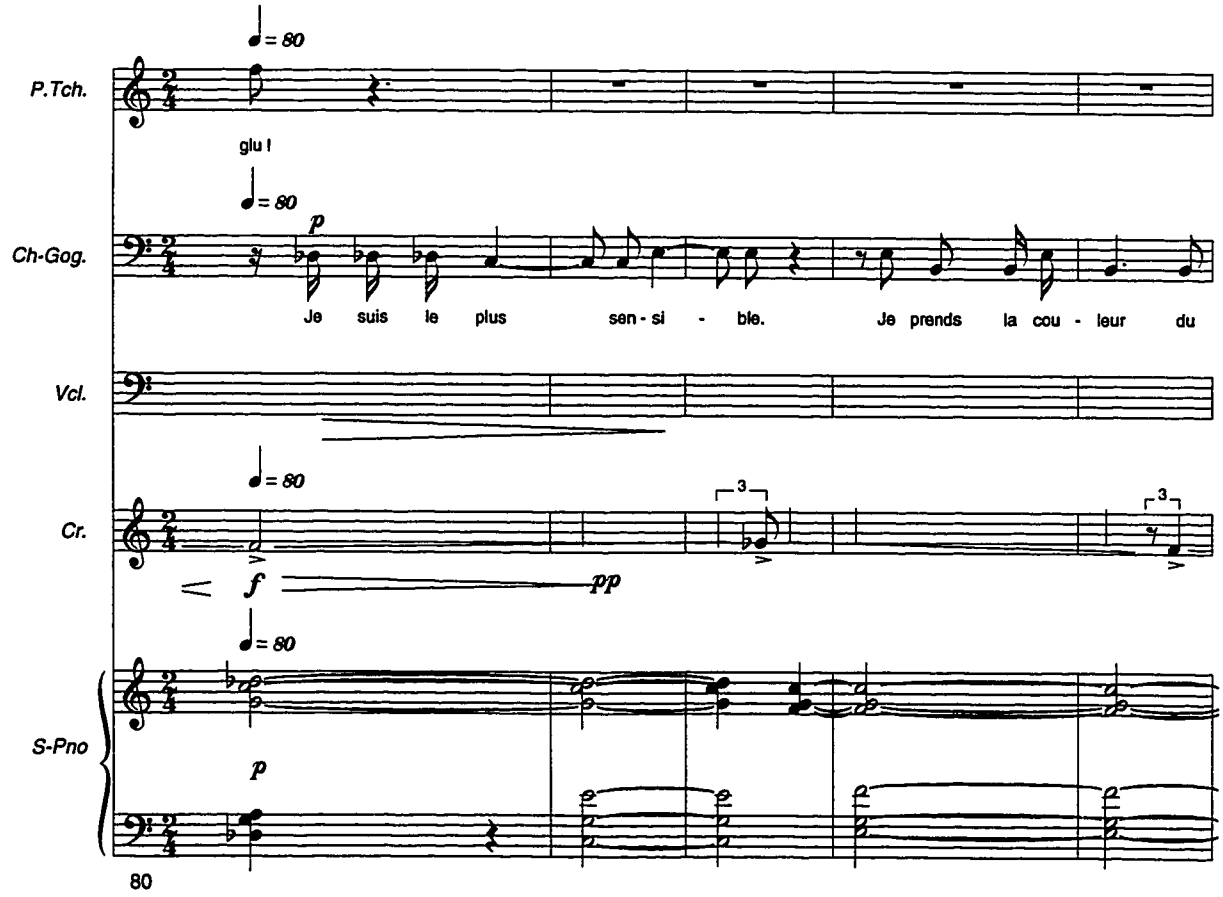



P.Tch.
piu f
C'est dans ta gro - sse tê - te. N'a - ppro - che pas !
Ch-Gog.
piu f
J'ai be - soin
Vcl.
Cr.
mf
S-Pno
mf
61

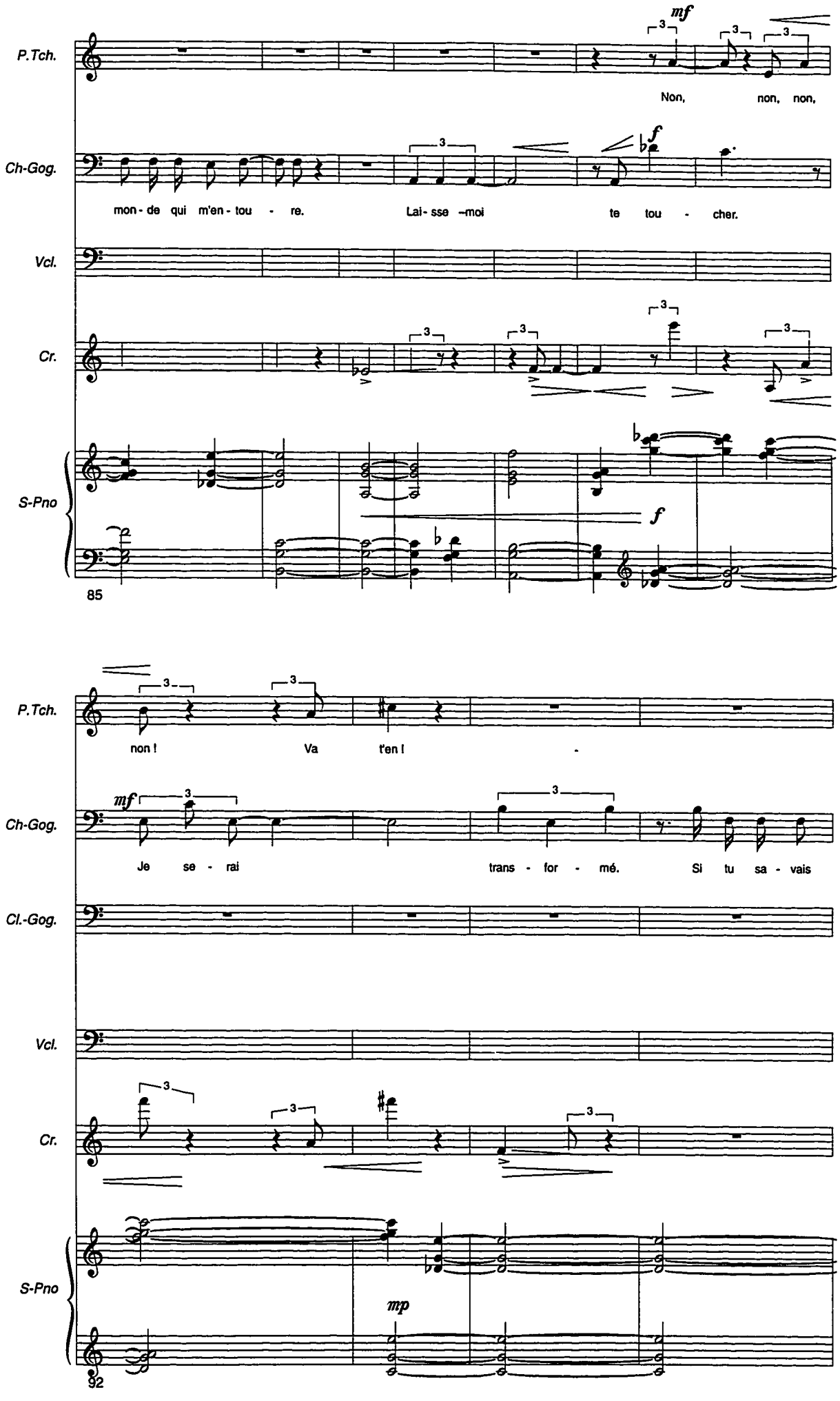

P.Tch.
mf
Je n'ai ja - mais é - té tou - ché, ça me dé - goû - te,
Ch-Gog.
3
de sa-voir si tu es vrai.
Vcl.
Cr.
S-Pno
p
65
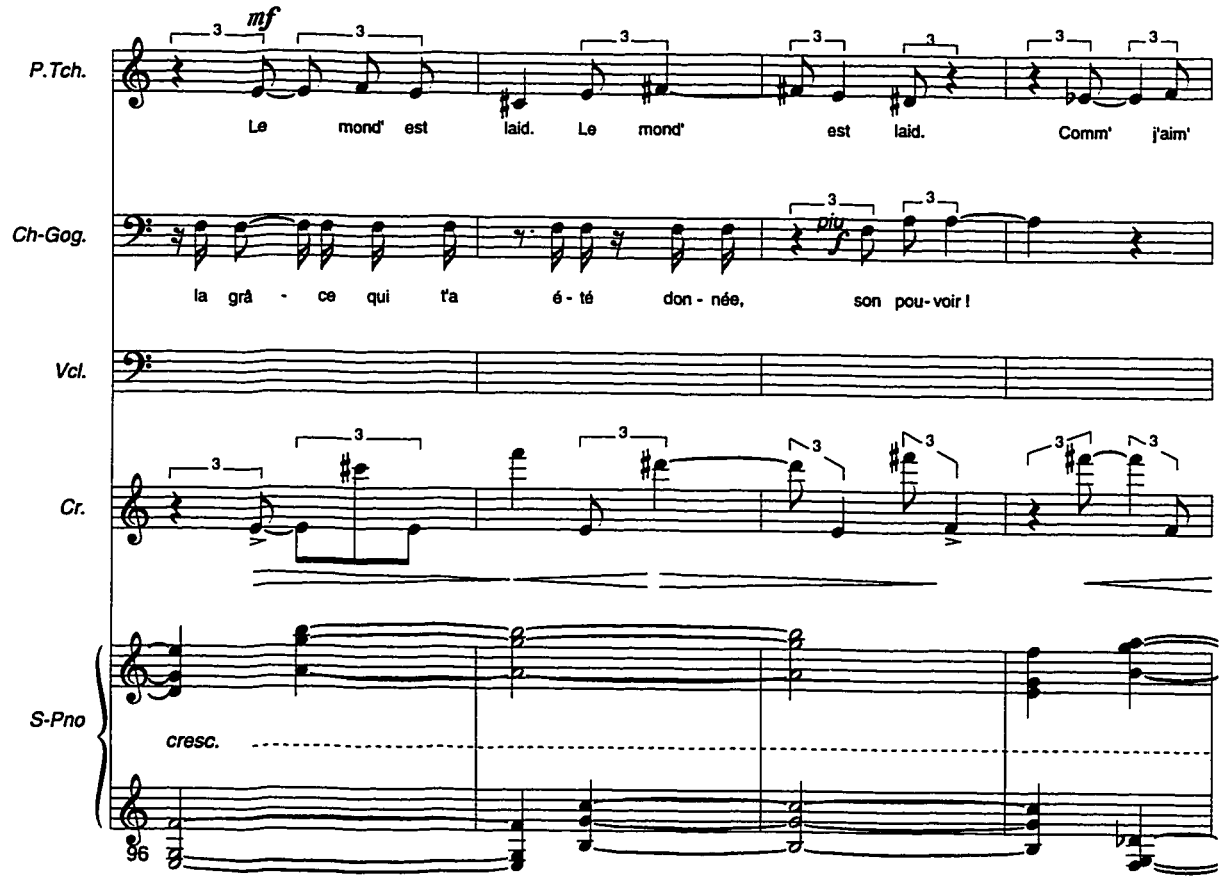

P.Tch.
f
ça me fait peur. Le mond' est laid !
Ch-Gog.
p
Pour - quoi me dis -tu c'la à moi
Vcl.
Cr.
S-Pno
p
69


P.Tch.
piu f
Pa - rce que tu es le plus
Ch-Gog.
qui ai tant be - soin de toi ?
Vcl.
Cr.
pp
S-Pno
73
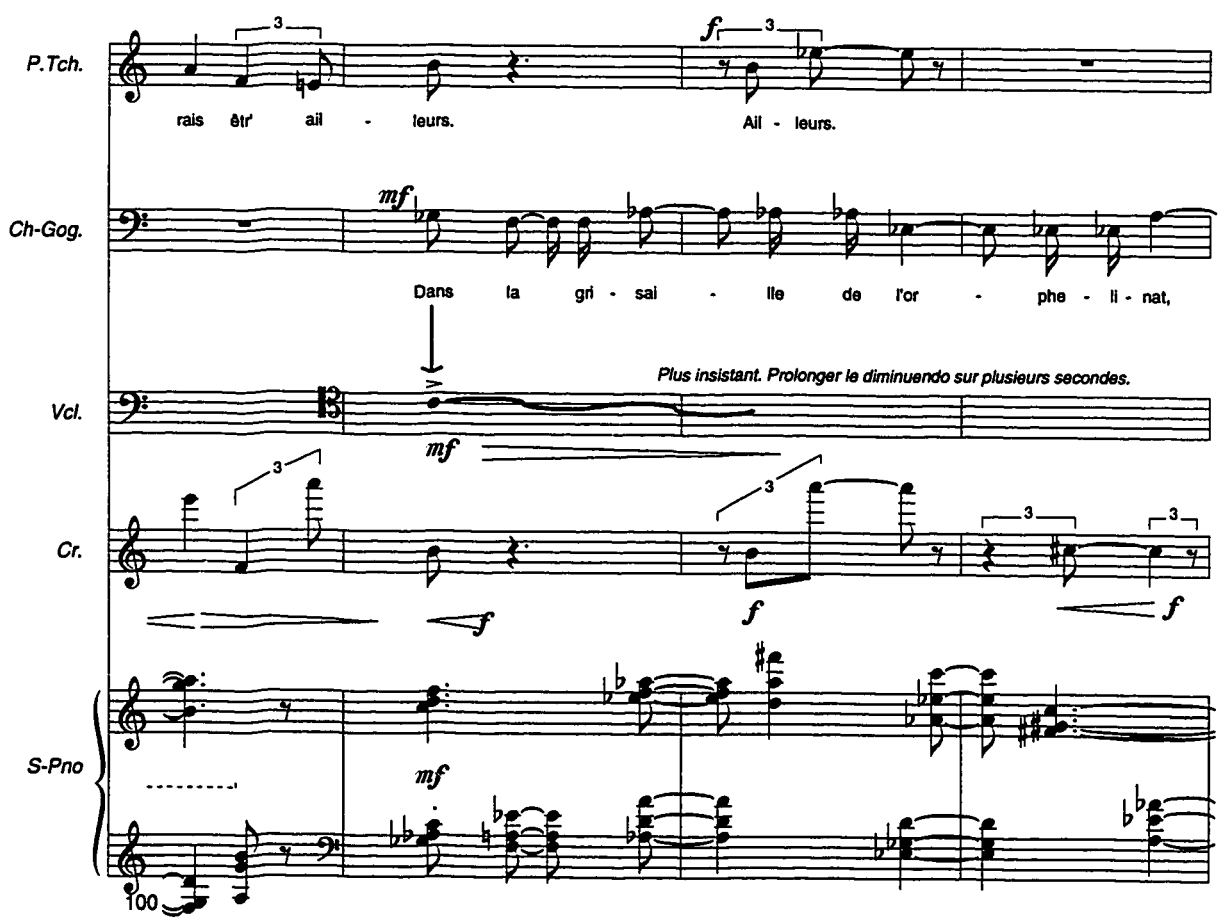

cresc.
P.Tch.
laid, le Go - glu ! Le Go - glu ! Le Go - glu ! Le Go -
Ch-Gog.
accel.
Vcl.
etc
pp
Cr.
S-Pno
f
p
77
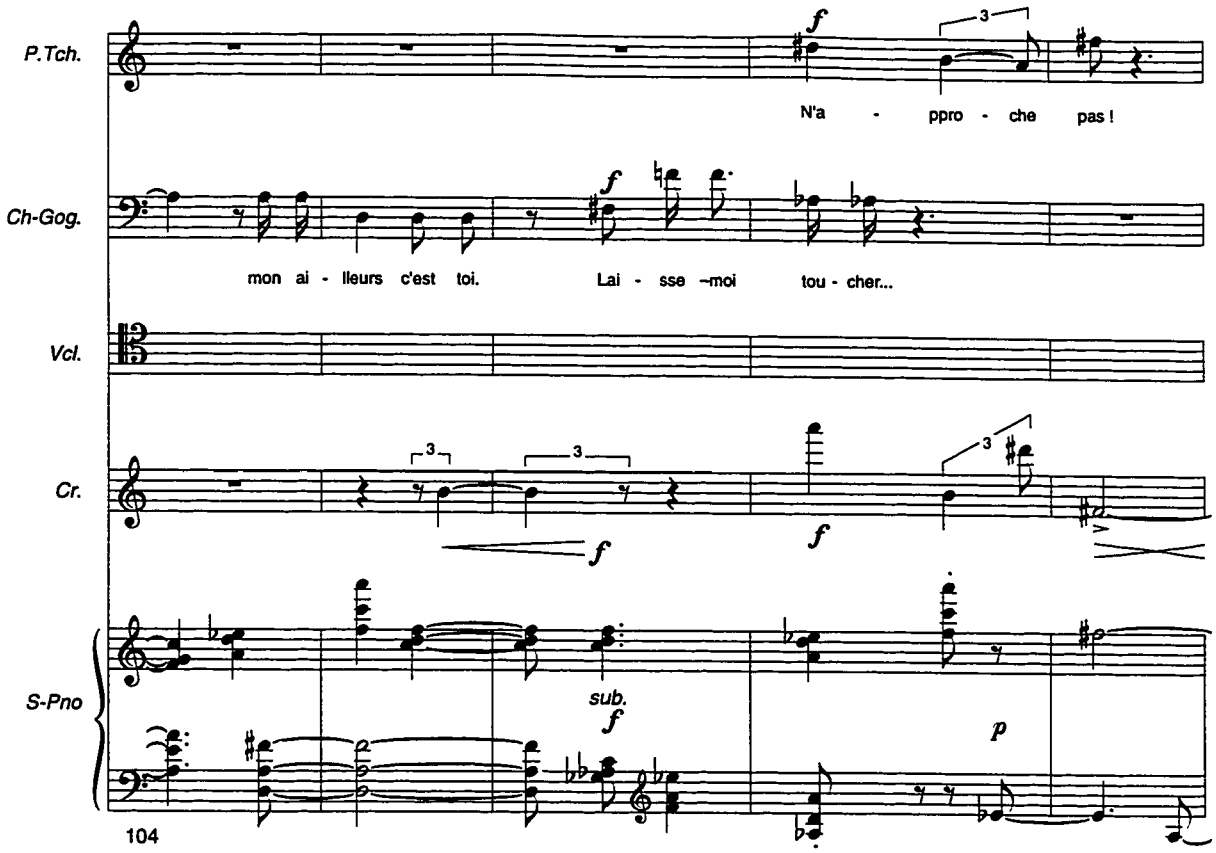

♩= 80
P.Tch.
glu !
♩= 80
p
Ch-Gog.
Je suis le plus sen - si - ble. Je prends la cou - leur du
Vcl.
♩= 80
3
3
Cr.
f
pp
♩= 80
S-Pno
p
80


P.Tch.
Ch-Gog.
Vcl.
Cr.
S-Pno
mf
Non, non, non,
f
mon - de qui m'en - tou - re.
Lai - sse -moi te tou - cher.
85
P.Tch.
non ! Va t'en !
Ch-Gog.
mf
Je se - rai trans - for - mé. Si tu sa - vais
Cl.-Gog.
Vcl.
Cr.
S-Pno
mp
92

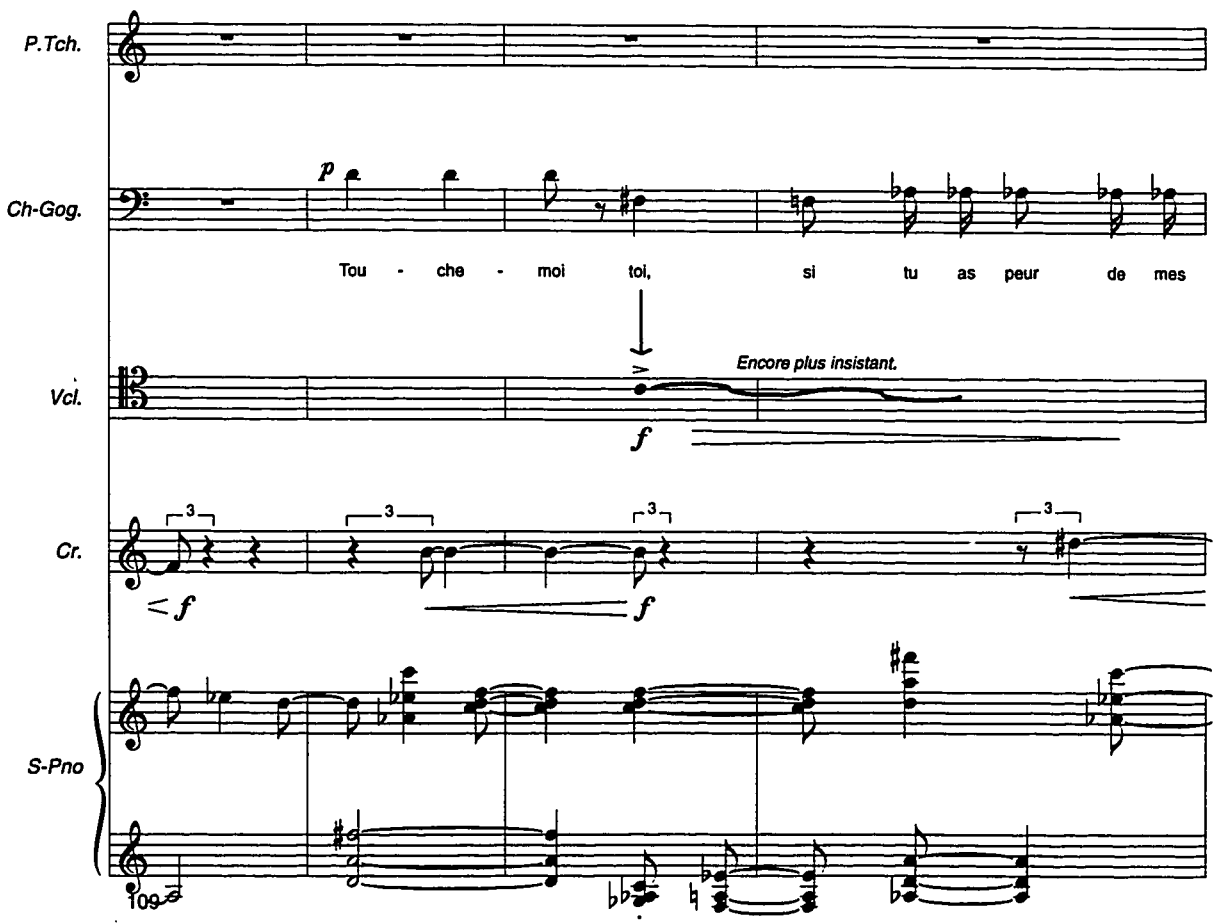


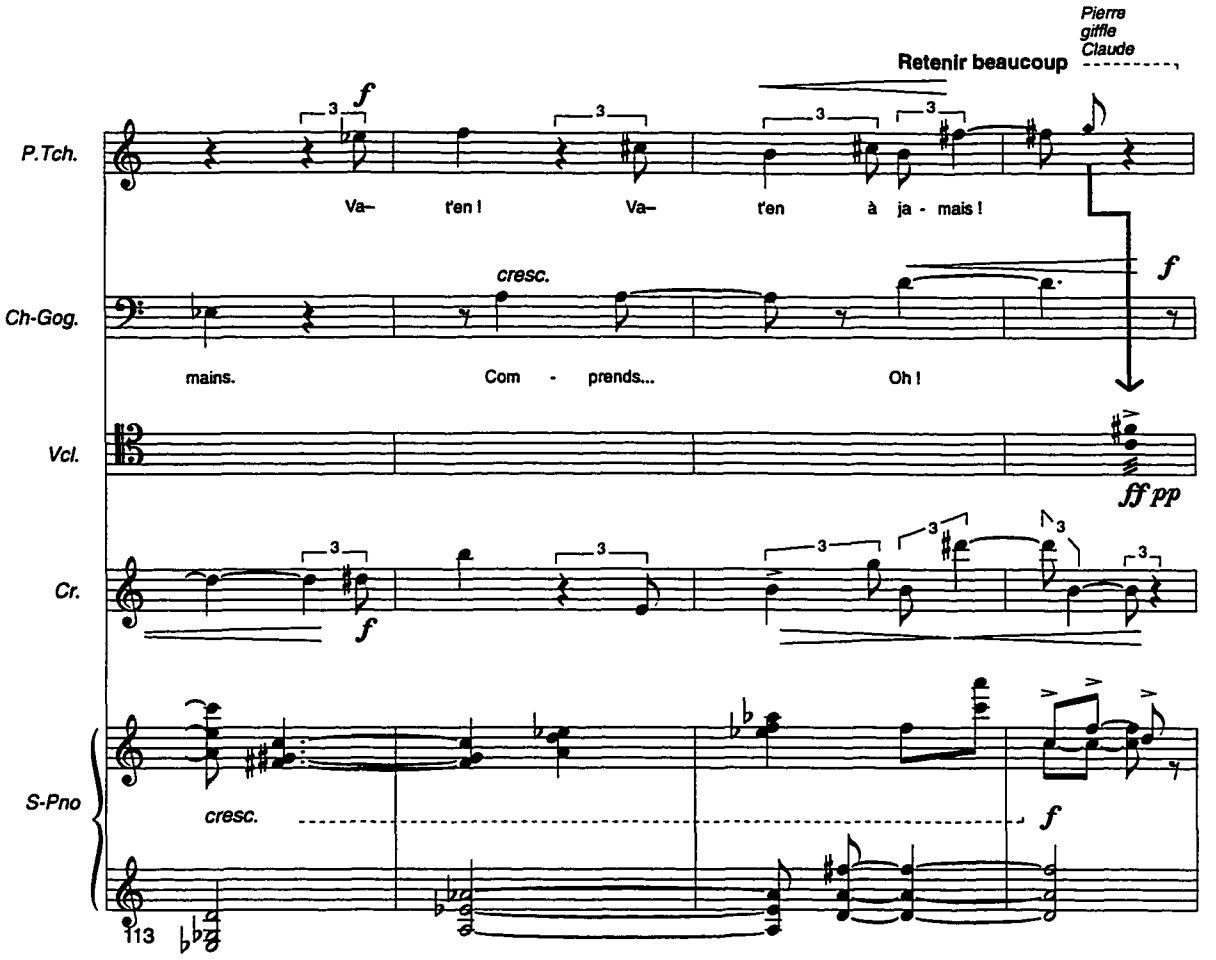
Claude se fait plus pressant dans son interprétation du Goglu. Pierre se sent coincé. L'Inconnu observe.
Au ralenti, les religieuses entrent, surprennent le Goglu dans son manège et s'approchent de lui.





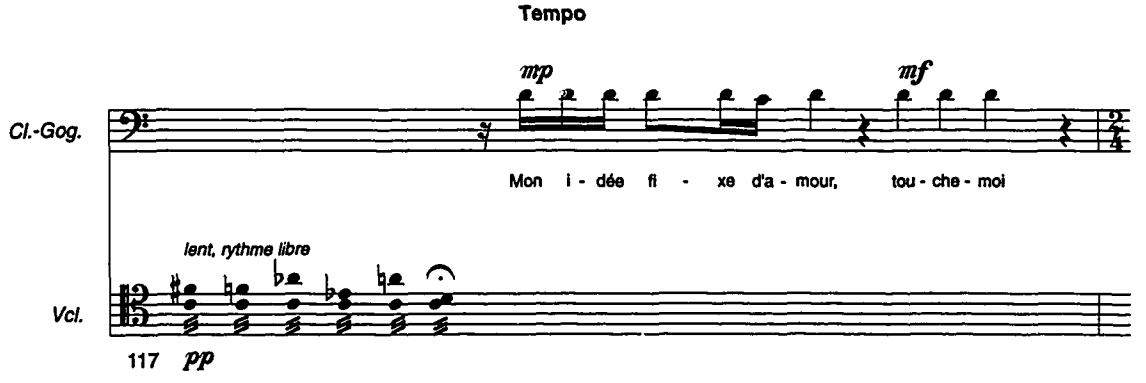
Claude interprète un Goglu très insistant.
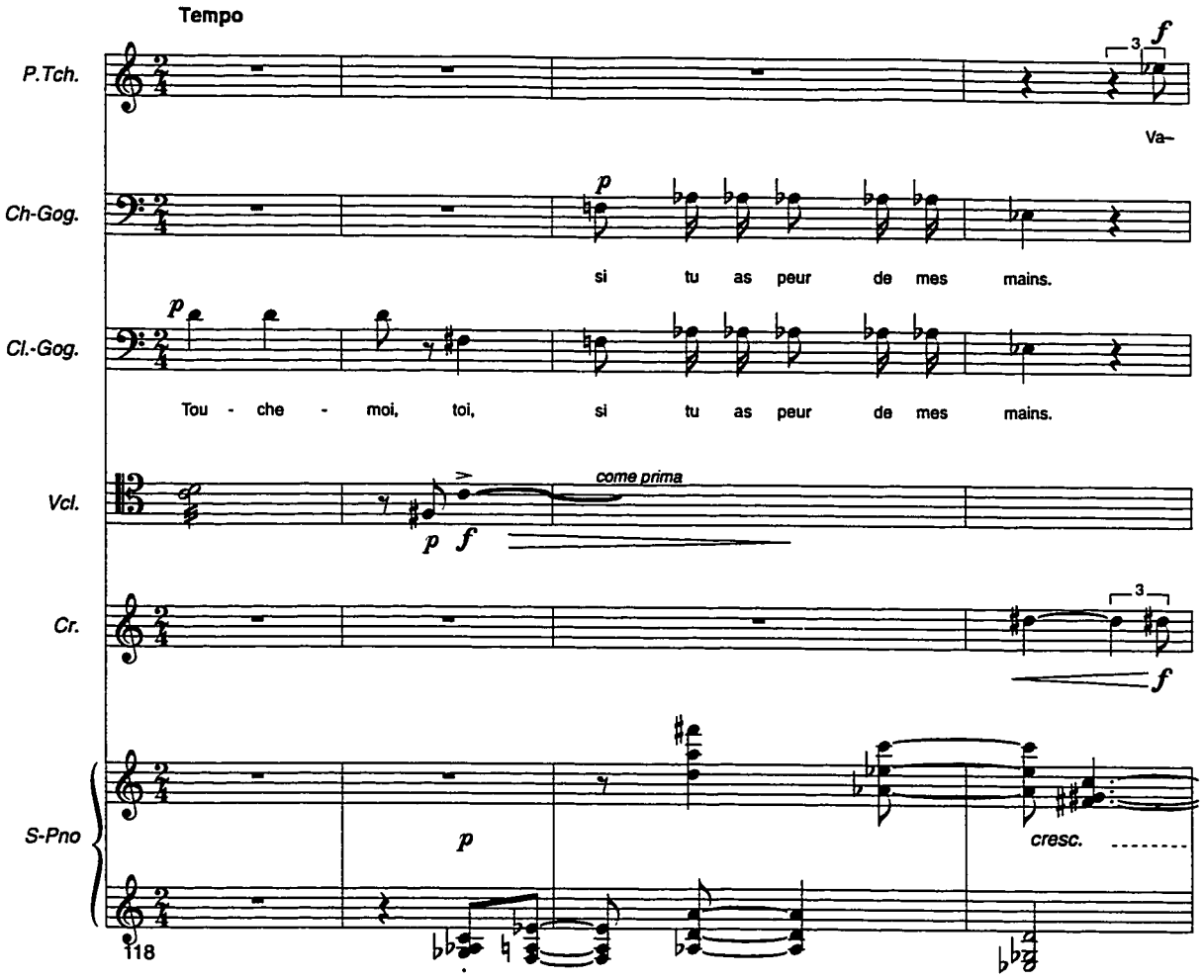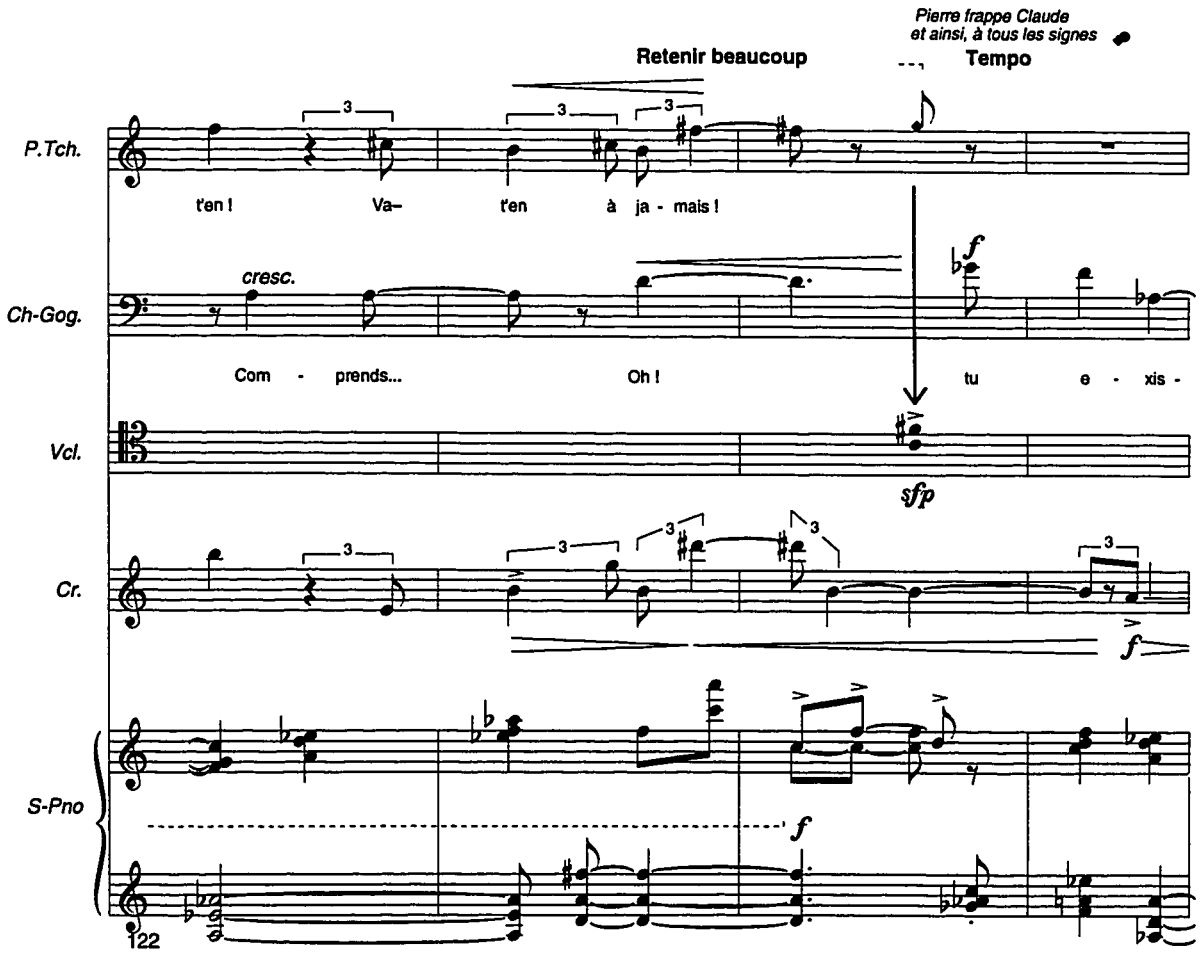




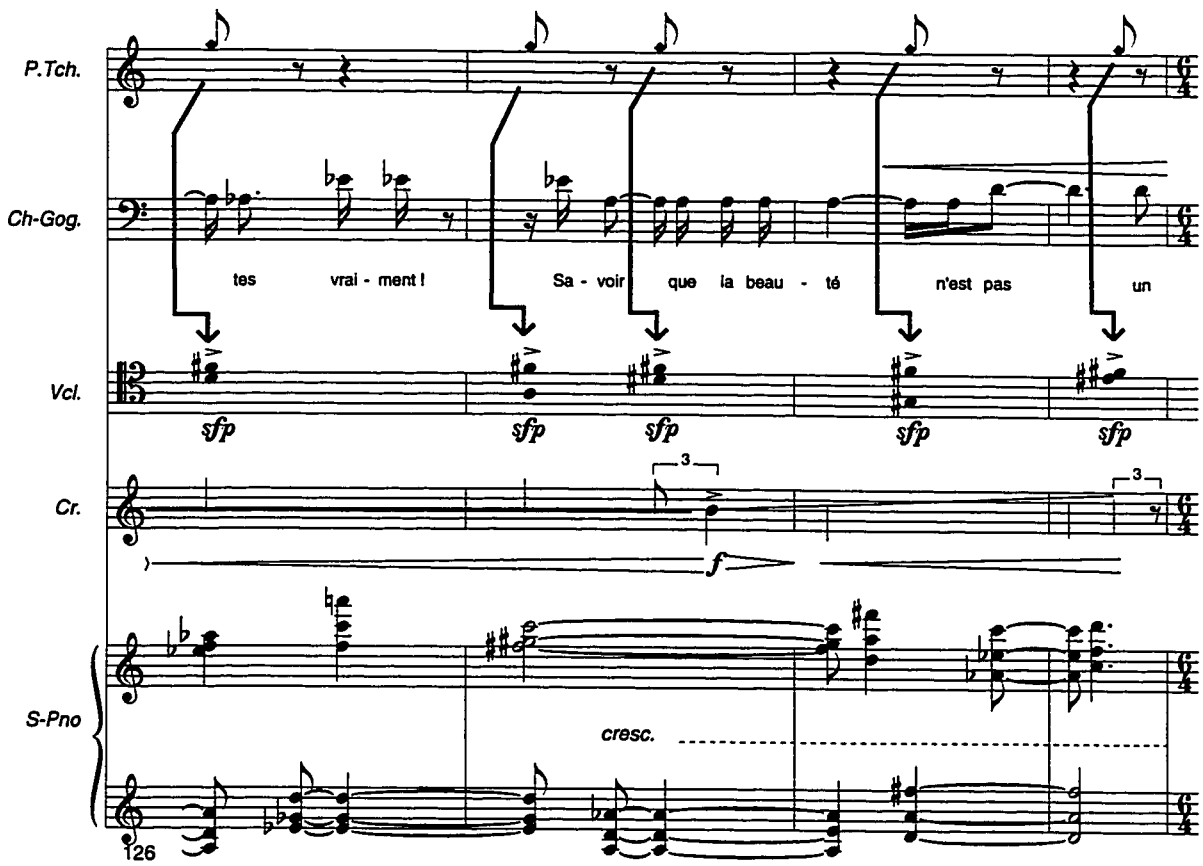
Tous s'arrêtent, surpris par le geste imprévu de Pierre.

Cependant, Claude reprend seul la dernière réplique...




Tempo
P.Tch.
Va–
Ch-Gog.
si tu as peur de mes mains.
Cl.-Gog.
Tou - che - moi, toi, si tu as peur de mes mains.
Vcl.
come prima
Cr.
S-Pno
cresc.
118


Pierre frappe Claude
et ainsi, à tous les signes
Retenir beaucoup
Tempo
P.Tch.
t'en ! Va– t'en à ja - mais !
Ch-Gog.
cresc.
Com - prends... Oh ! tu e - xis -
Vcl.
sfp
Cr.
S-Pno
122


P.Tch.
Ch-Gog.
tes vrai - ment ! Sa - voir que la beau - té n'est pas un
Vcl.
sfp sfp sfp sfp sfp
Cr.
3 3
f
S-Pno
cresc.
126

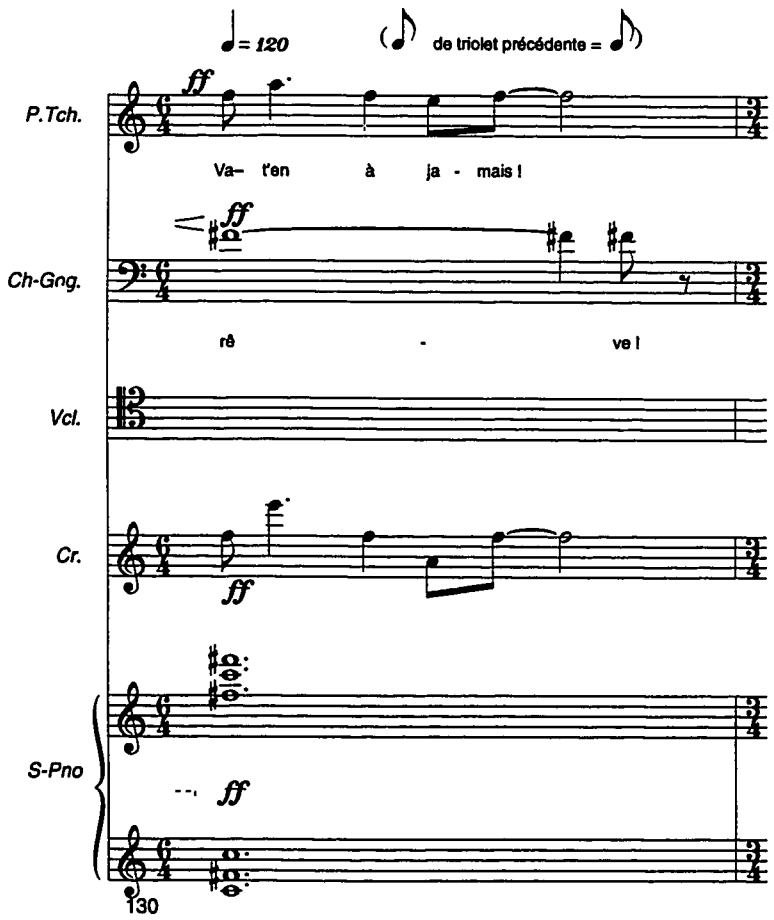
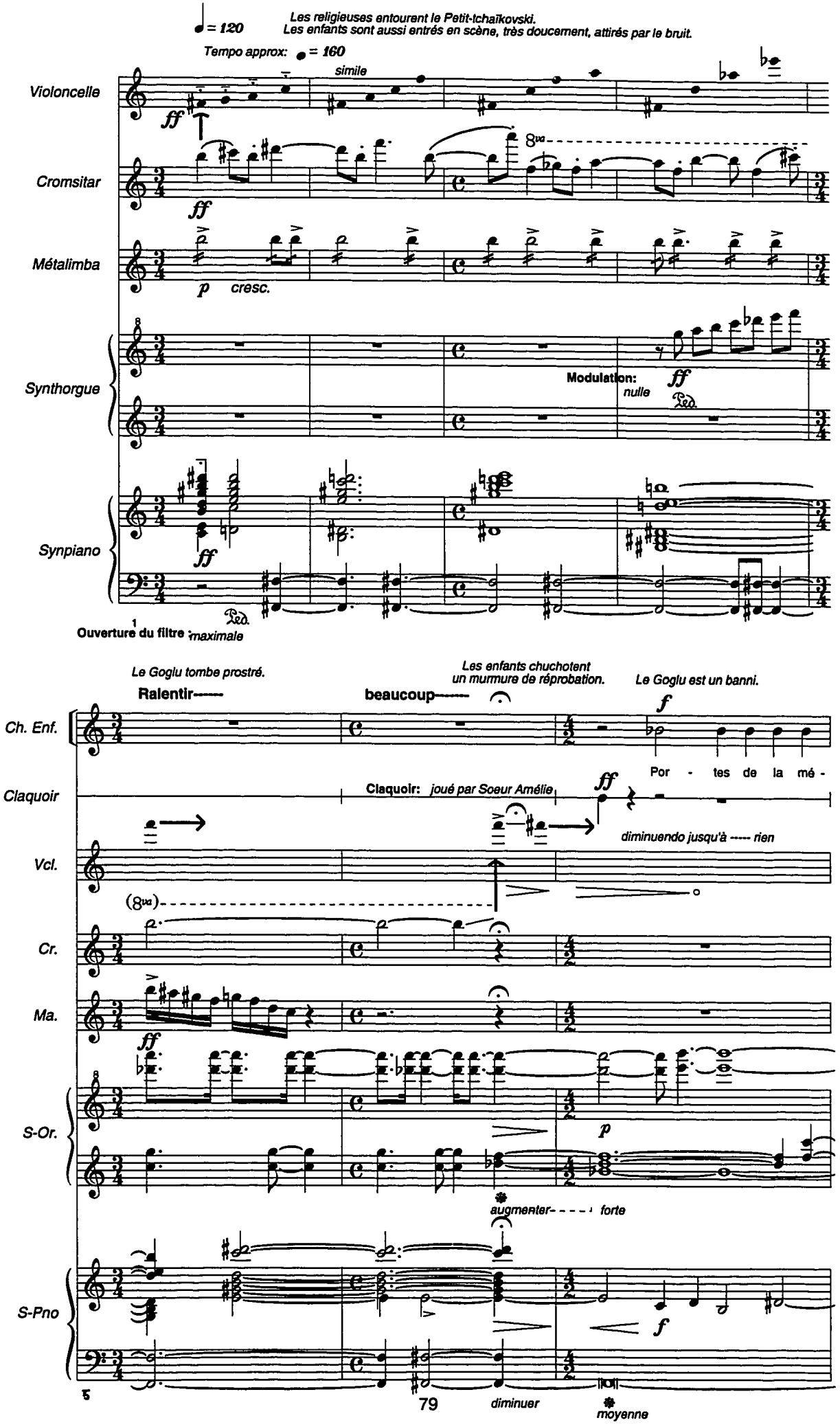
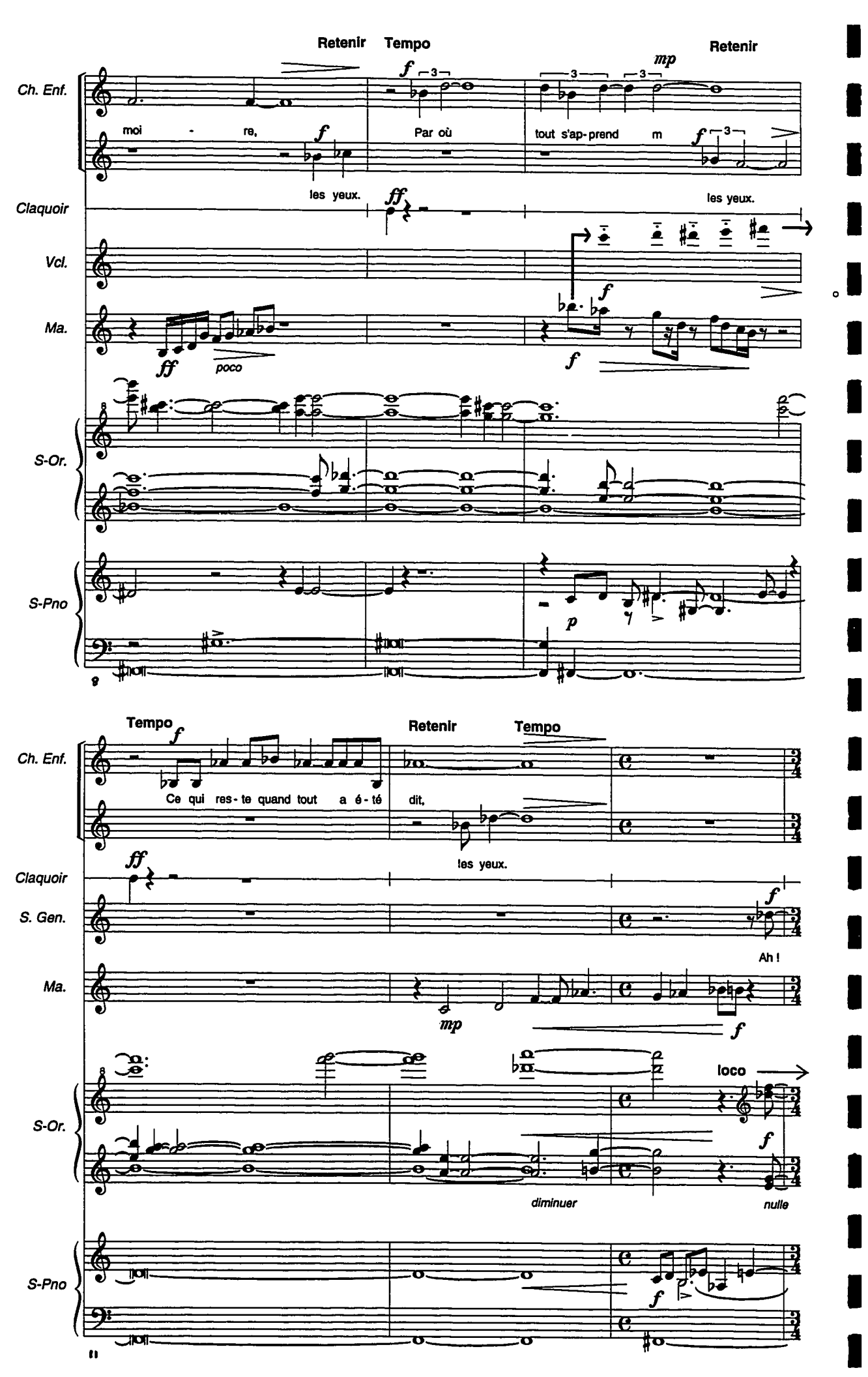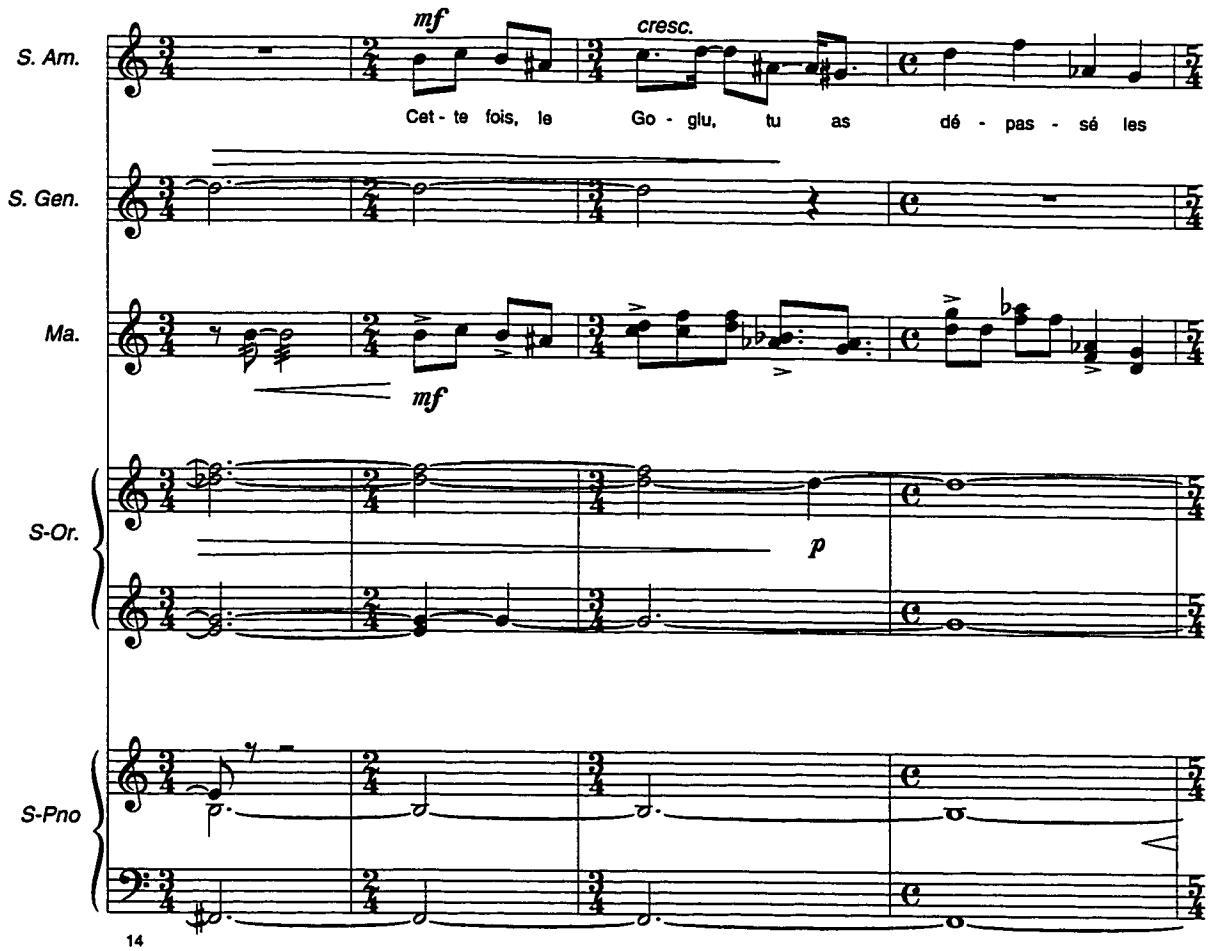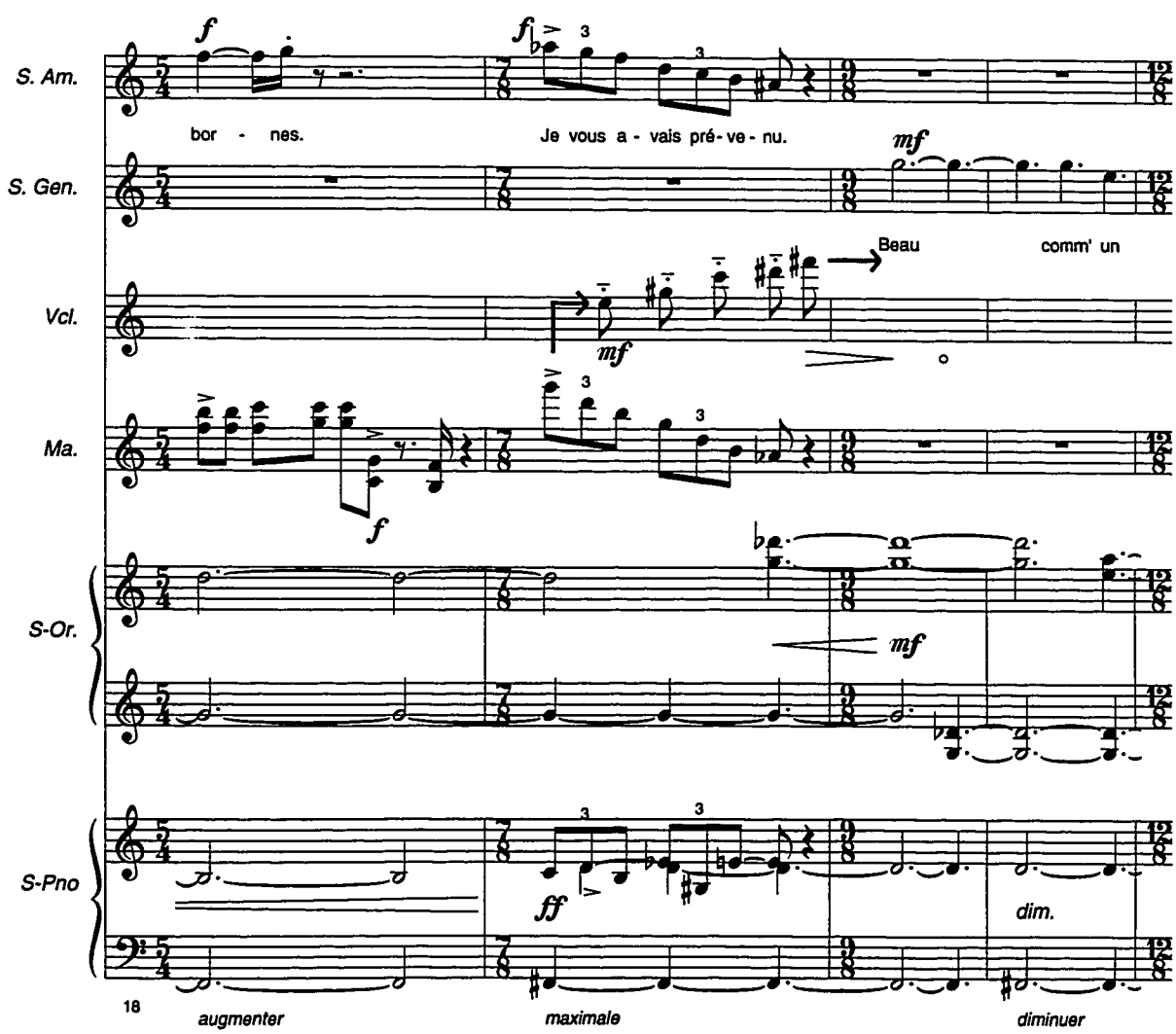

♩= 120
de triolet précédente =
P.Tch.
ff
Va- t'en à ja - mais !
Ch-Gng.
ff
rê - ve !
Vcl.
Cr.
ff
S-Pno
ff
130
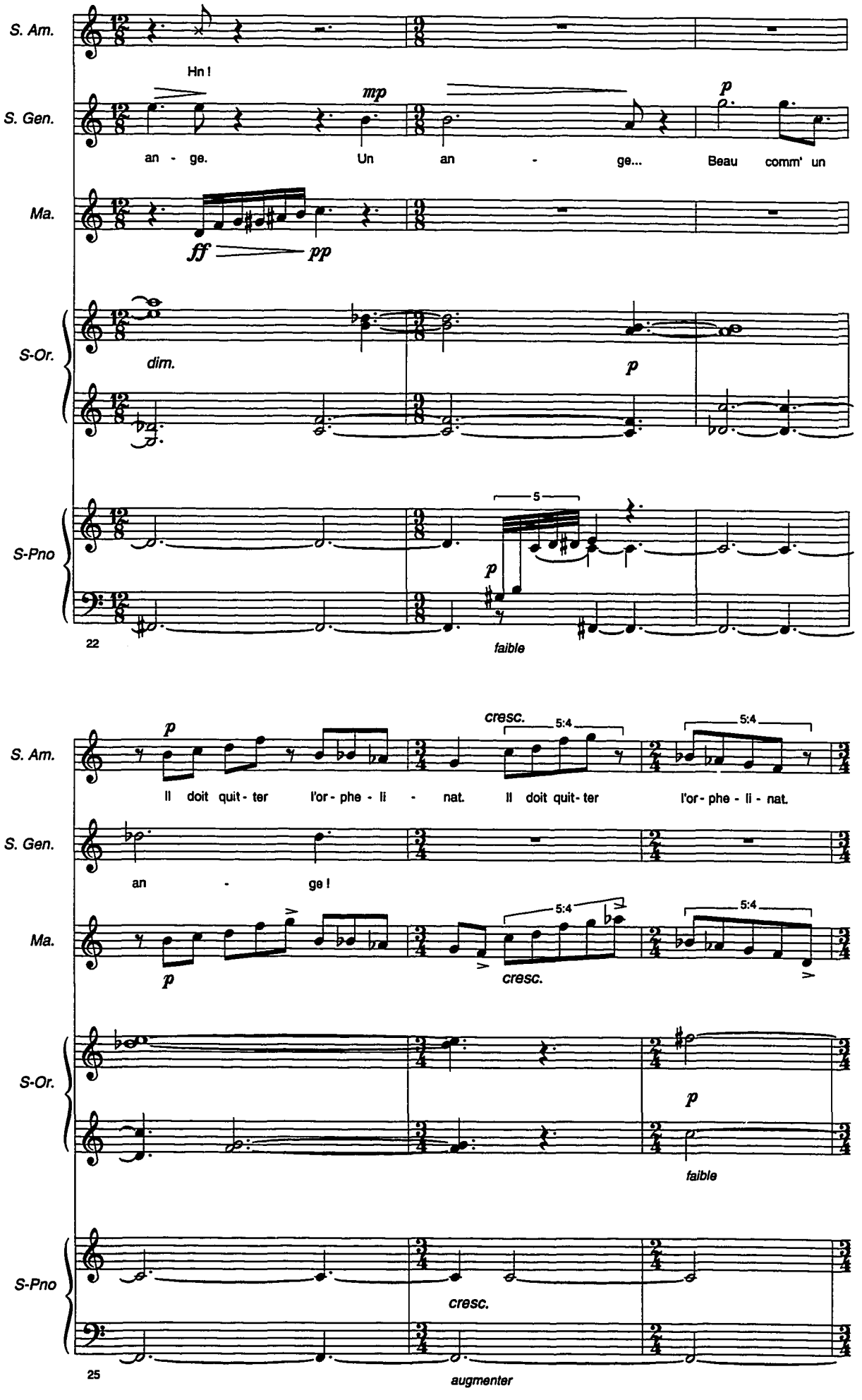
Tableau 4, scène 4

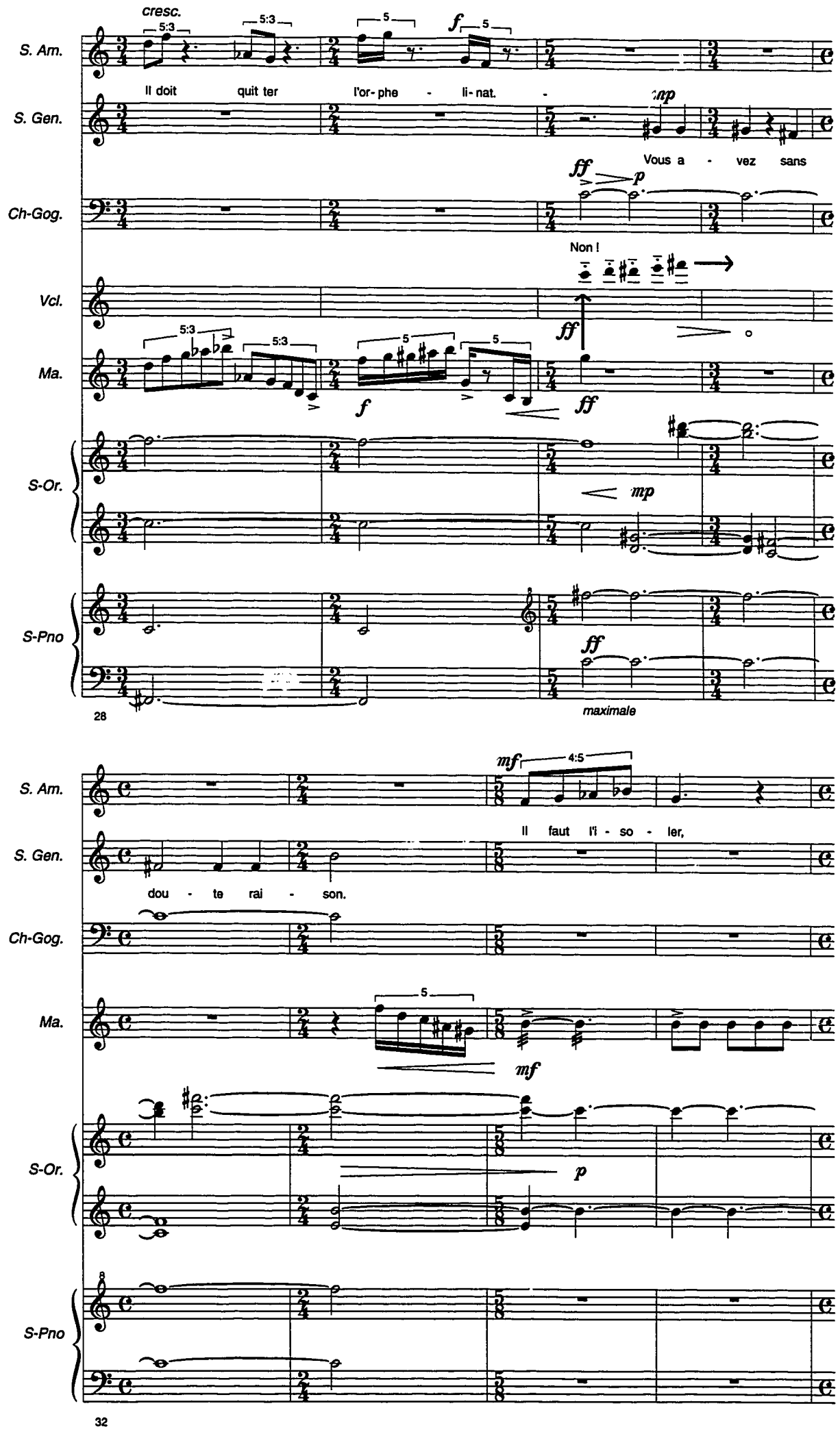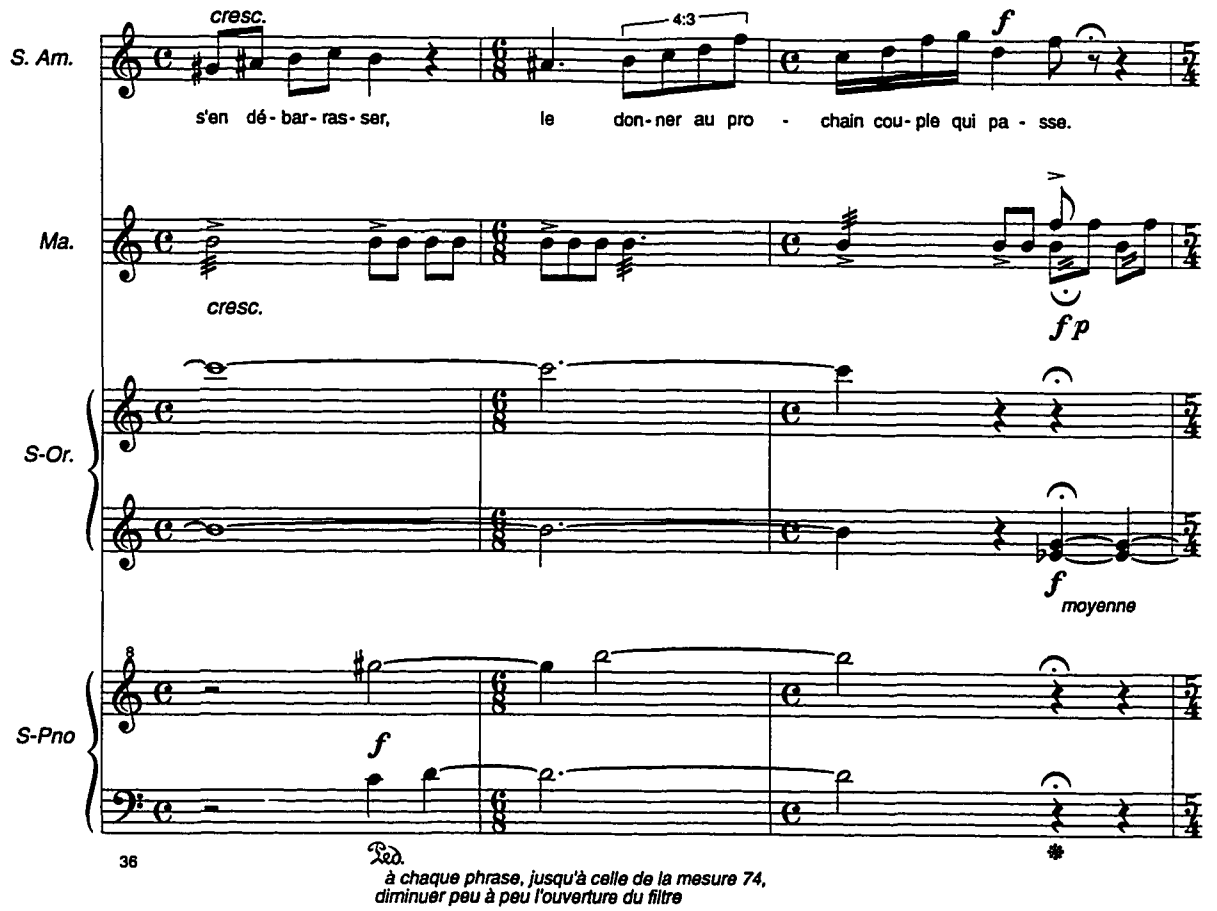



Retenir
Tempo
Retenir
Ch. Enf.
moi - re,
Par où
tout s'ap-prend m
les yeux.
les yeux.
Claquoir
Vcl.
Ma.
poco
S-Or.
S-Pno
Tempo
Retenir
Tempo
Ch. Enf.
Ce qui res-te quand tout a é-té
dit,
les yeux.
Claquoir
S. Gen.
Ah !
Ma.
loco
S-Or.
diminuer
nulle
S-Pno
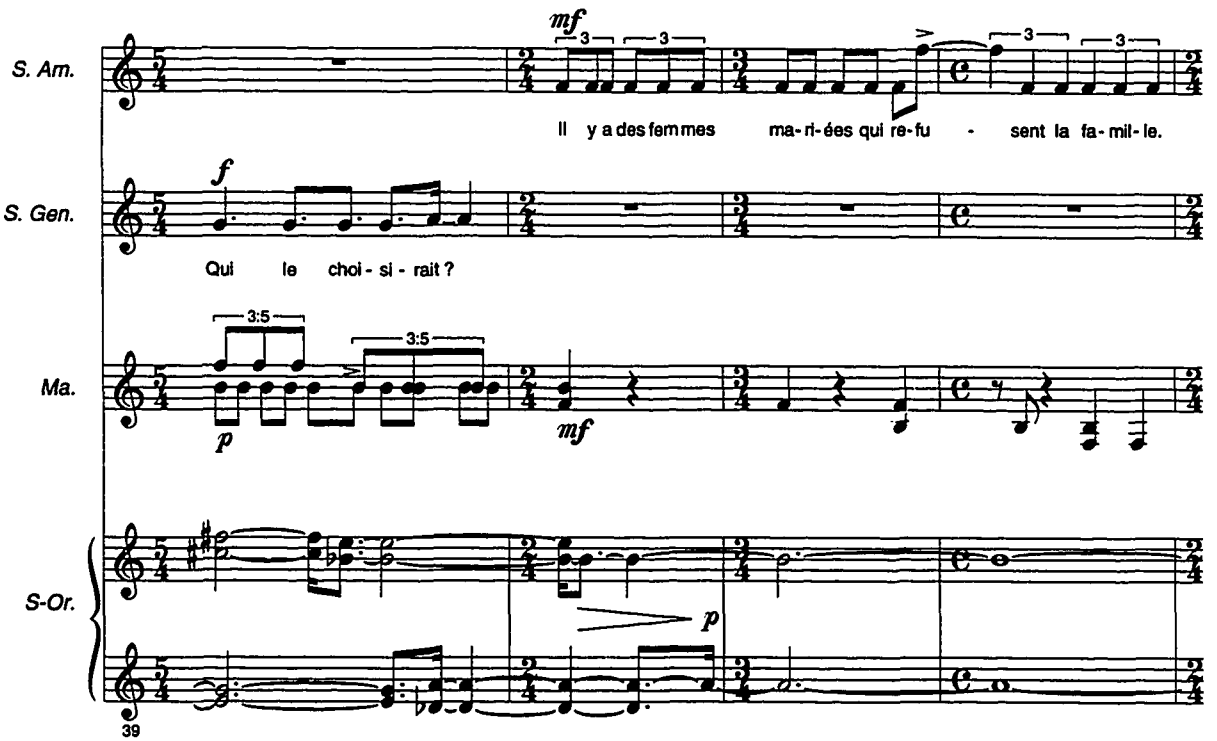

S. Am.
S. Gen.
Ma.
S-Or.
S-Pno
mf
cresc.
Cet - te fois, le Go - glu, tu as dé - pas - sé les
mf
p
14
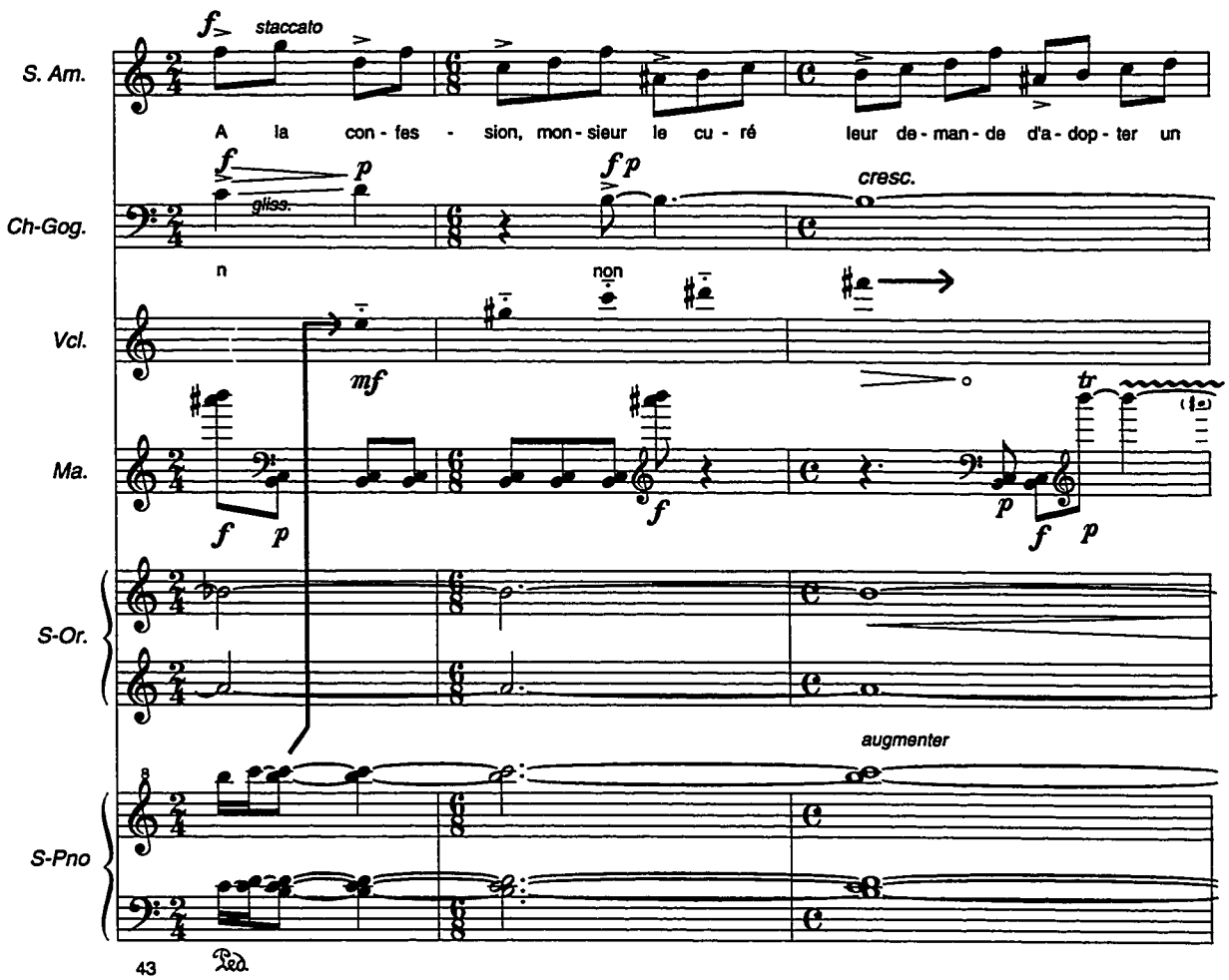

S. Am.
S. Gen.
Vcl.
Ma.
S-Or.
S-Pno
f
bor - nes.
Je vous a - vais pré - ve - nu.
mf
Beau
comm' un
mf
f
mf
ff
dim.
18
augmenter
maximale
diminuer
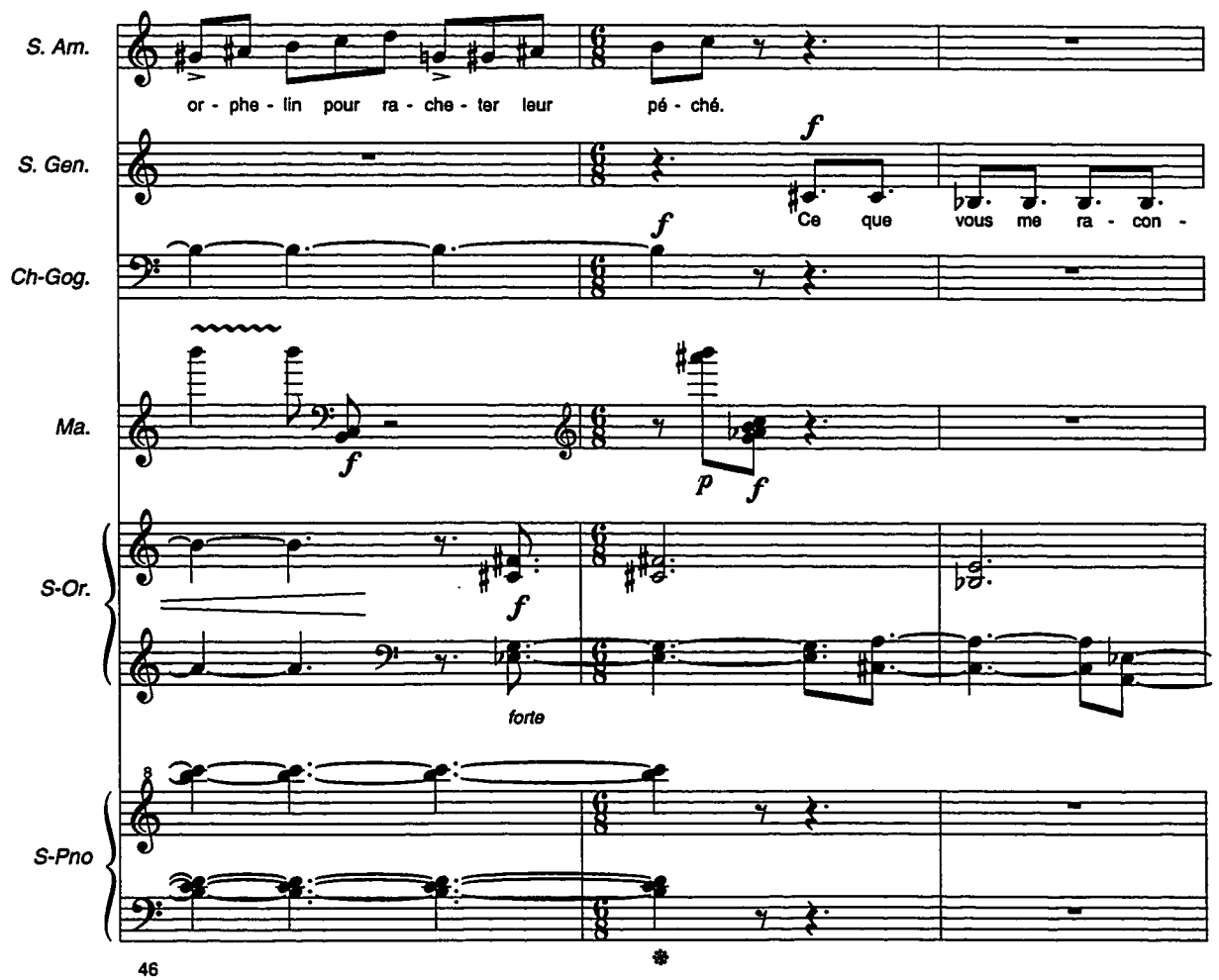

S. Am.
Hn !
S. Gen.
mp
p
an - ge. Un an - ge... Beau comm' un
Ma.
ff
pp
S-Or.
dim.
p
S-Pno
5
p
22
faible
S. Am.
p
cresc.
5:4
5:4
Il doit quit - ter l'or - phe - li - nat. Il doit quit - ter l'or - phe - li - nat.
S. Gen.
an - ge !
Ma.
5:4
5:4
p
cresc.
S-Or.
p
faible
S-Pno
cresc.
25
augmenter
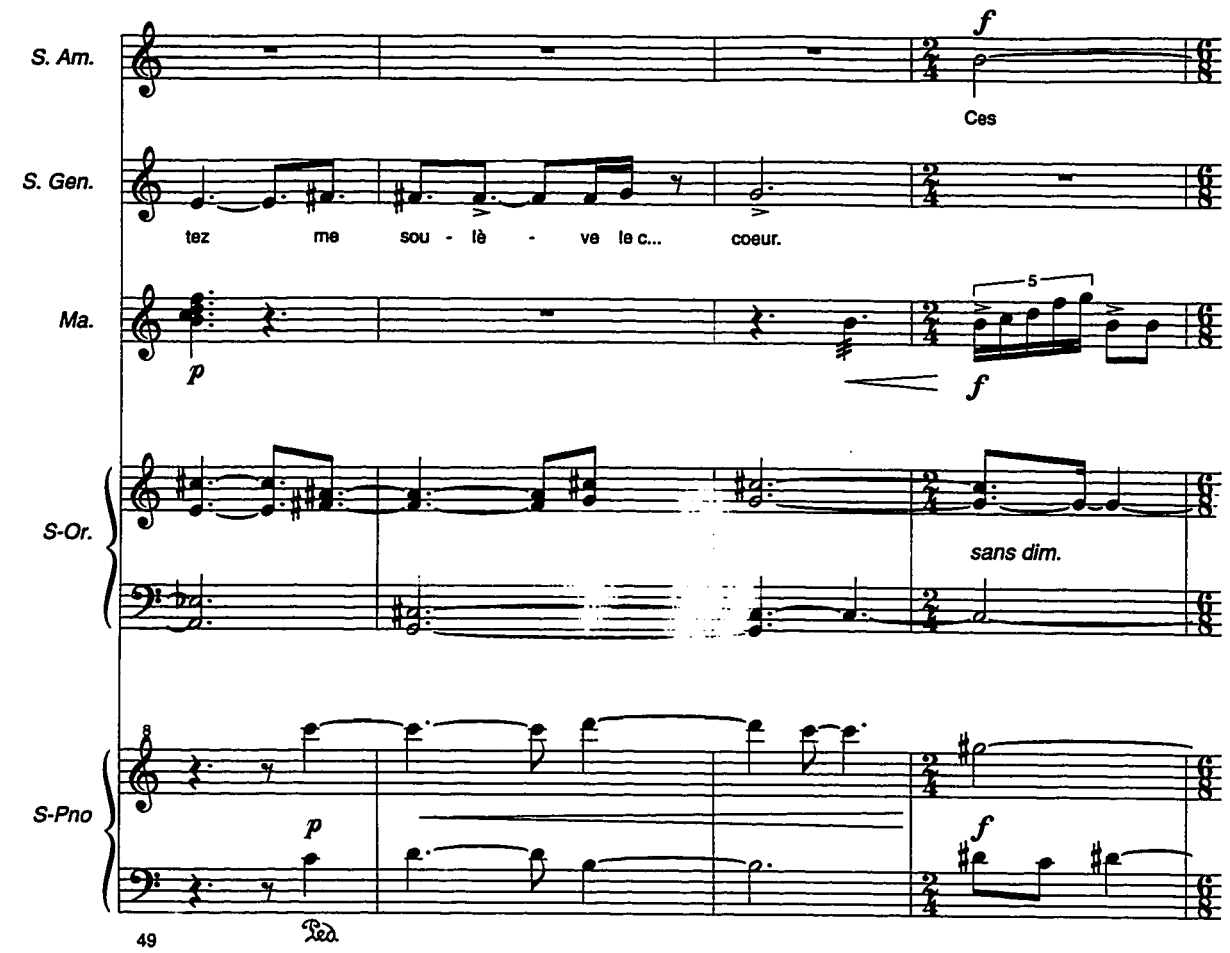

cresc.
S. Am.
Il doit quit ter l'or- phe - li- nat. -
S. Gen.
Vous a - vez sans
Ch-Gog.
Non !
Vcl.
Ma.
S-Or.
S-Pno
maximale
28
Il faut l'i - so - ler,
dou - te rai - son.
32
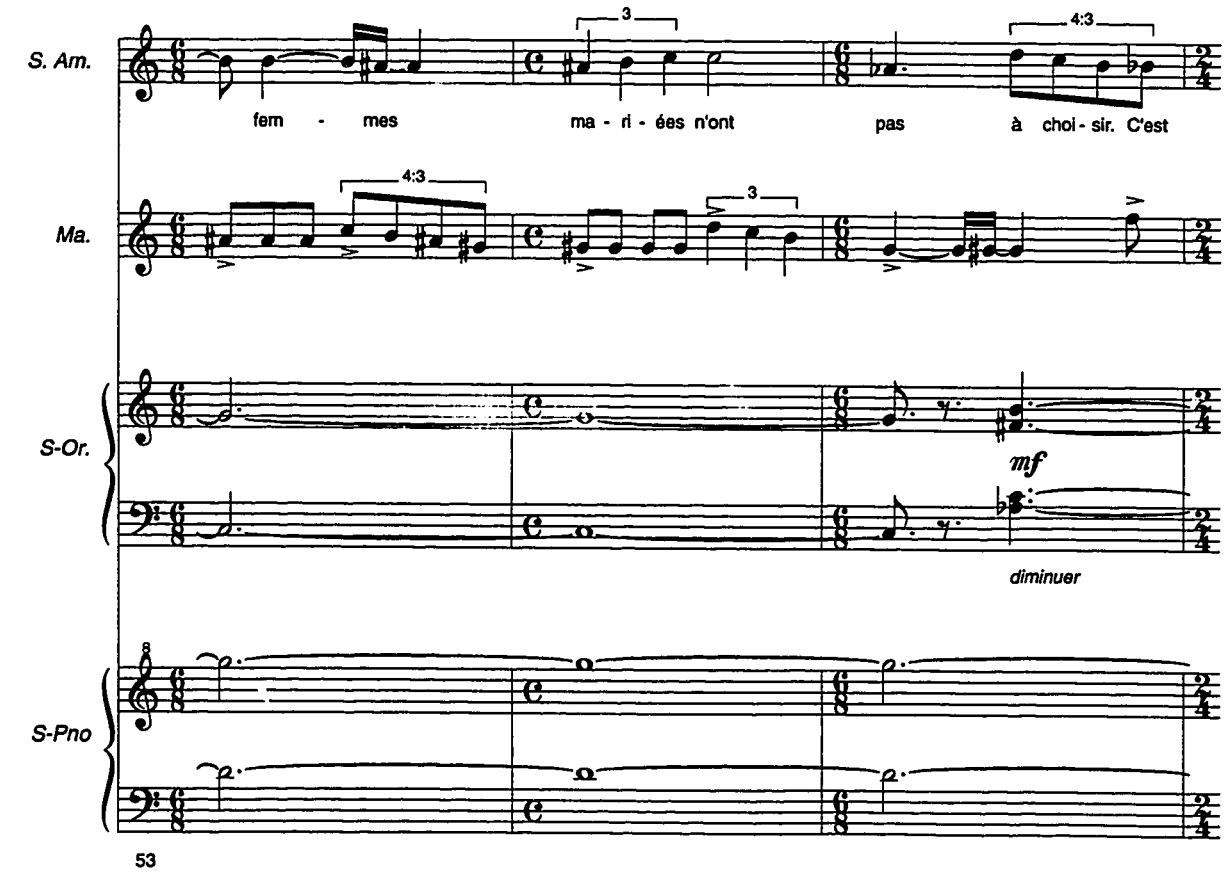

S. Am.
cresc.
4:3
f
s'en dé- bar- ras- ser, le don- ner au pro - chain cou- ple qui pa - sse.
Ma.
cresc.
f p
S-Or.
f
moyenne
S-Pno
8
f
36
Ped.
à chaque phrase, jusqu'à celle de la mesure 74,
diminuer peu à peu l'ouverture du filtre
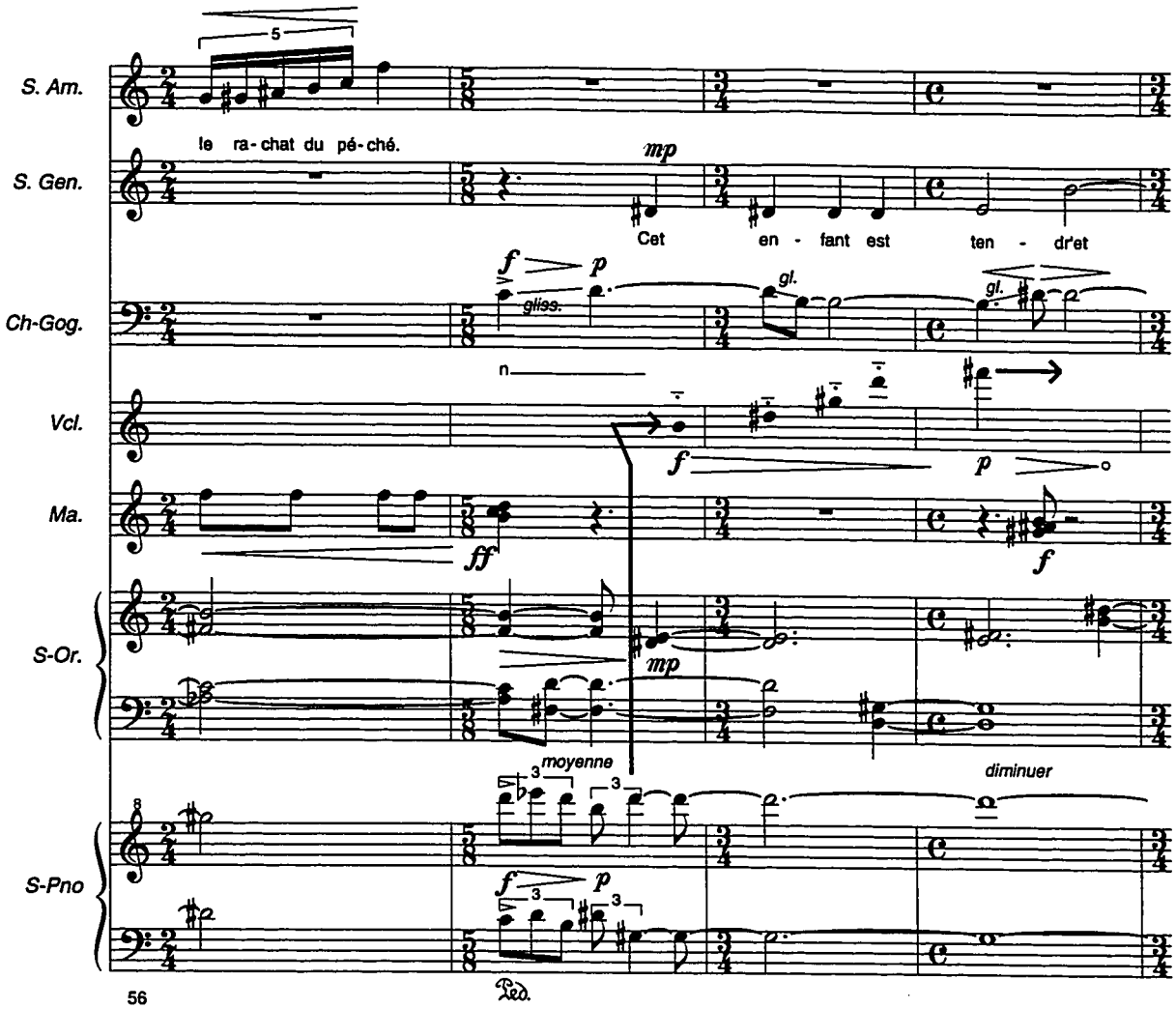

S. Am.
mf
3
3
3
3
Il y a des femmes ma- ri- ées qui re- fu - sent la fa- mil- le.
S. Gen.
f
Qui le choi- si- rait ?
Ma.
3:5
3:5
p
mf
S-Or.
p
39
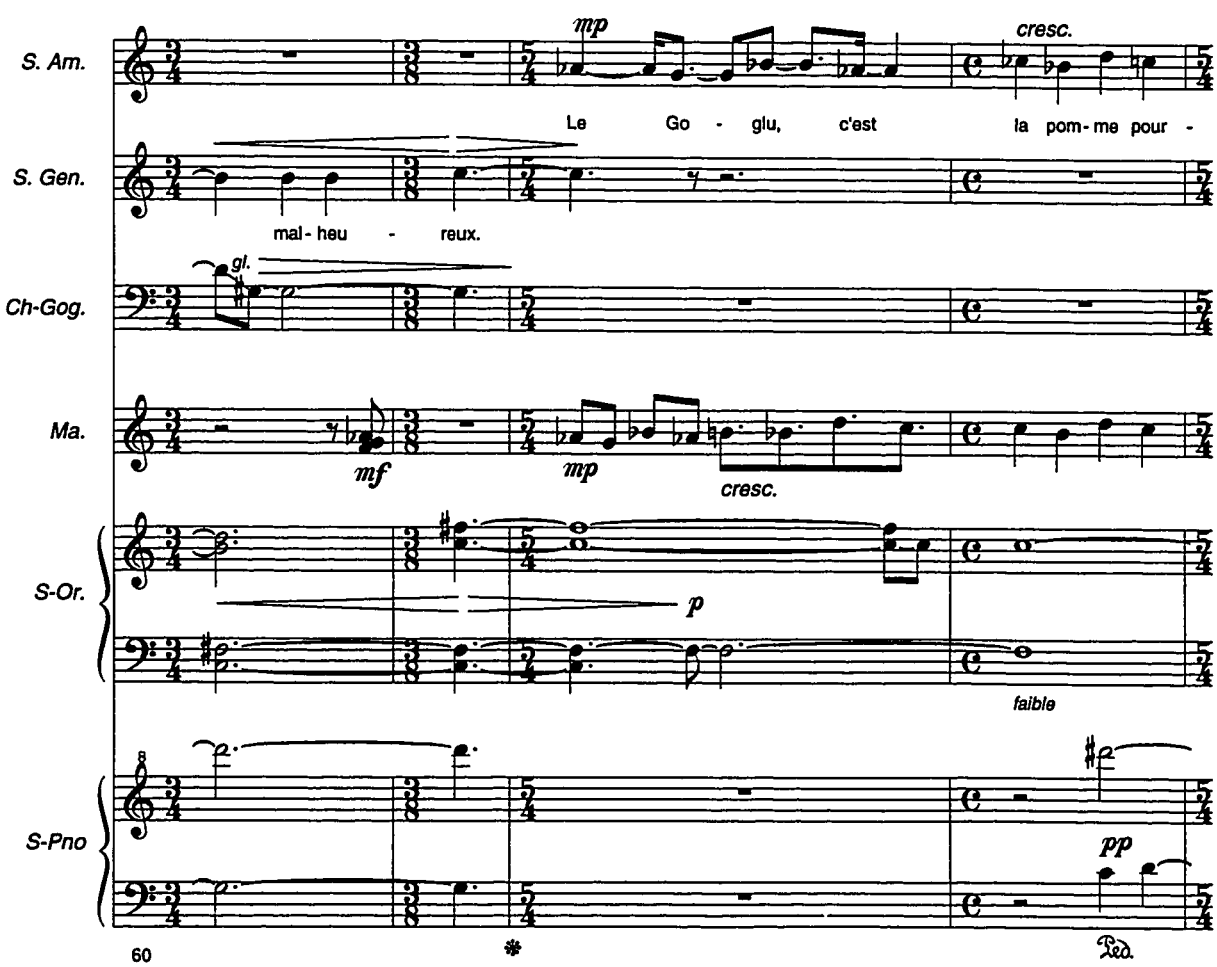

S. Am.
staccato
A la con - fes - sion, mon - sieur le cu - ré leur de - man - de d'a - dop - ter un
Ch-Gog.
gliss.
cresc.
n
non
Vcl.
mf
Ma.
tr
S-Or.
augmenter
S-Pno
Ped.
43
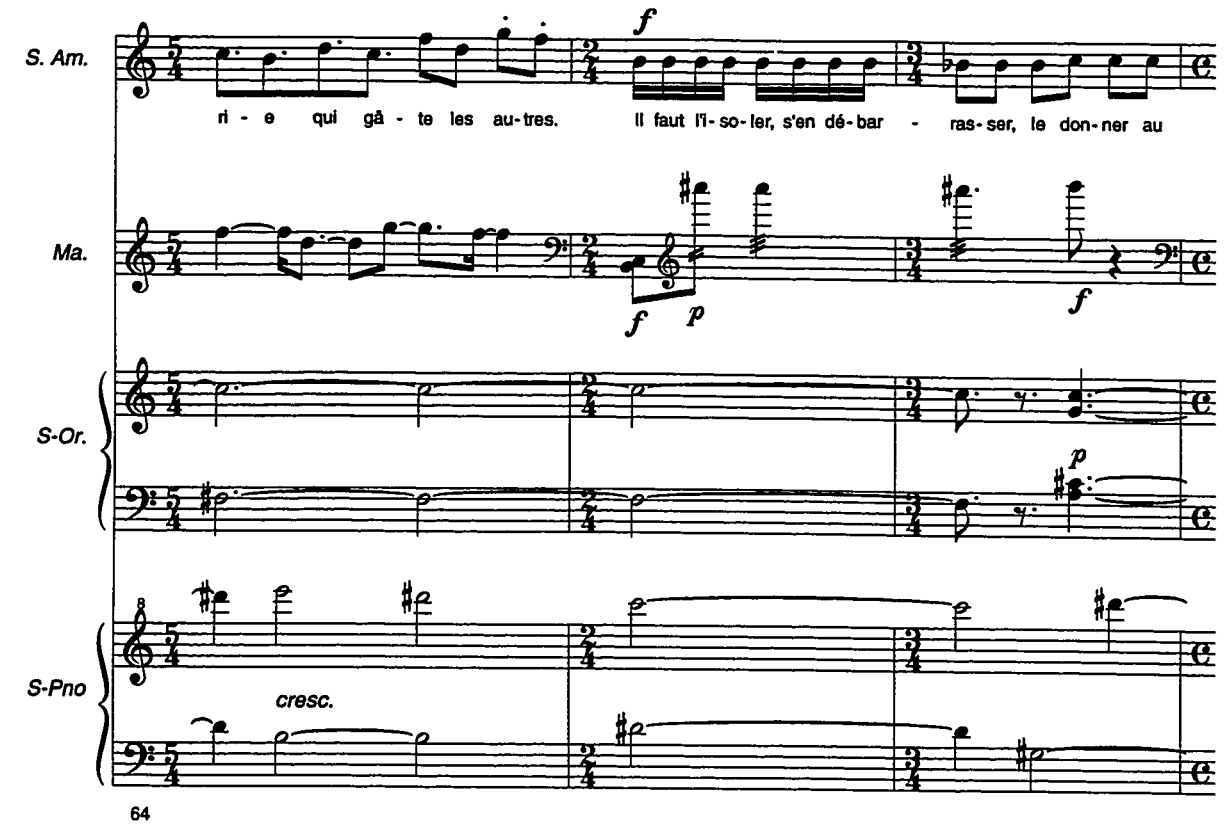

S. Am.
or - phe - lin pour ra - che - ter leur pé - ché.
S. Gen.
Ce que vous me ra - con -
Ch-Gog.
Ma.
S-Or.
forte
S-Pno
46
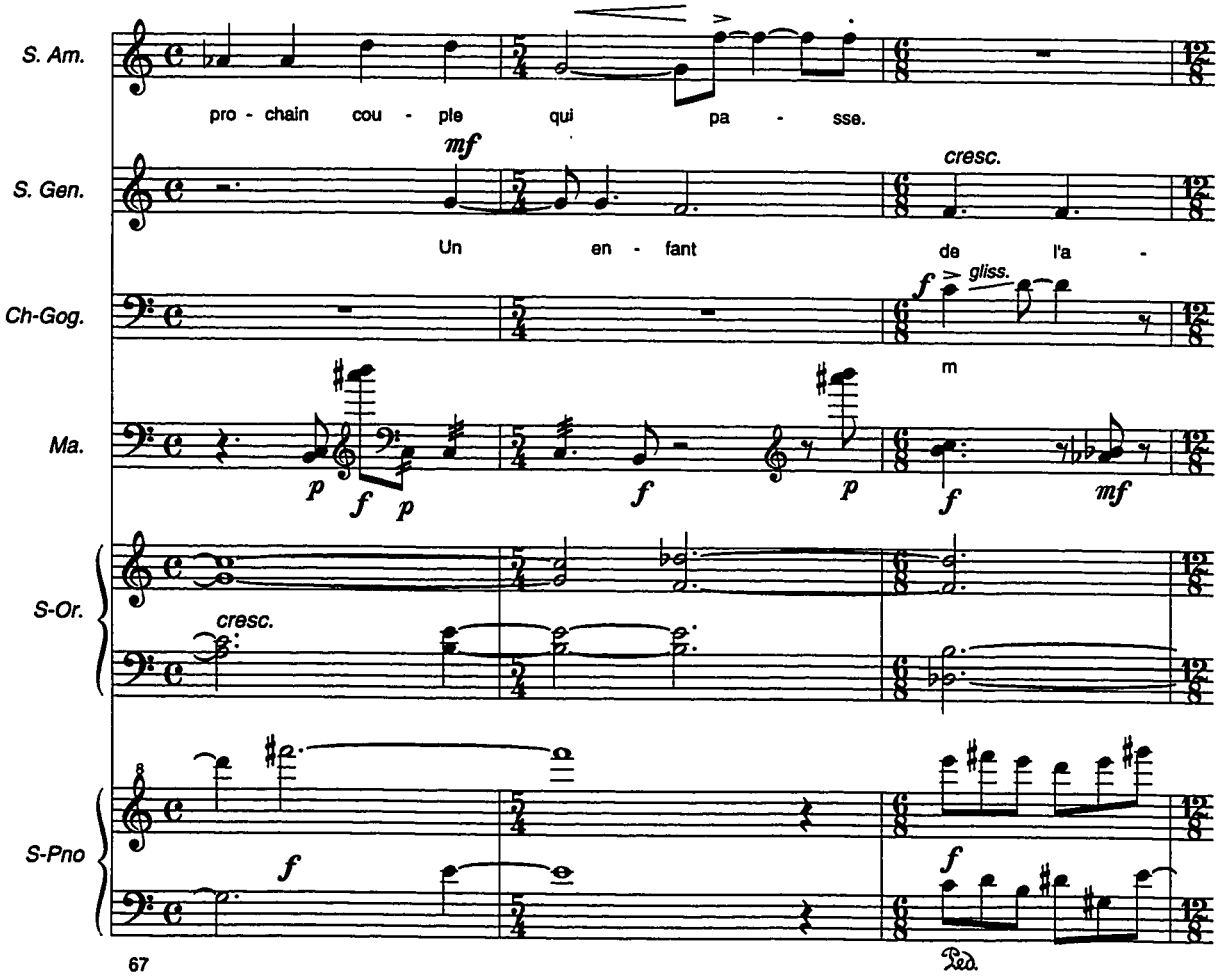

S. Am.
S. Gen.
Ma.
S-Or.
S-Pno
f
Ces
tez me sou - lè - ve le c... coeur.
5
p
f
sans dim.
p
f
Ped.
49
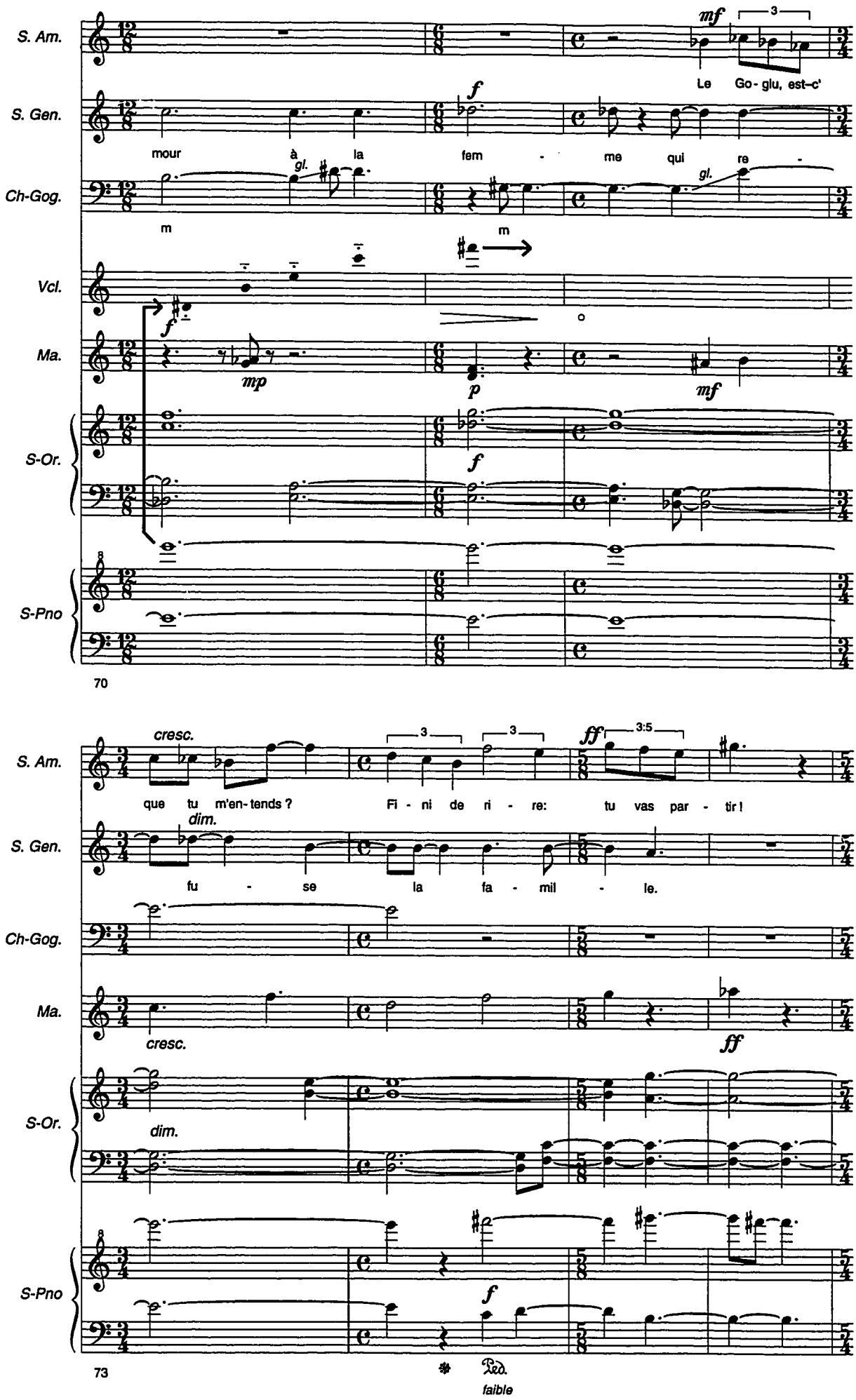

S. Am.
Ma.
S-Or.
S-Pno
3
4:3
fem - mes ma - ri - ées n'ont pas à choi - sir. C'est
4:3
3
mf
diminuer
53
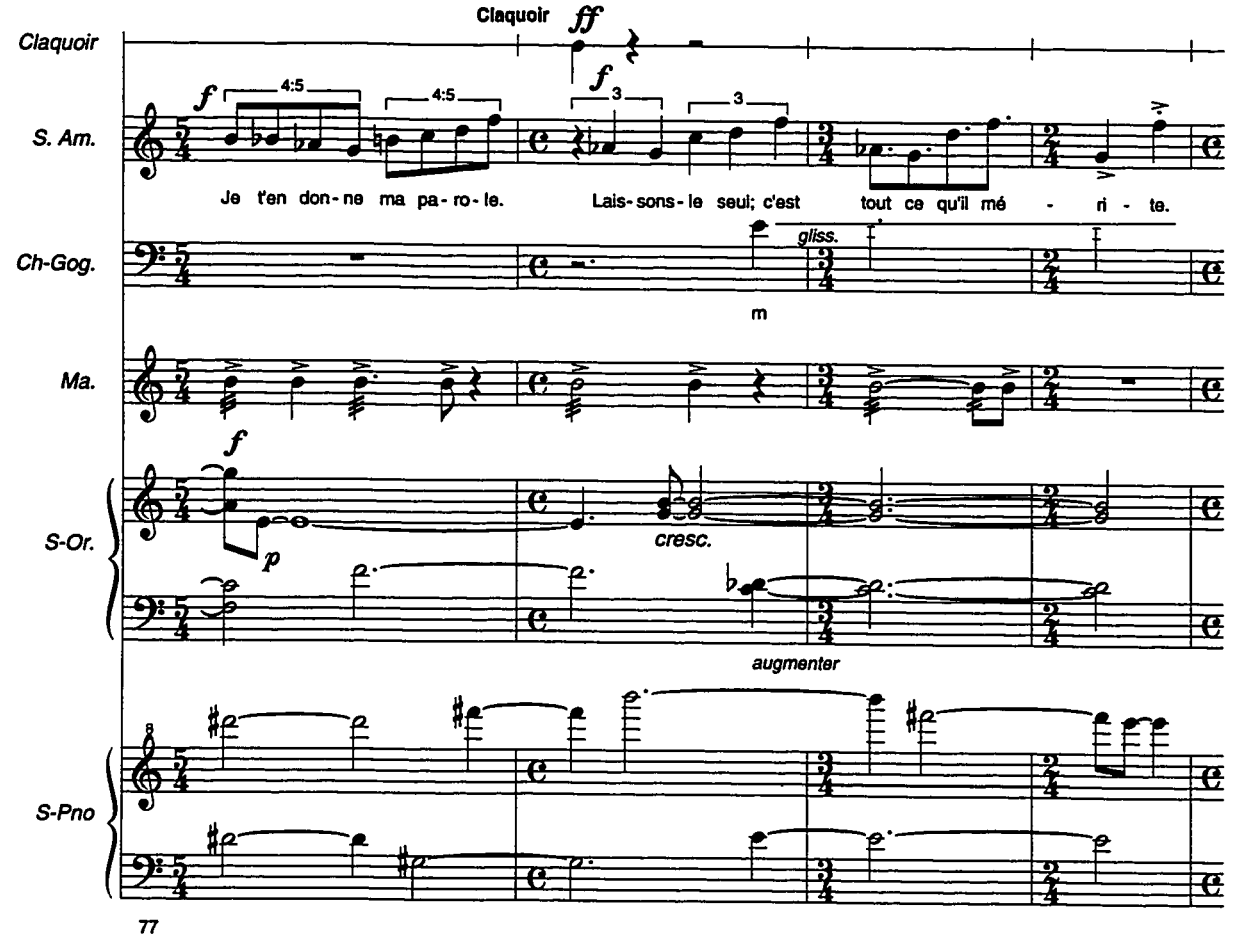

S. Am.
le ra-chat du pé-ché.
S. Gen.
mp
Cet en-fant est ten-dr'et
Ch-Gog.
gliss.
gl.
Vcl.
Ma.
ff
S-Or.
mp
moyenne
diminuer
S-Pno
56
Ped.
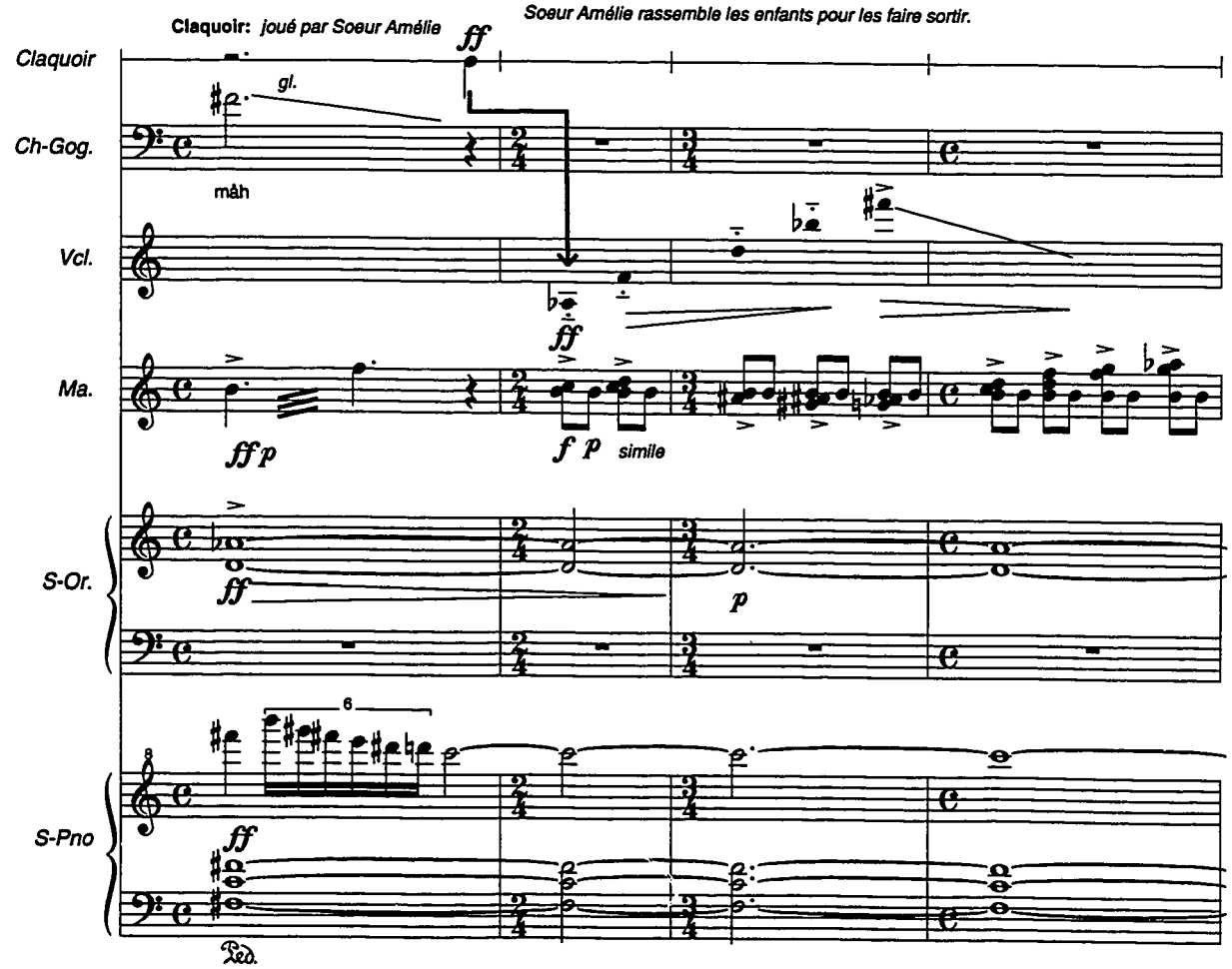

S. Am.
mp
cresc.
Le Go-glu, c'est la pom-me pour-
S. Gen.
mal-heu-reux.
Ch-Gog.
gl.
Ma.
mf
mp
cresc.
S-Or.
p
faible
S-Pno
pp
60
Ped.
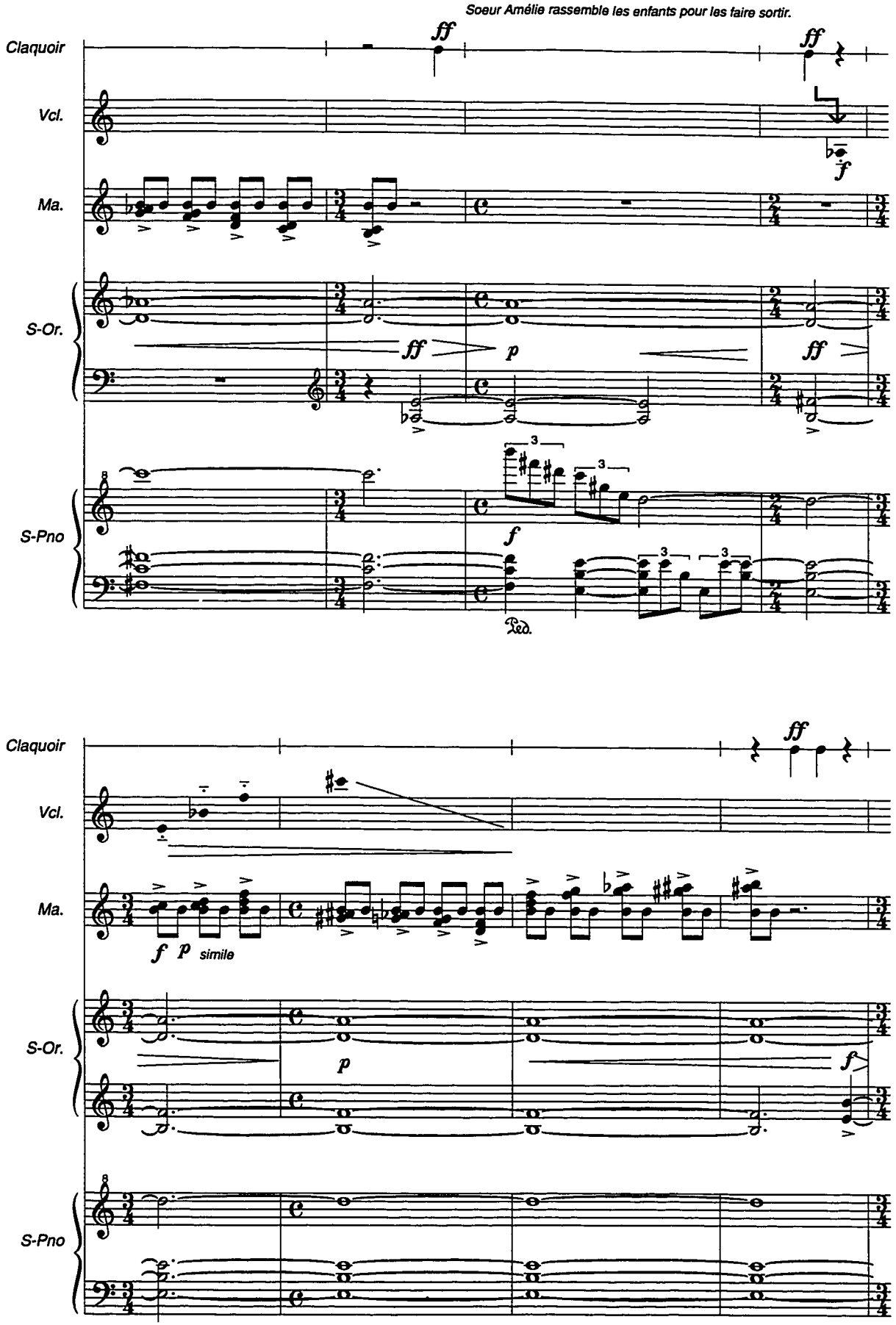

S. Am.
ri - e qui gâ - te les au-tres. Il faut l'i-so-ler, s'en dé-bar - ras-ser, le don-ner au
Ma.
S-Or.
S-Pno
cresc.
64


S. Am.
pro - chain cou - ple qui pa - sse.
S. Gen.
Un en - fant de l'a -
Ch-Gog.
gliss.
m
Ma.
S-Or.
cresc.
S-Pno
67
Ped.
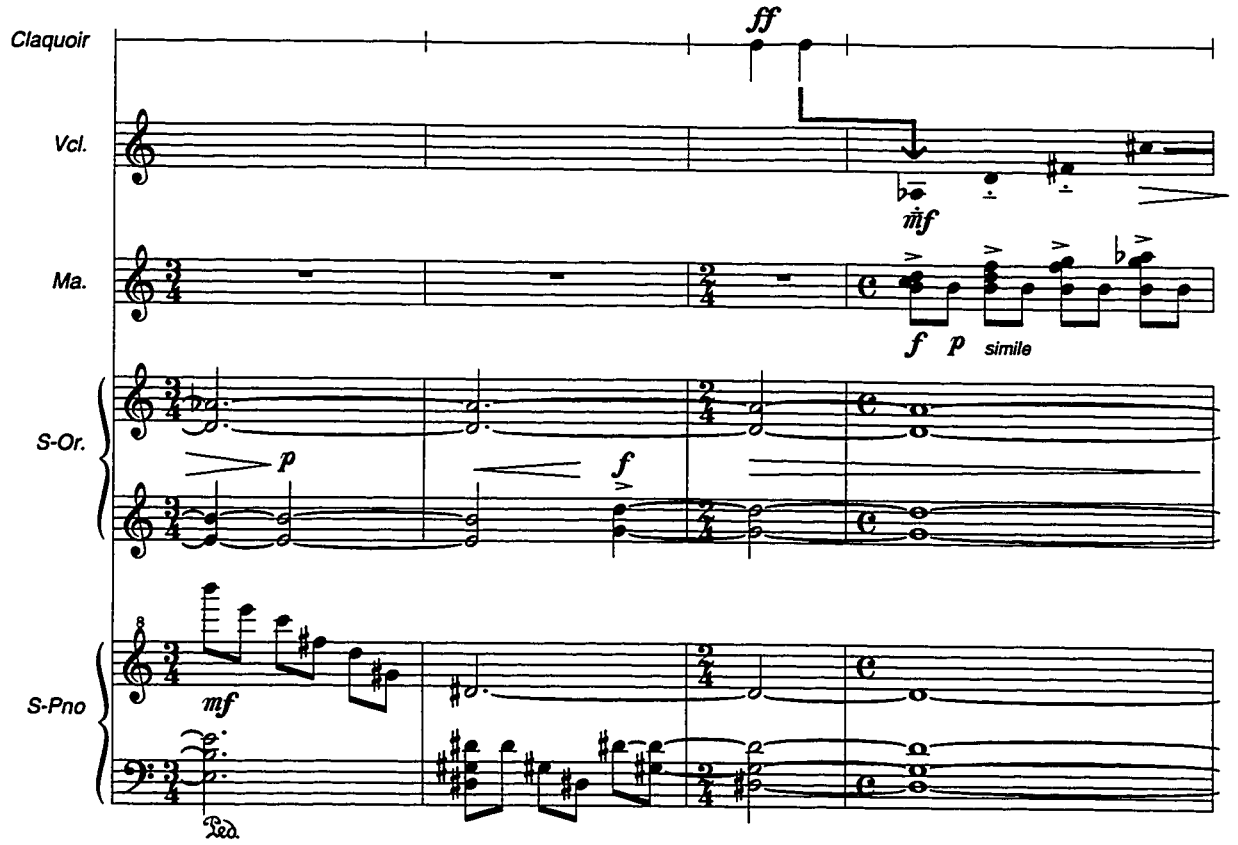

S. Am.
S. Gen.
Ch-Gog.
Vcl.
Ma.
S-Or.
S-Pno
mf
3
Le Go- glu, est-c'
f
mour à la fem - me qui re -
gl.
m
o
mp
p
mf
70
cresc.
ff
3:5
que tu m'en- tends ?
Fi - ni de ri - re:
tu vas par - tir !
dim.
fu - se la fa - mil - le.
73
Ped.
faible
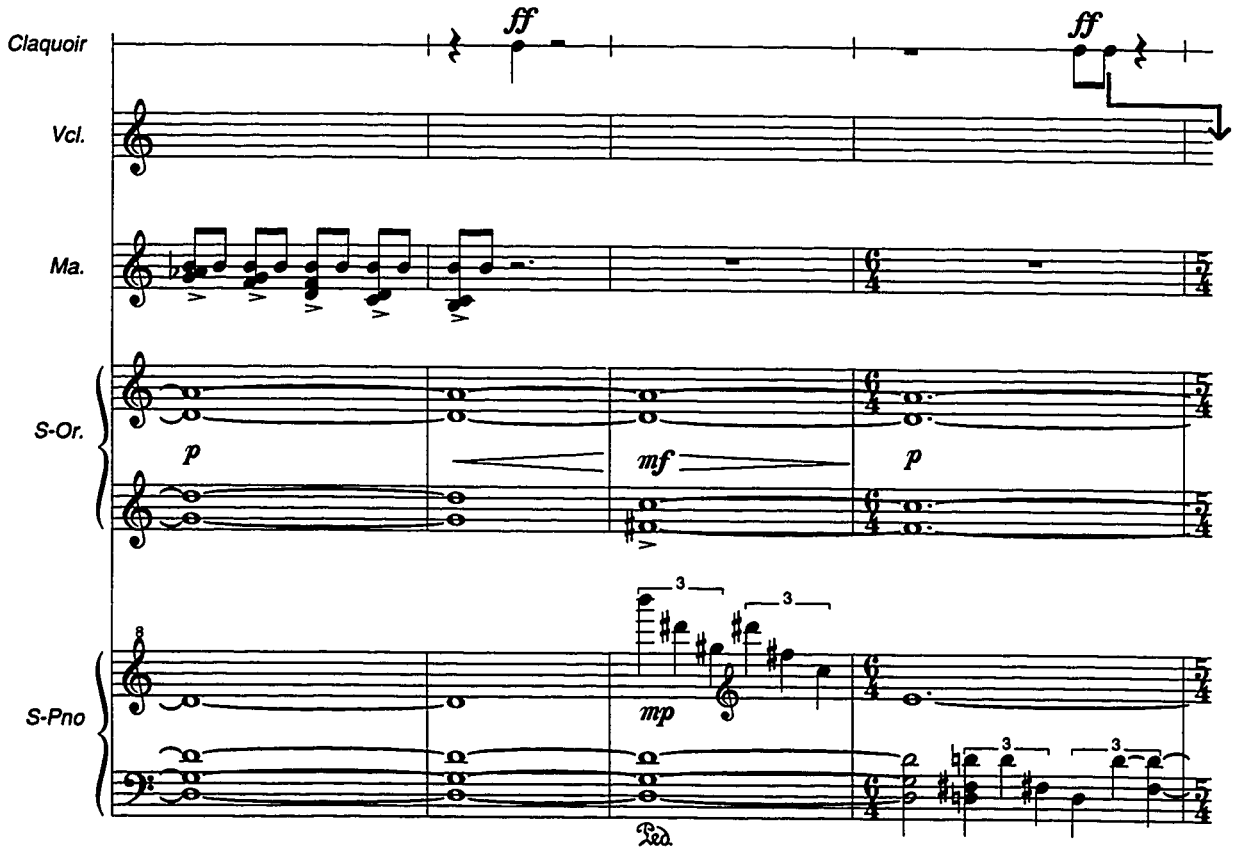

Claquoir
ff
Claquoir
S. Am.
f
4:5
4:5
f
3
3
Je t'en don-ne ma pa-ro-le.
Lais-sons-le seul; c'est tout ce qu'il mé - ri - te.
Ch-Gog.
gliss.
m
Ma.
f
S-Or.
p
cresc.
augmenter
S-Pno
77
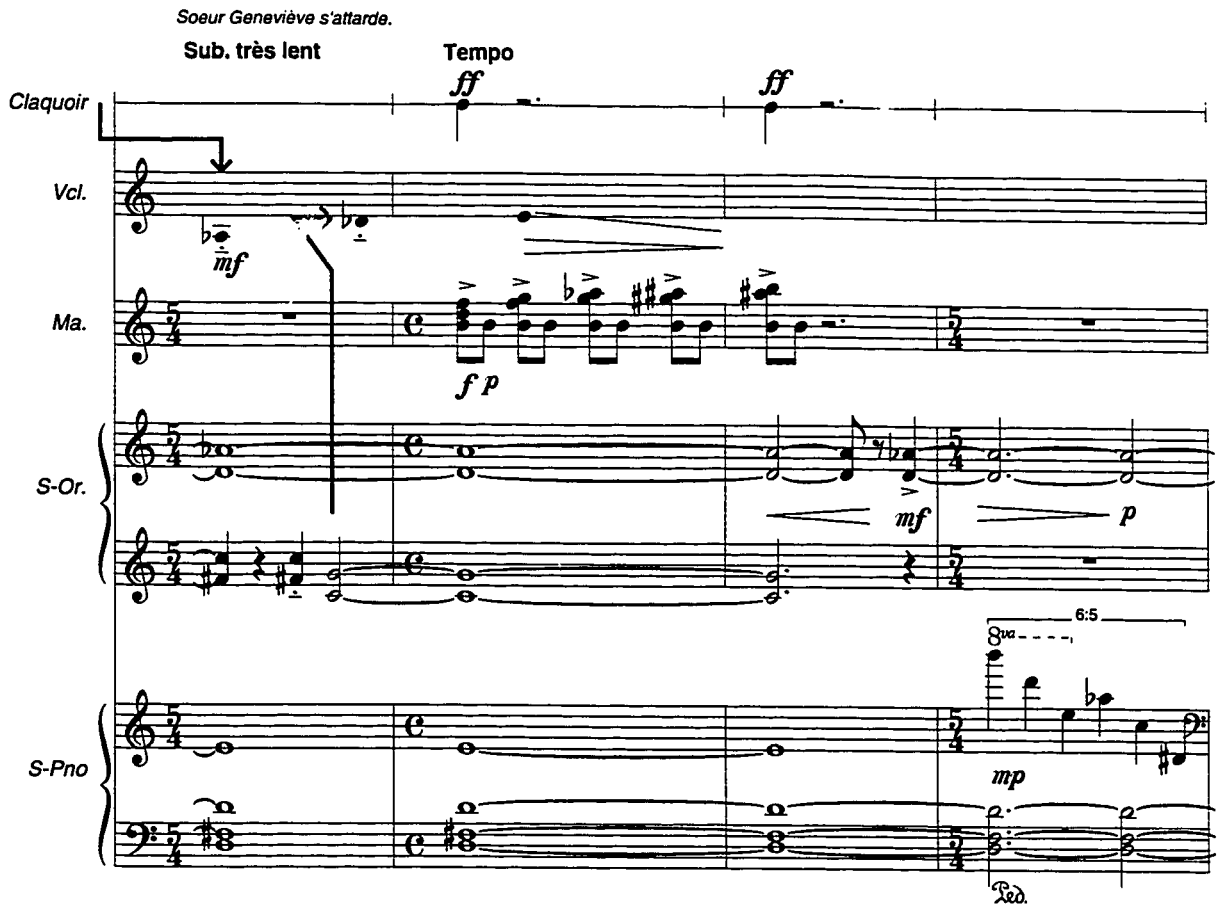

Claquoir: joué par Soeur Amélie
Soeur Amélie rassemble les enfants pour les faire sortir.
ff
Claquoir
gl.
Ch-Gog.
mâh
Vcl.
ff
Ma.
ff p
f p
simile
S-Or.
ff
p
6
S-Pno
ff
Ped.
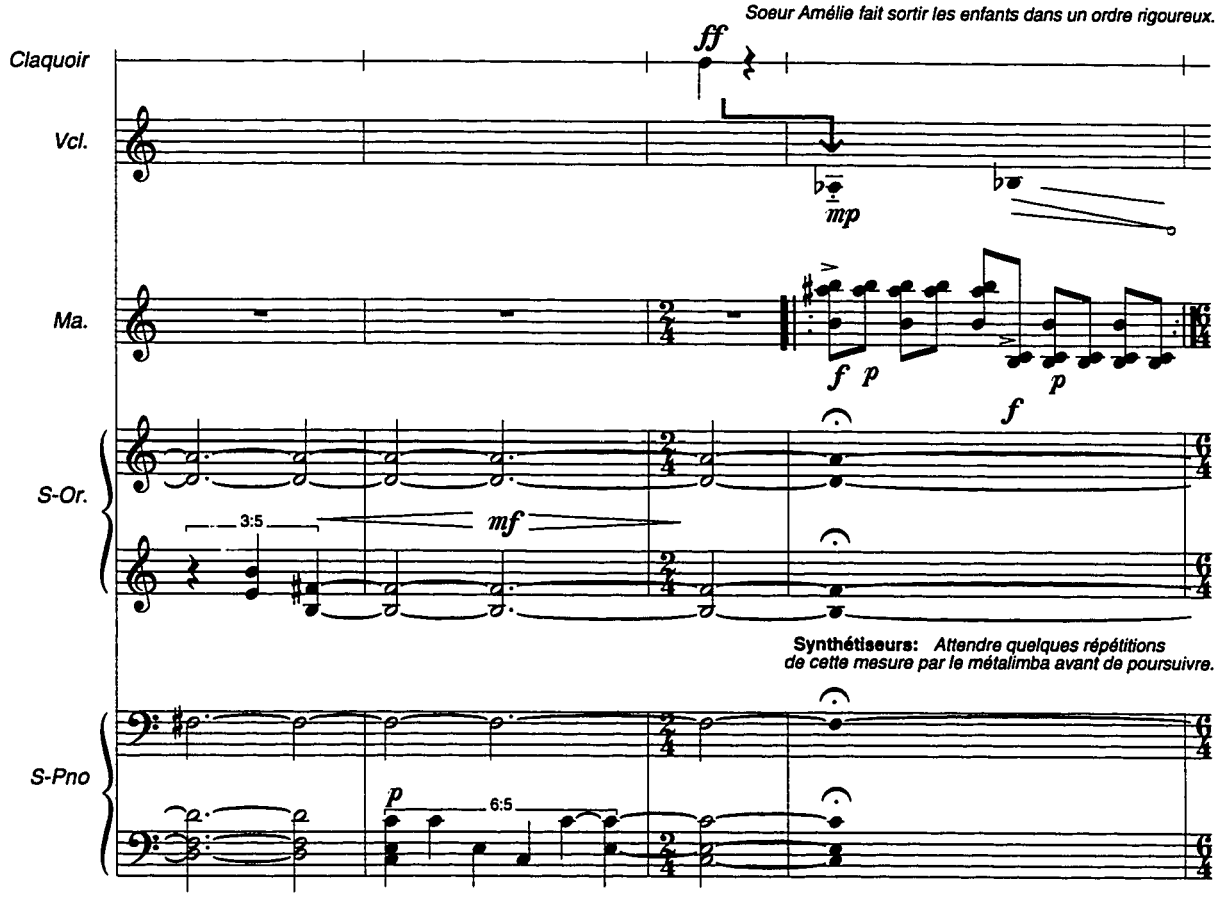

Soeur Amélie rassemble les enfants pour les faire sortir.
Claquoir
Vcl.
Ma.
S-Or.
S-Pno
ff
f
p
simile
Ped.
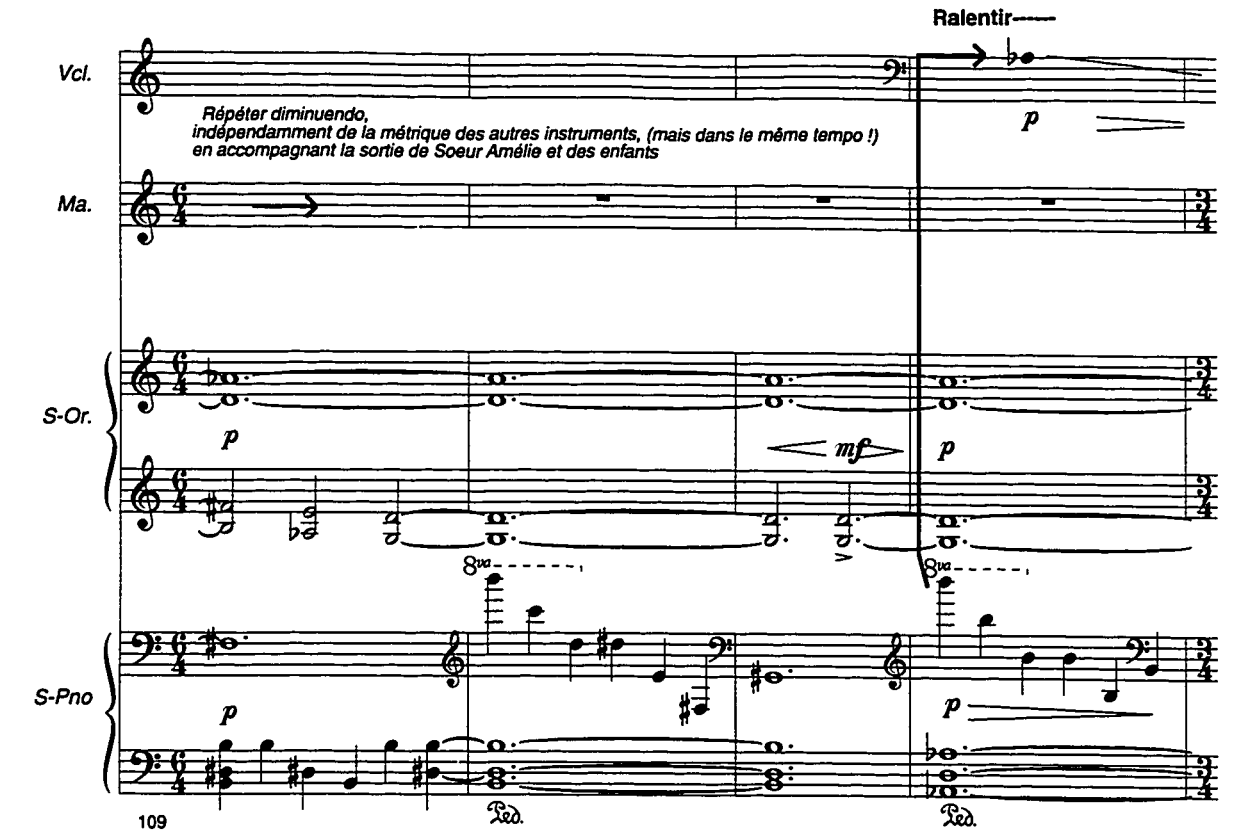
Sa beauté devient lumineuse.






Soeur Geneviève s'attarde.
Sub. très lent
Tempo
Claquoir
Vcl.
Ma.
S-Or.
S-Pno
ff
mf
f p
p
6:5
8va
mp
Ped.


Soeur Amélie fait sortir les enfants dans un ordre rigoureux.
Claquoir
Vcl.
Ma.
S-Or.
S-Pno
ff
mp
f p
p
f
3:5
mf
Synthétiseurs: Attendre quelques répétitions de cette mesure par le métalimba avant de poursuivre.
6:5


Ralentir
Vcl.
Répéter diminuendo,
indépendamment de la métrique des autres instruments, (mais dans le même tempo !)
en accompagnant la sortie de Soeur Amélie et des enfants
p
Ma.
S-Or.
p
mf
p
8va
S-Pno
p
p
Ped.
Ped.
109
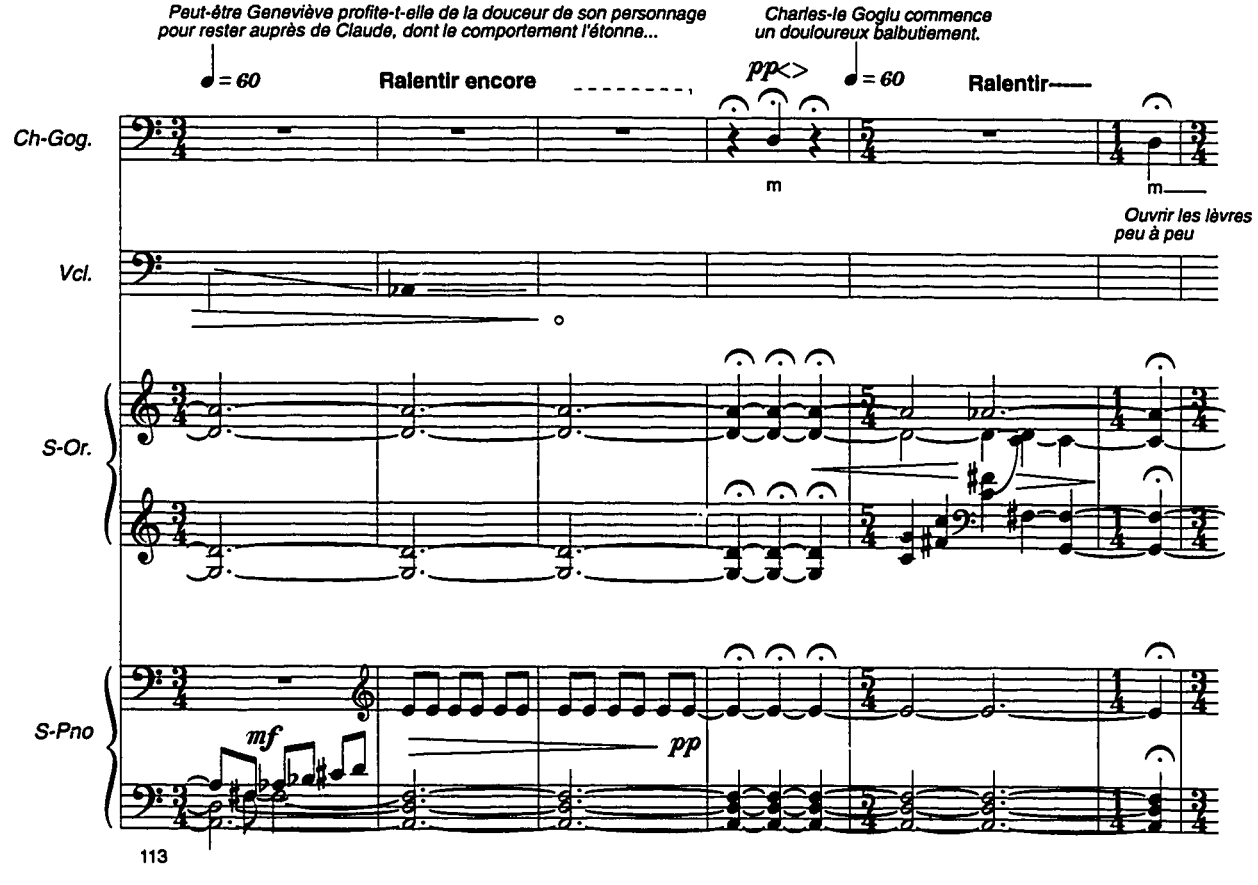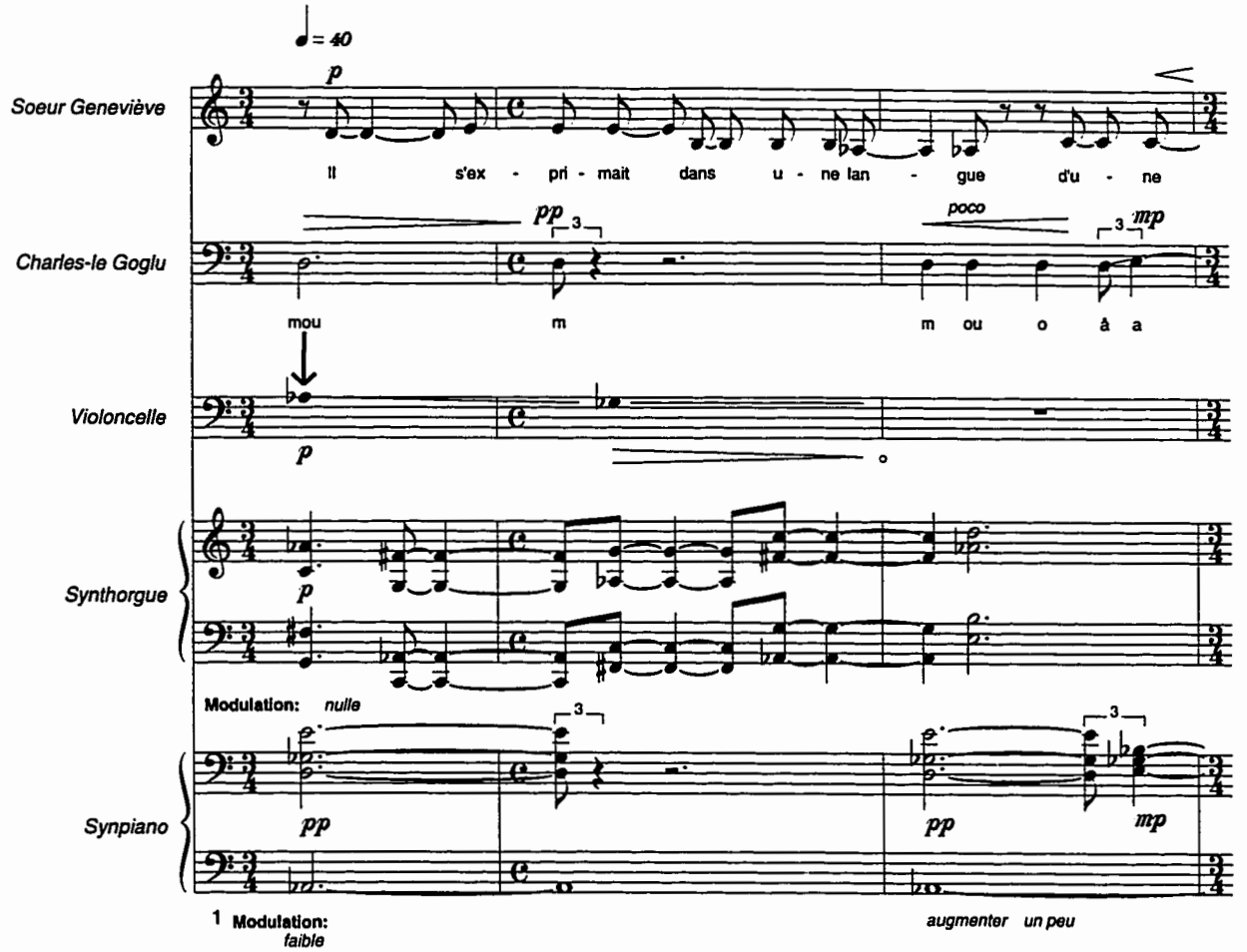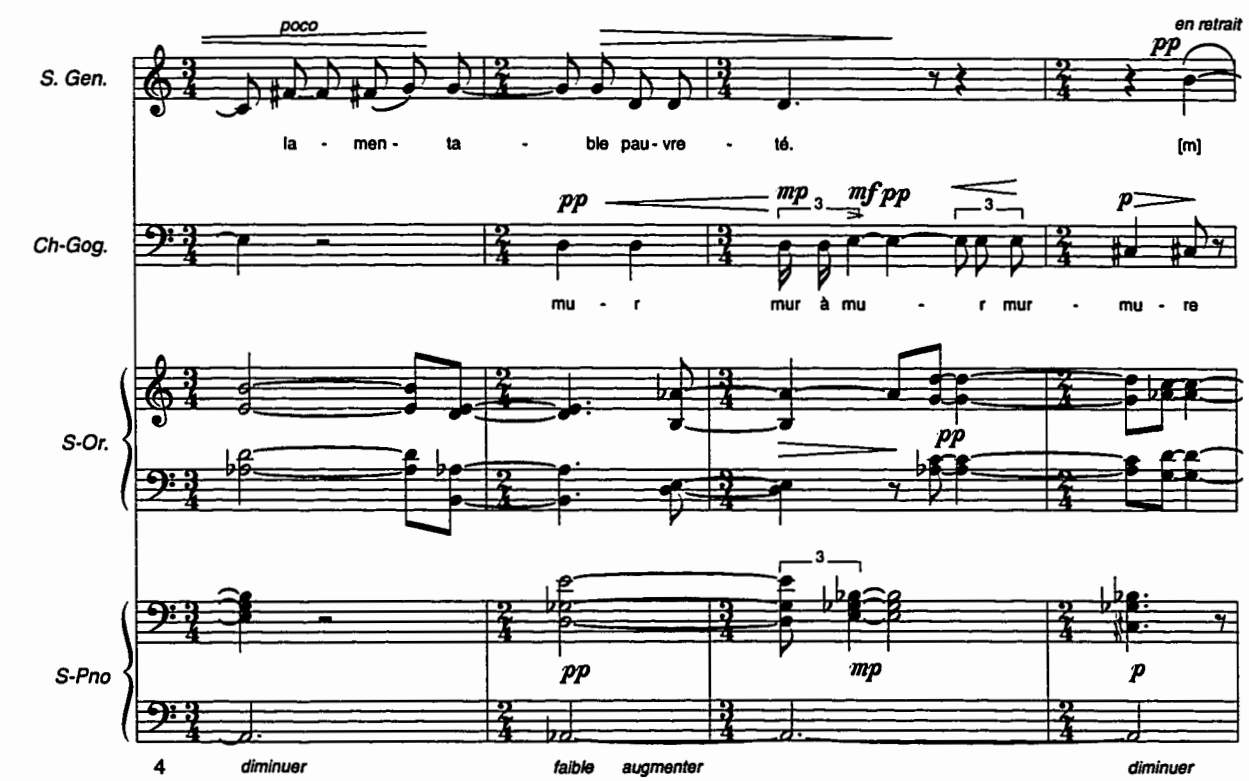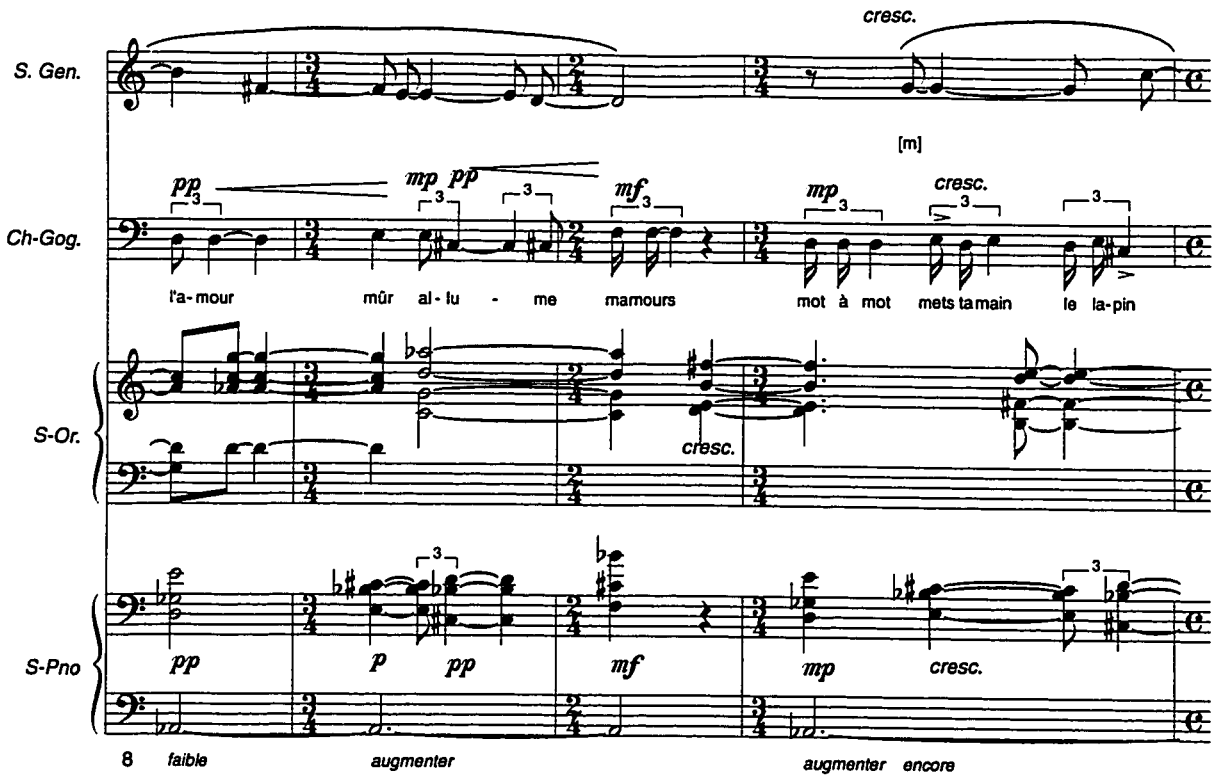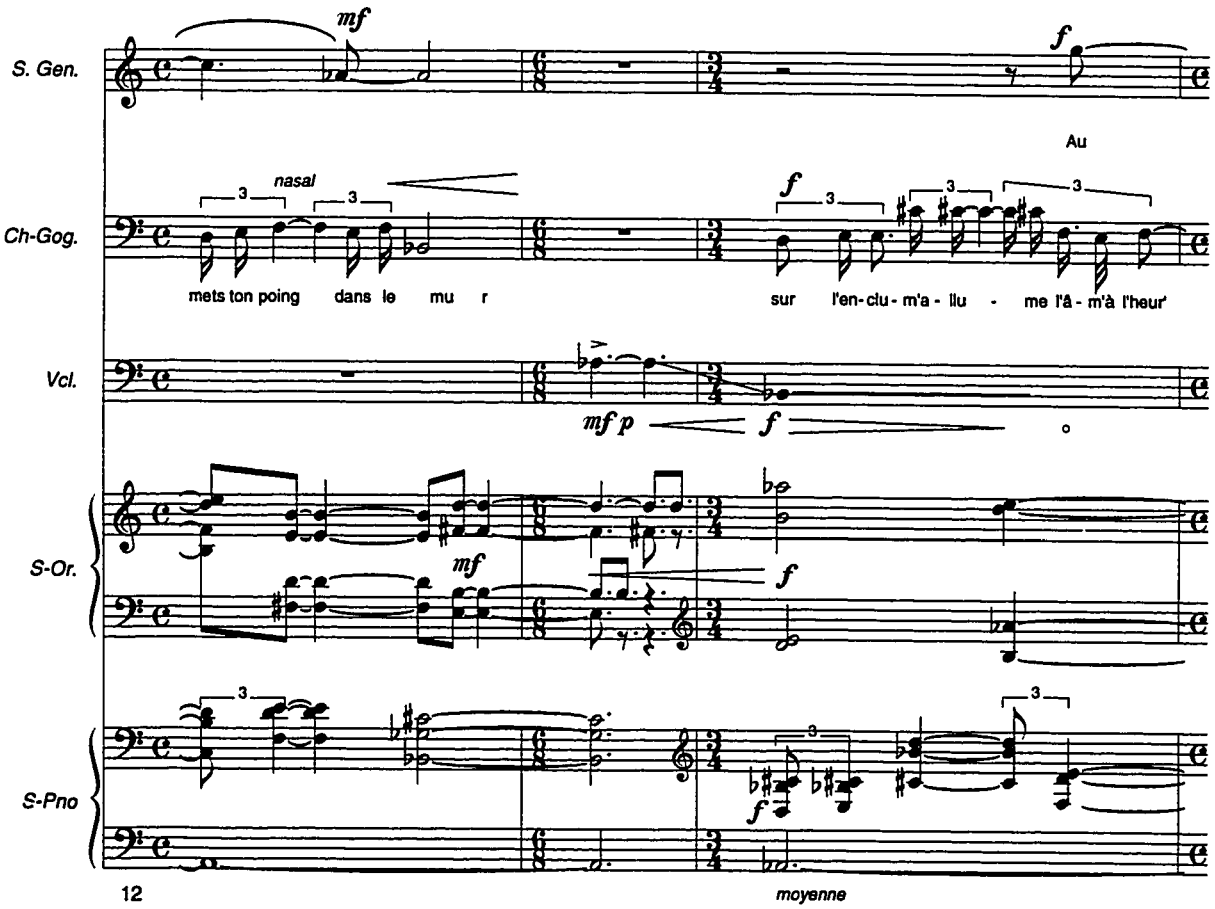

Peut-être Geneviève profite-t-elle de la douceur de son personnage
pour rester auprès de Claude, dont le comportement l'étonne...
Charles-le Goglu commence
un douloureux balbutiement.
♩= 60
Ralentir encore
pp<>
♩= 60
Ralentir
Ch-Gog.
m
m
Ouvrir les lèvres
peu à peu
Vcl.
S-Or.
S-Pno
mf
pp
113
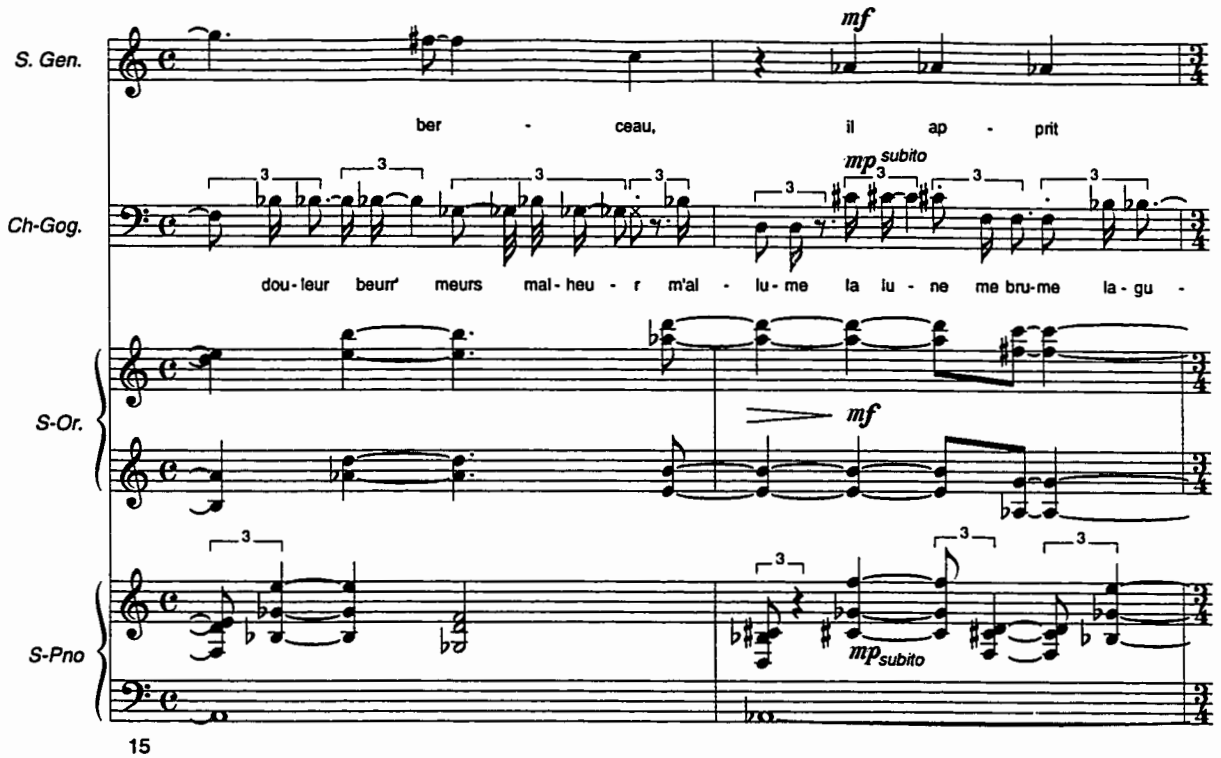
Tableau 4, scène 5
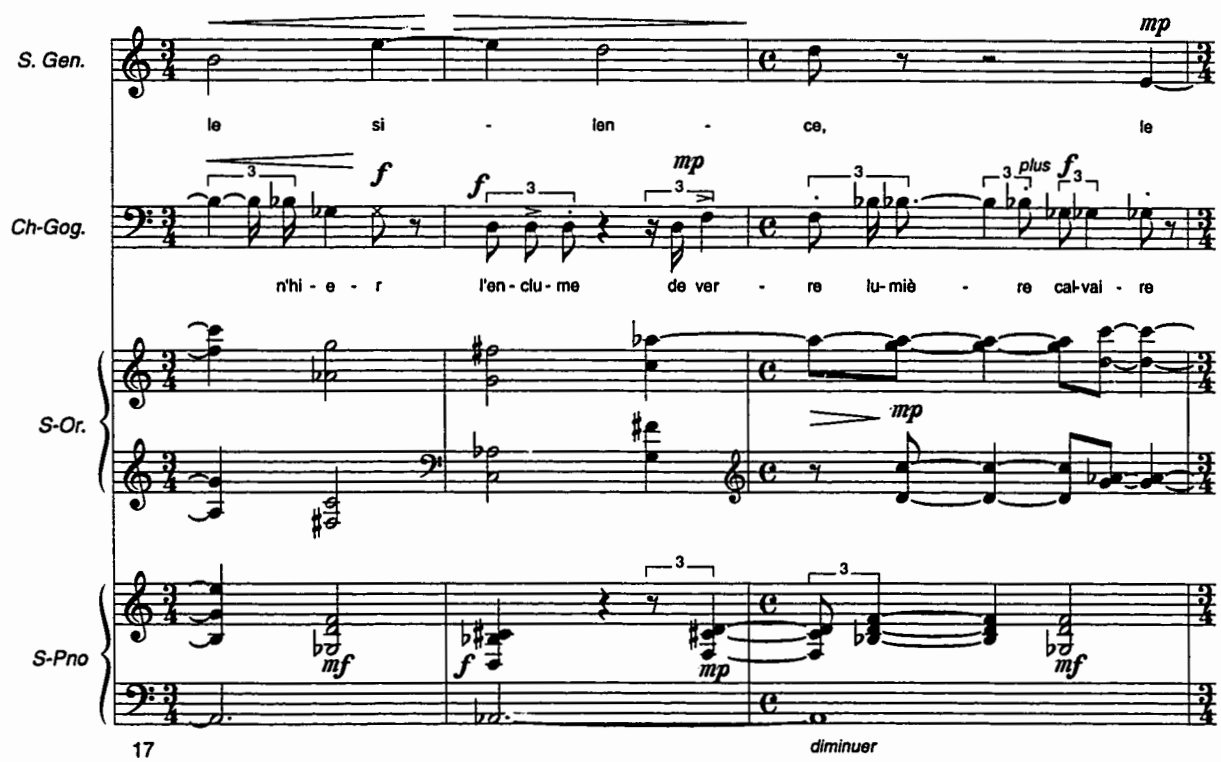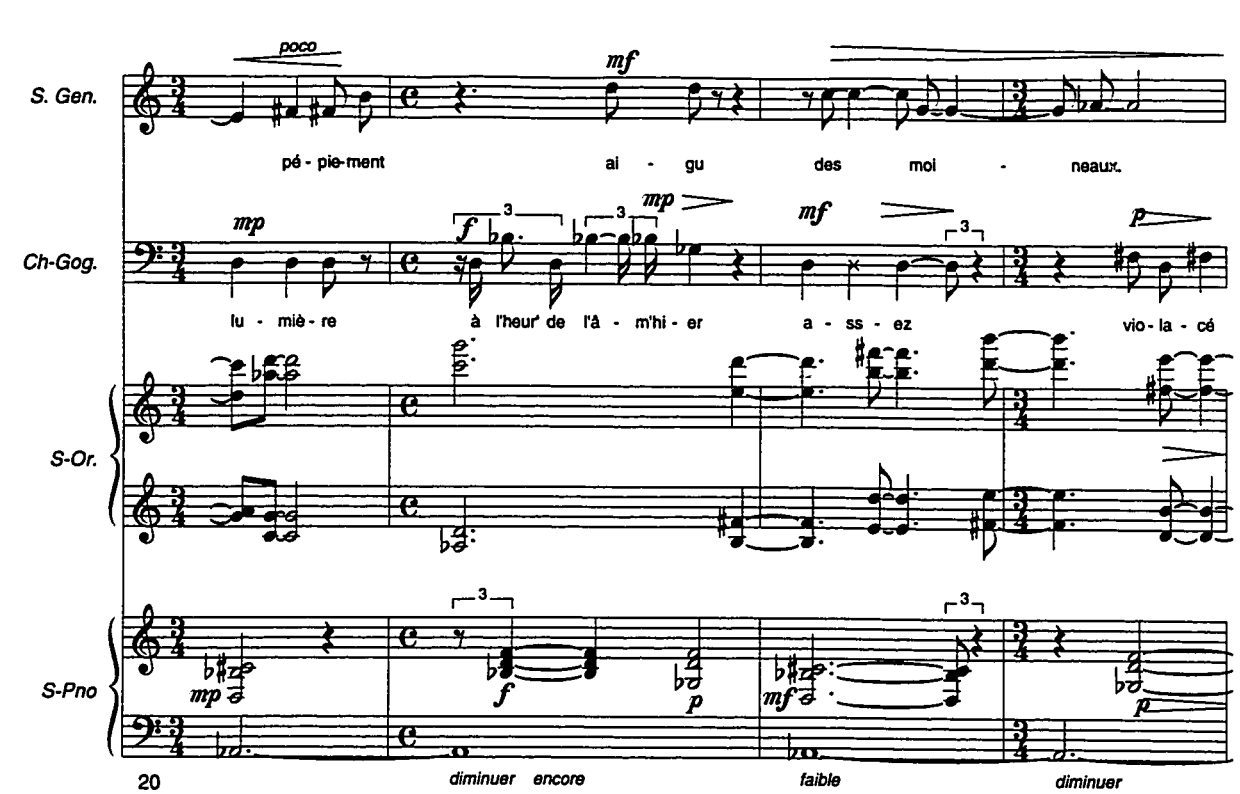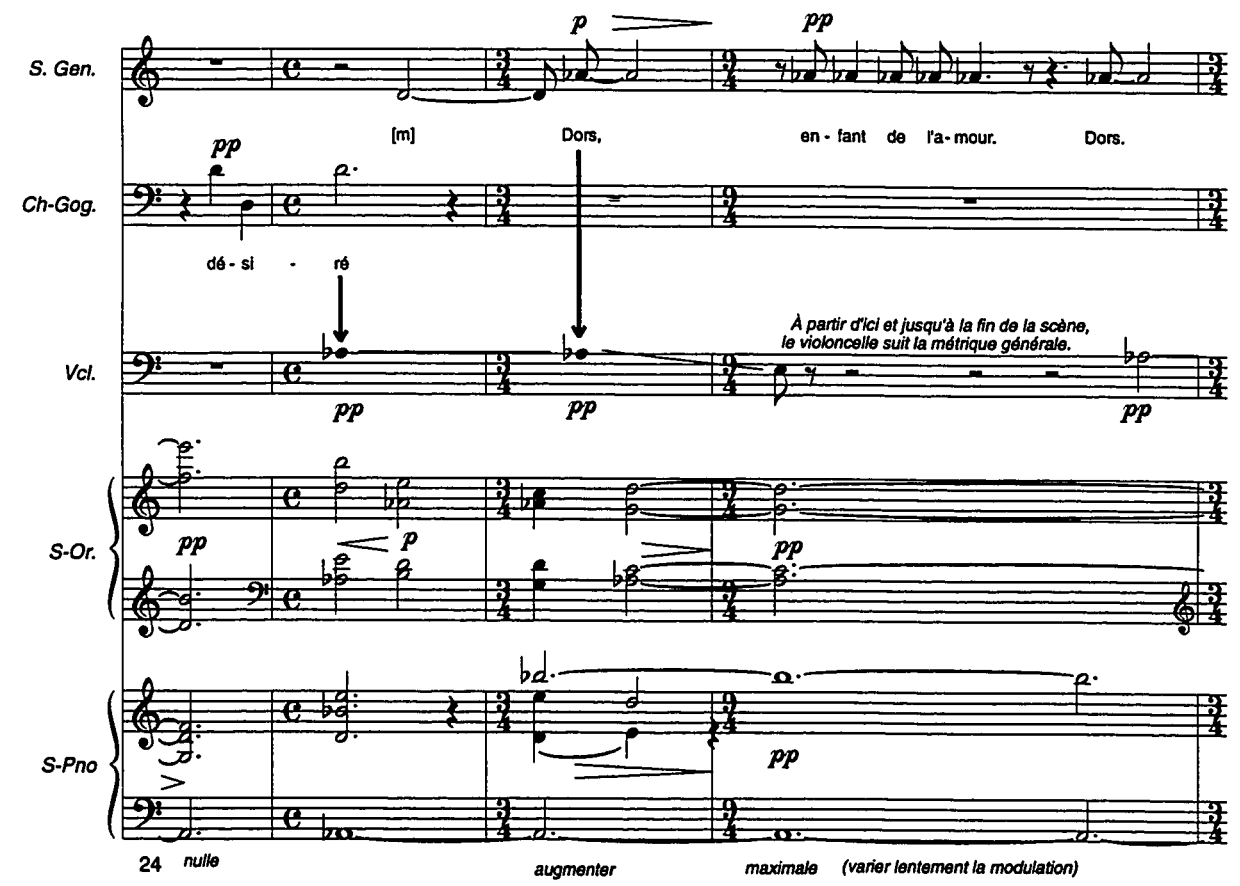





S. Gen.
cresc.
[m]
Ch-Gog.
pp
mp pp
mf
mp
cresc.
l'a-mour mûr al-lu - me mamours mot à mot mets ta main le la-pin
S-Or.
cresc.
S-Pno
pp
p pp
mf
mp
cresc.
8
faible
augmenter
augmenter encore


S. Gen.
mf
f
Au
Ch-Gog.
nasal
f
mets ton poing dans le mu r
sur l'en-clu-m'a-llu - me l'â-m'à l'heur'
Vcl.
mf p
f
S-Or.
mf
f
S-Pno
f
12
moyenne
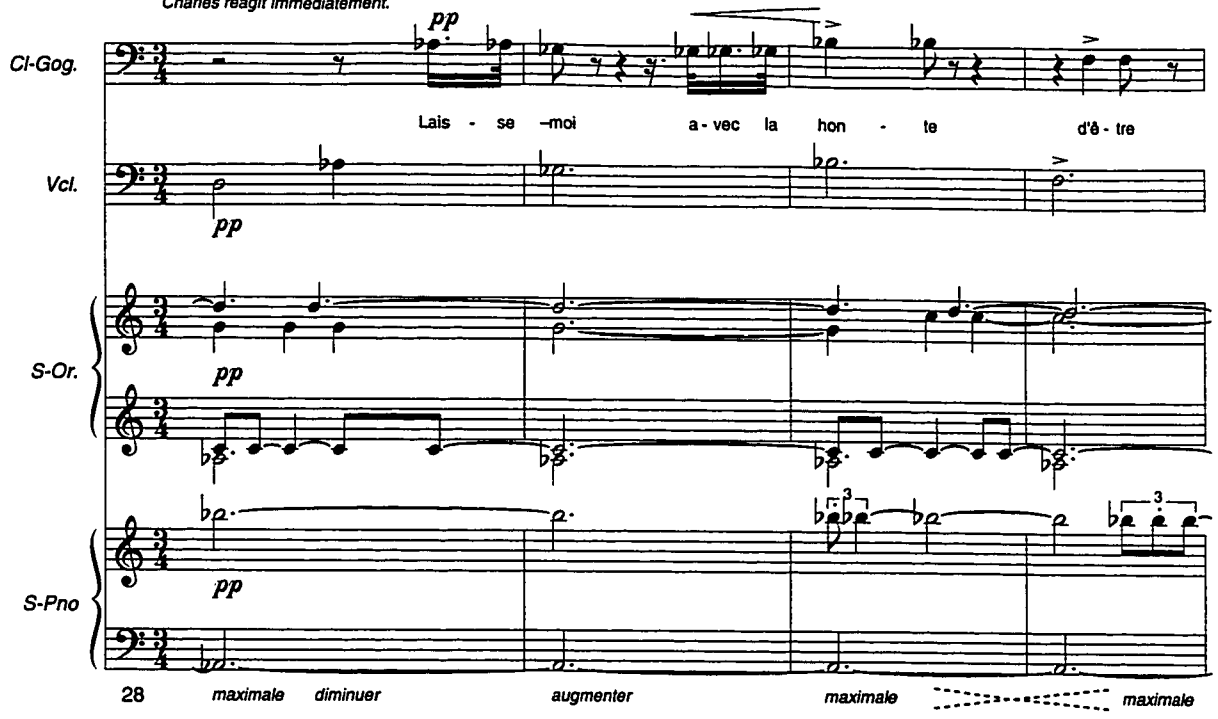

S. Gen.
mf
ber - ceau, il ap - prit
Ch-Gog.
mp subito
dou-leur beurr' meurs mal-heu - r m'al - lu-me la lu - ne me bru-me la-gu -
S-Or.
mf
S-Pno
mp subito
15


S. Gen.
mp
le si - len - ce, le
Ch-Gog.
f
f
mp
plus f
n'hi - e - r l'en-clu-me de ver - re lu-miè - re cal-vai - re
S-Or.
mp
S-Pno
mf
f
mp
mf
17
diminuer


poco
mf
S. Gen.
pé - pie-ment ai - gu des moi - neaux.
mp
f
mp
mf
p
Ch-Gog.
lu - miè - re à l'heur' de l'â - m'hi - er a - ss - ez vio - la - cé
S-Or.
S-Pno
mp
f
p
mf
p
20
diminuer encore
faible
diminuer

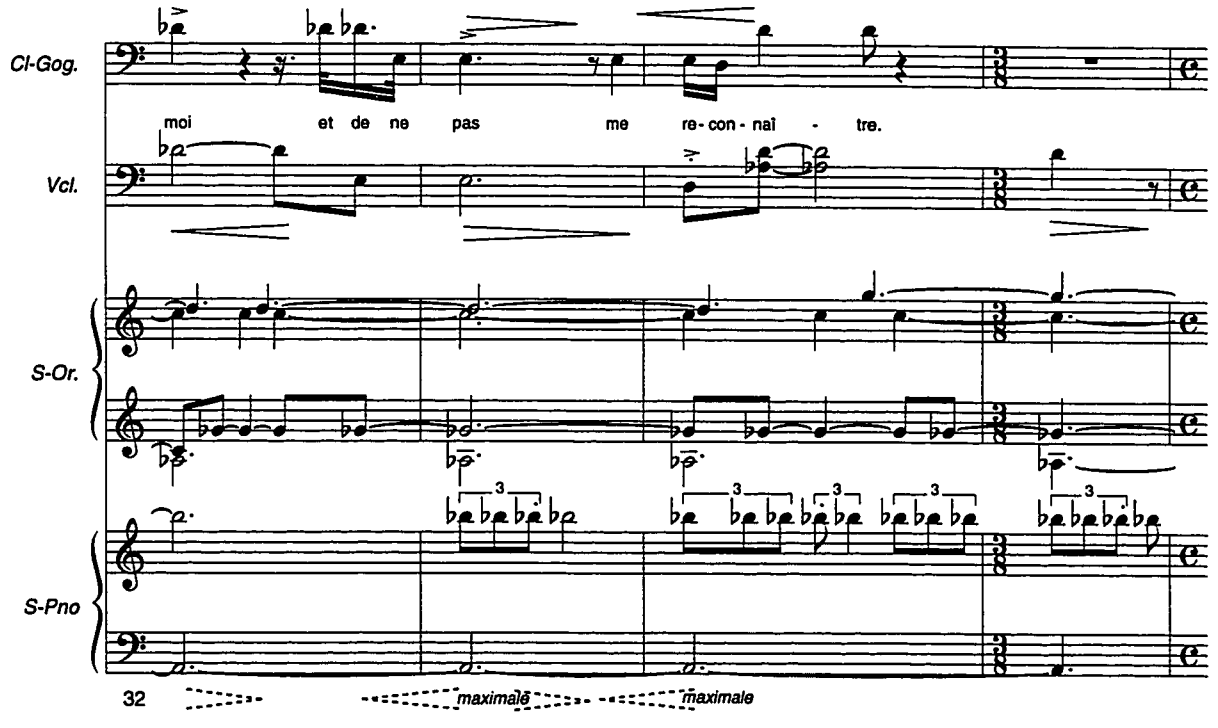

p
pp
S. Gen.
[m] Dors, en - fant de l'a - mour. Dors.
pp
Ch-Gog.
dé - si - ré
À partir d'ici et jusqu'à la fin de la scène,
le violoncelle suit la métrique générale.
Vcl.
pp
pp
pp
pp
S-Or.
p
pp
S-Pno
pp
24
nulle
augmenter
maximale
(varier lentement la modulation)
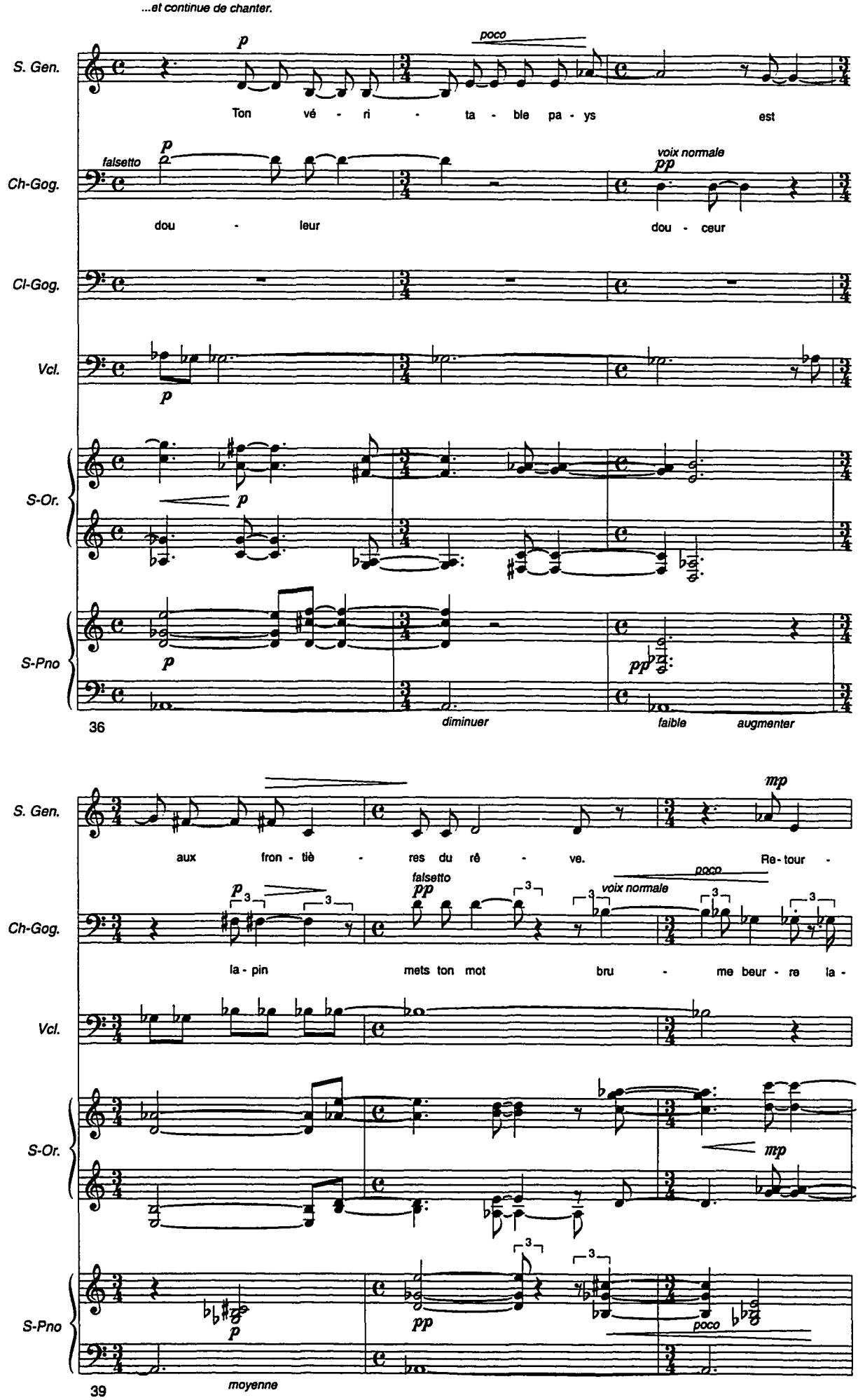
Claude intervient et ajoute, sur la transition musicale qu'il avait composée, une réplique "improvisée". Charles réagit immédiatement.
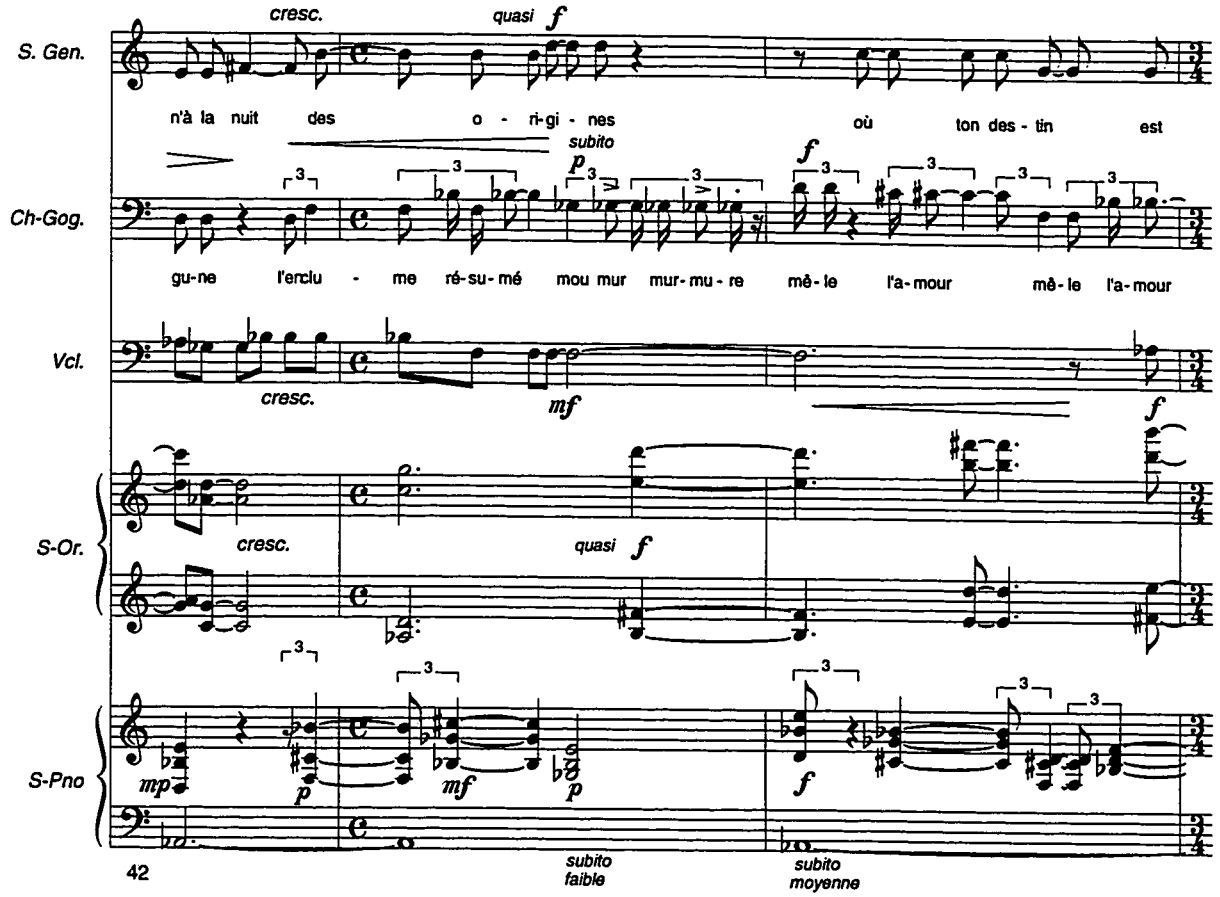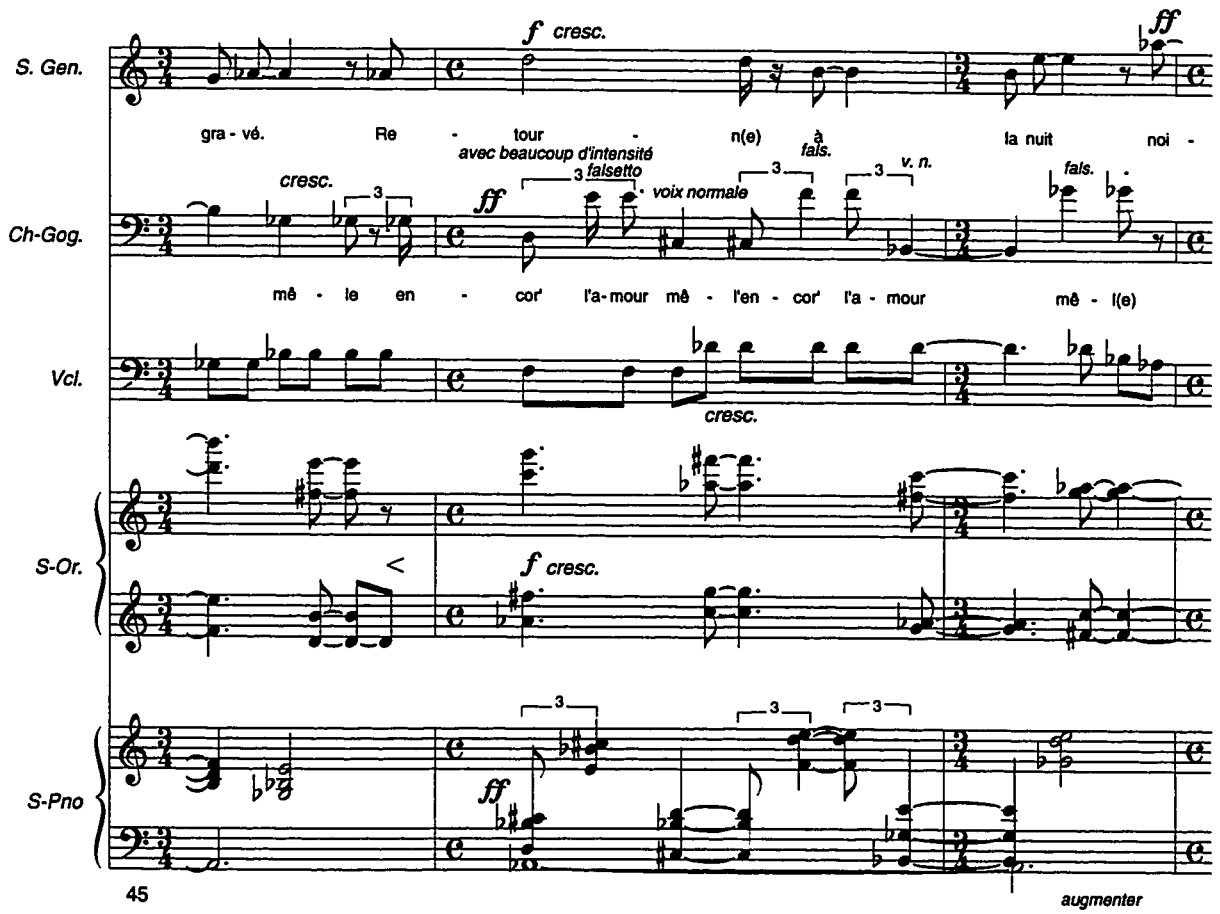


Geneviève,de sa place, réussit par un geste à contenir la fureur montante de Charles, et fait signe signe à ceux qui s'inquiètent de continuer.

Charles se contient...




...et continue de chanter.
S. Gen.
Ch-Gog.
Cl-Gog.
Vcl.
S-Or.
S-Pno
p
poco
Ton vé - ri - ta - ble pa - ys est
falsetto
voix normale
pp
dou - leur
dou - ceur
36
diminuer
faible
augmenter
mp
aux fron - tiè - res du rê - ve.
Re - tour -
la - pin
mets ton mot
bru - me beur - re la -
39
moyenne


S. Gen.
cresc.
quasi f
n'à la nuit des o - ri-gi - nes où ton des - tin est
subito
p
f
Ch-Gog.
gu-ne l'erclu - me ré-su-mé mou mur mur-mu - re mê-le l'a-mour mê-le l'a-mour
Vcl.
cresc.
mf
f
S-Or.
cresc.
quasi f
S-Pno
mp
p
mf
p
f
42
subito faible
subito moyenne


S. Gen.
f cresc.
ff
gra - vé. Re - tour - n(e) à la nuit noi -
avec beaucoup d'intensité
fals.
Ch-Gog.
cresc.
falsetto
voix normale
v. n.
fals.
mê - le en - cor' l'a-mour mê - l'en - cor' l'a - mour mê - l(e)
Vcl.
cresc.
S-Or.
f cresc.
S-Pno
ff
45
augmenter

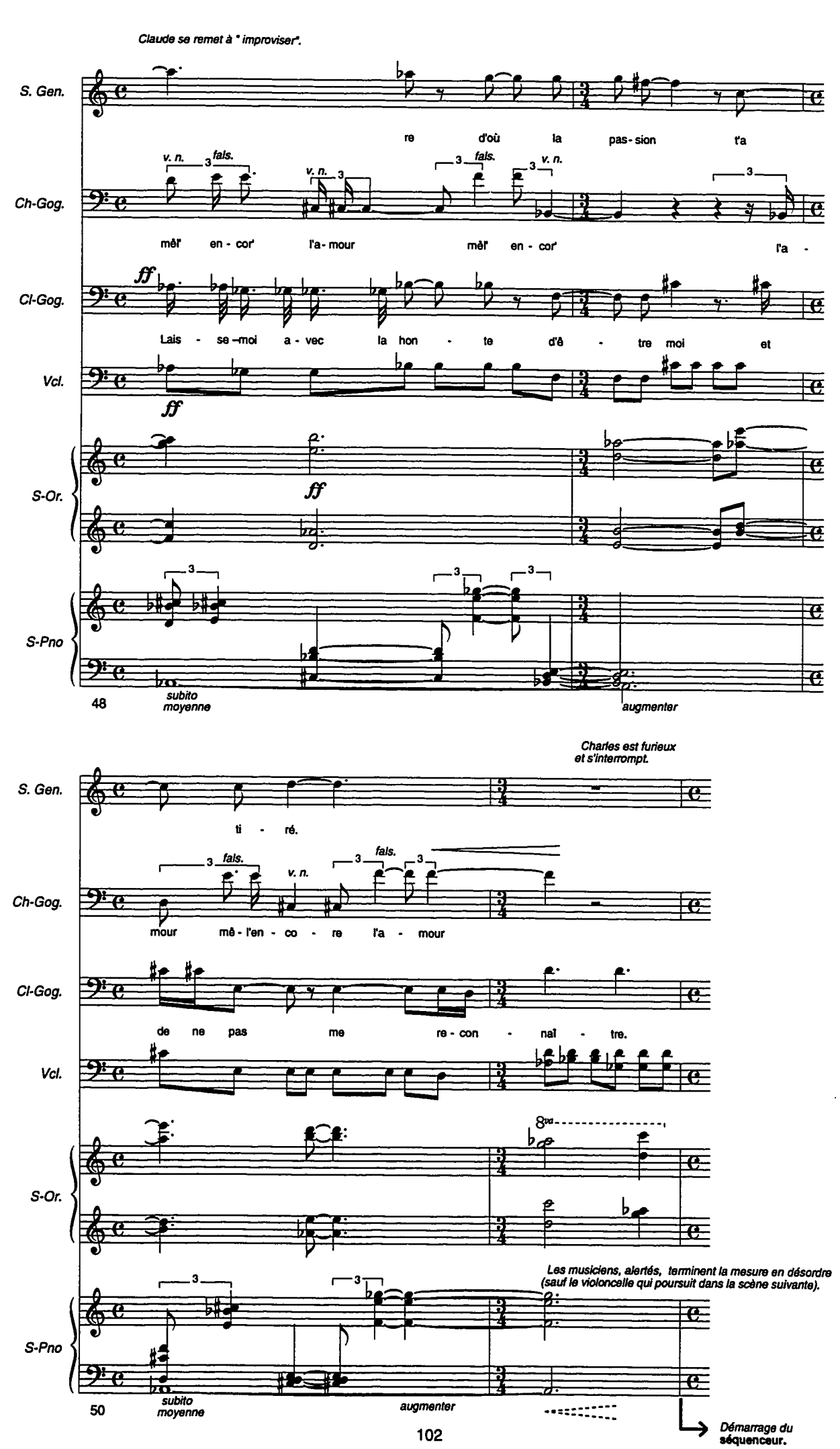
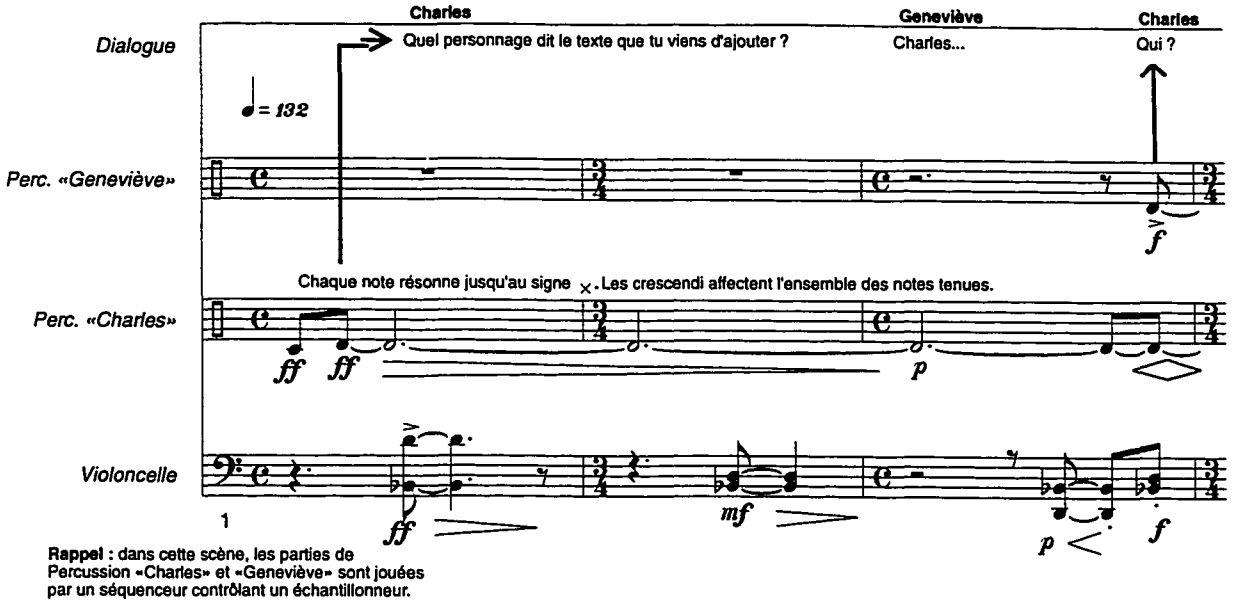

Claude se remet à " improviser".
S. Gen.
re d'où la pas - sion t'a
Ch-Gog.
v. n. fals. v. n. fals. v. n.
mêl' en - cor' l'a - mour mêl' en - cor' l'a -
Cl-Gog.
ff
Lais - se-moi a - vec la hon - te d'ê - tre moi et
Vcl.
ff
S-Or.
ff
S-Pno
48
subito moyenne
augmenter
Charles est furieux et s'interrompt.
S. Gen.
ti - ré.
Ch-Gog.
fals. v. n. fals.
mour mê - l'en - co - re l'a - mour
Cl-Gog.
de ne pas me re - con - naî - tre.
Vcl.
8va
S-Or.
Les musiciens, alertés, terminent la mesure en désordre (sauf le violoncelle qui poursuit dans la scène suivante).
S-Pno
50
subito moyenne
augmenter
Démarrage du séquenceur.

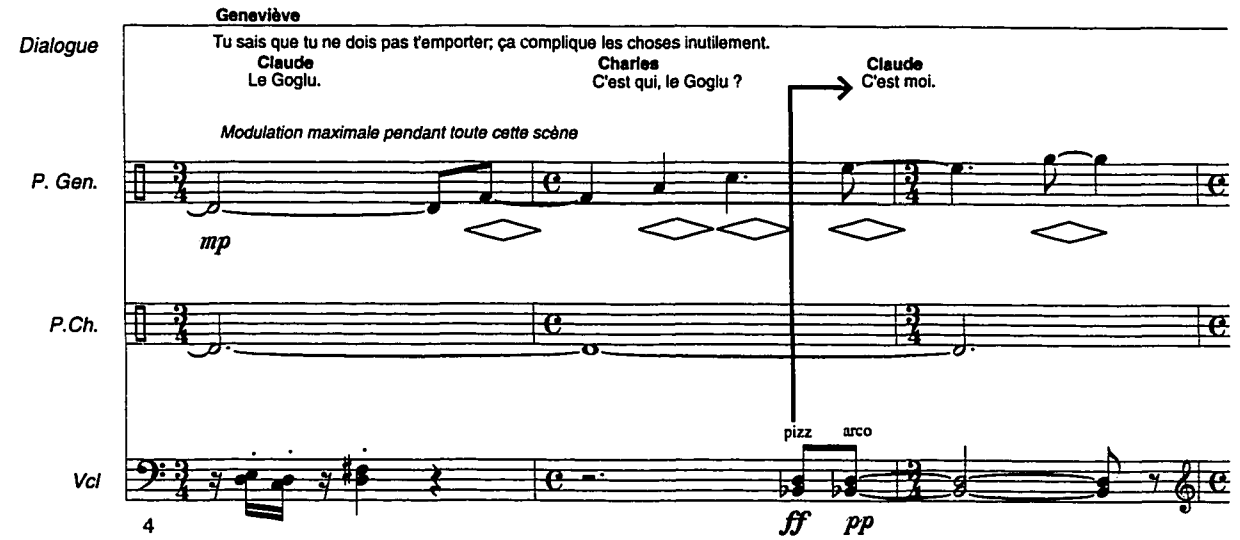
Tableau 5, scène 1

Charles est furieux et crie.

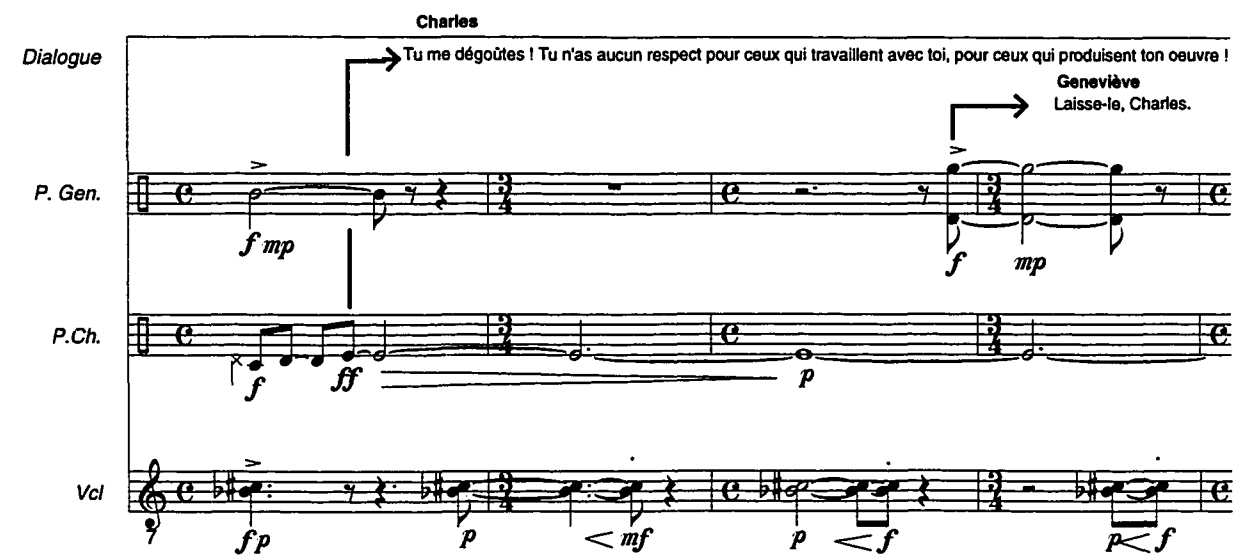
Geneviève s'interpose.

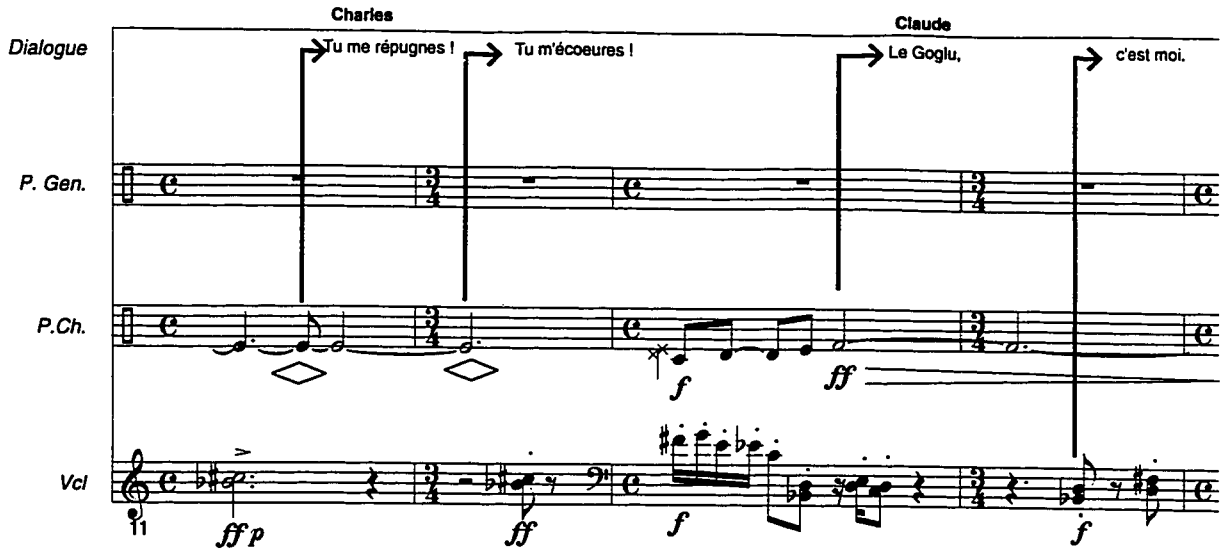


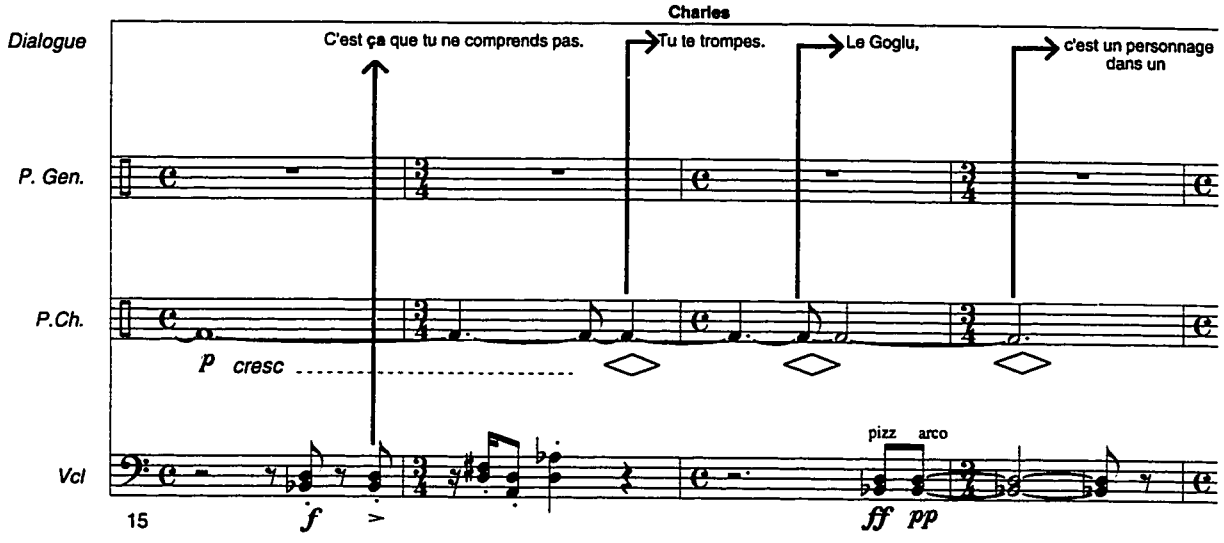
Rappel : dans cette scène, les parties de Percussion «Charles» et «Geneviève» sont jouées par un séquenceur contrôlant un échantillonneur.

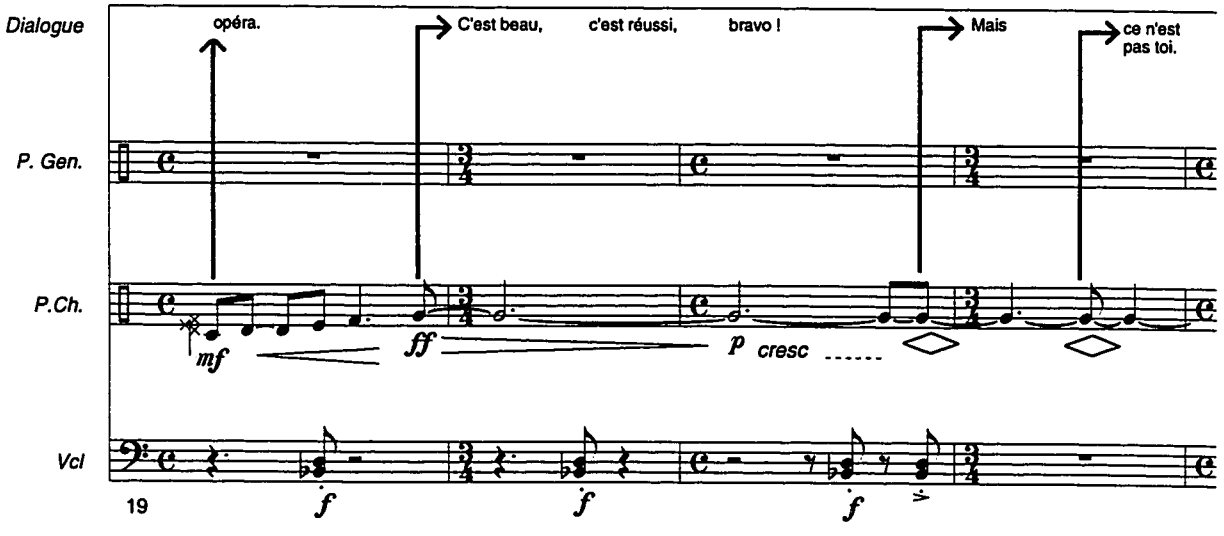


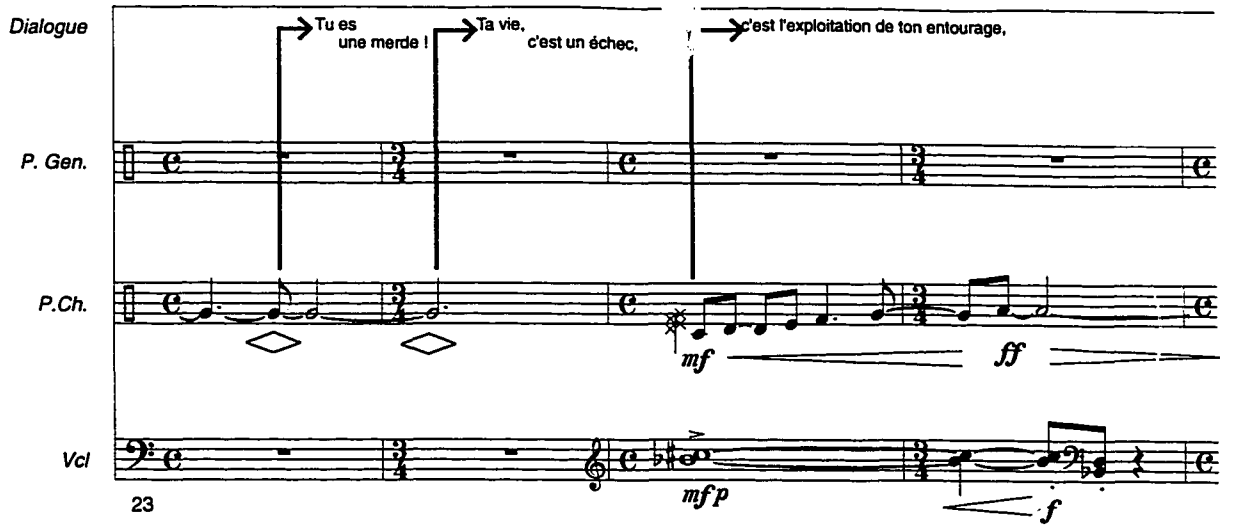
Charles prend Claude par le collet, très violemment.
Geneviève tente de les séparer.

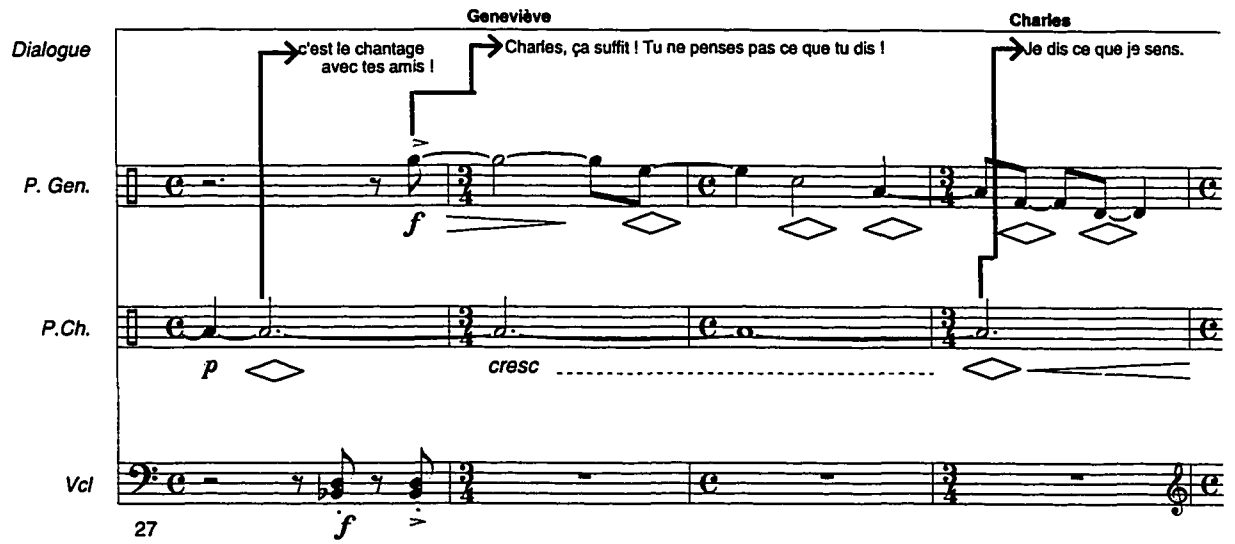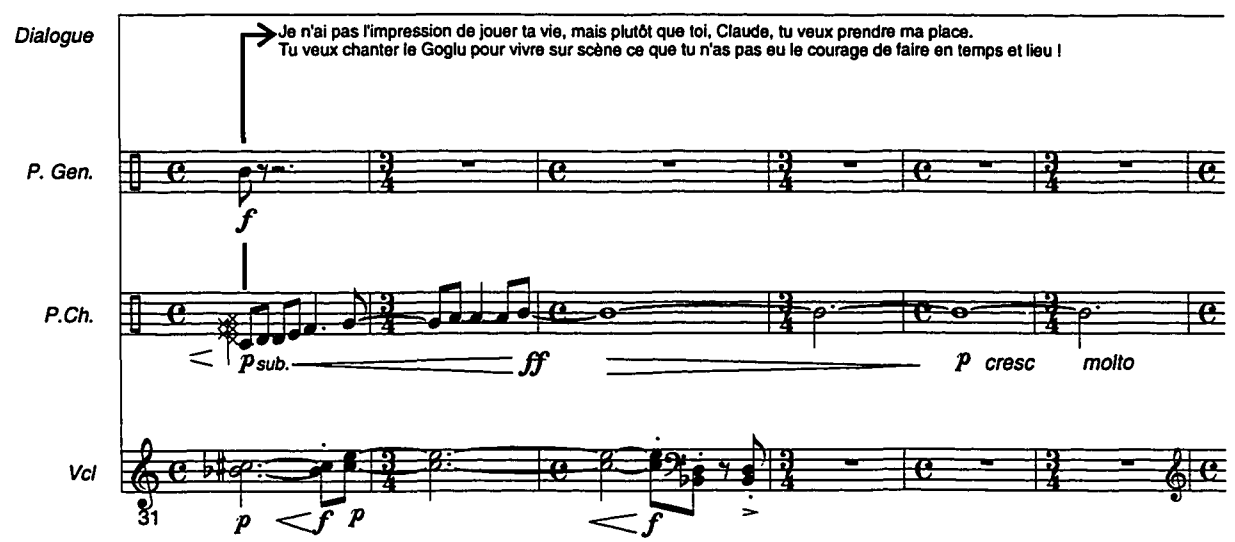



Charles
Claude
Dialogue
Tu me répugnes !
Tu m'écoeures !
Le Goglu,
c'est moi.
P. Gen.
P.Ch.
Vcl
11
ff p
ff
f
ff
f


Charles
Dialogue
C'est ça que tu ne comprends pas.
Tu te trompes.
Le Goglu,
c'est un personnage dans un
P. Gen.
P.Ch.
p cresc
Vcl
pizz
arco
15
f
ff pp
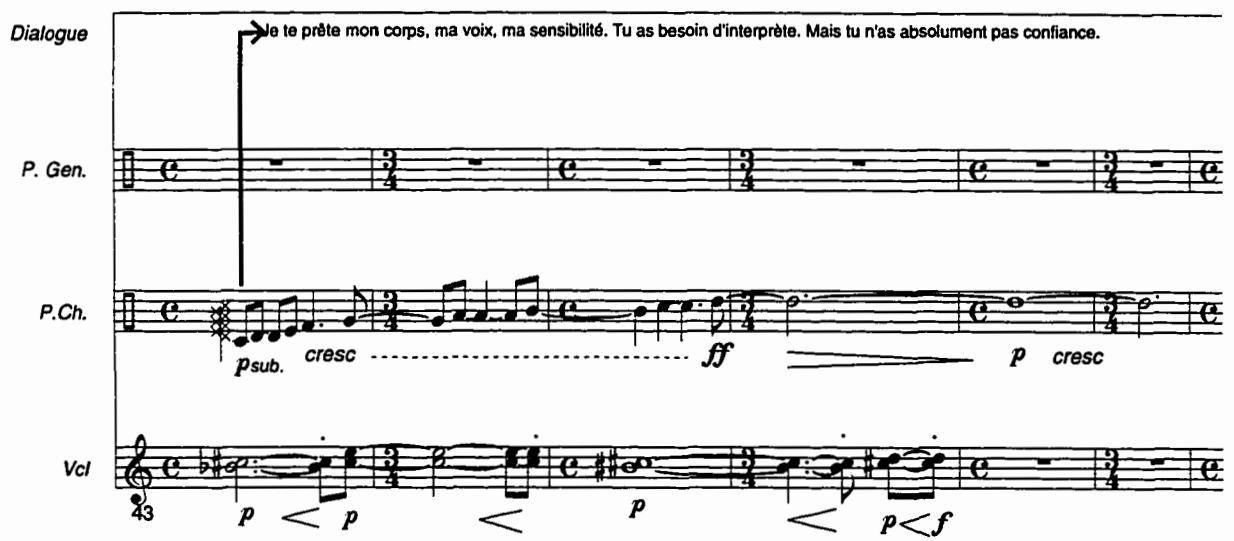

Dialogue
opéra.
C'est beau,
c'est réussi,
bravo !
Mais
ce n'est pas toi.
P. Gen.
P.Ch.
mf
ff
p cresc
Vcl
19
f
f
f


Dialogue
Tu es une merde !
Ta vie, c'est un échec,
c'est l'exploitation de ton entourage,
P. Gen.
P.Ch.
mf
ff
Vcl
mfp
f
23


Geneviève
Charles
Dialogue
c'est le chantage avec tes amis !
Charles, ça suffit ! Tu ne penses pas ce que tu dis !
Je dis ce que je sens.
P. Gen.
f
P.Ch.
p
cresc
Vcl
f
27
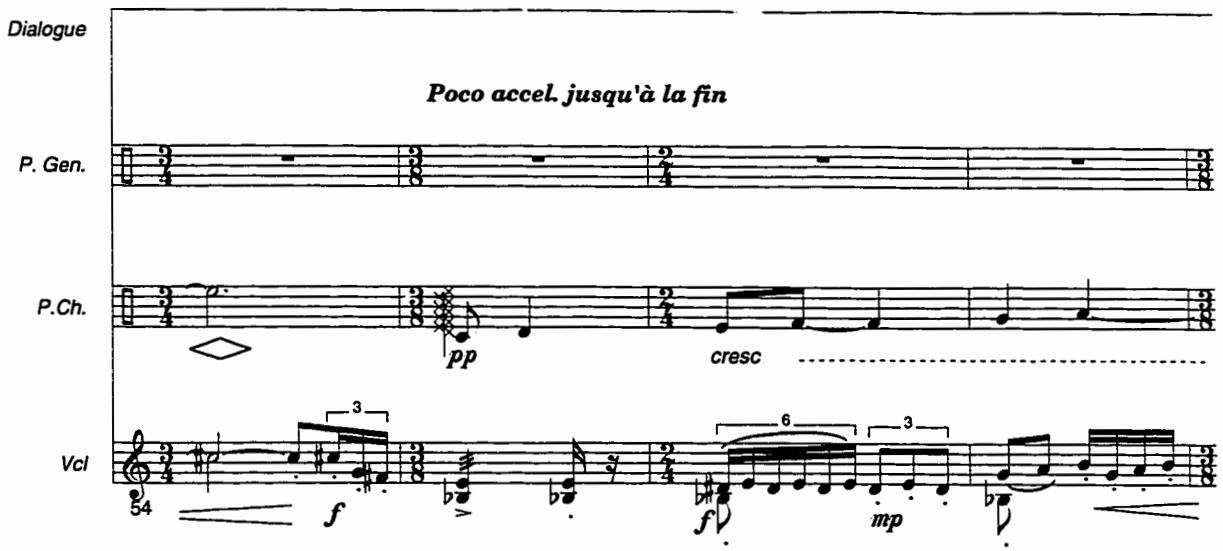

Dialogue
Je n'ai pas l'impression de jouer ta vie, mais plutôt que toi, Claude, tu veux prendre ma place.
Tu veux chanter le Goglu pour vivre sur scène ce que tu n'as pas eu le courage de faire en temps et lieu !
P. Gen.
f
P.Ch.
p sub.
ff
p cresc molto
Vcl
31
p
f
p
f
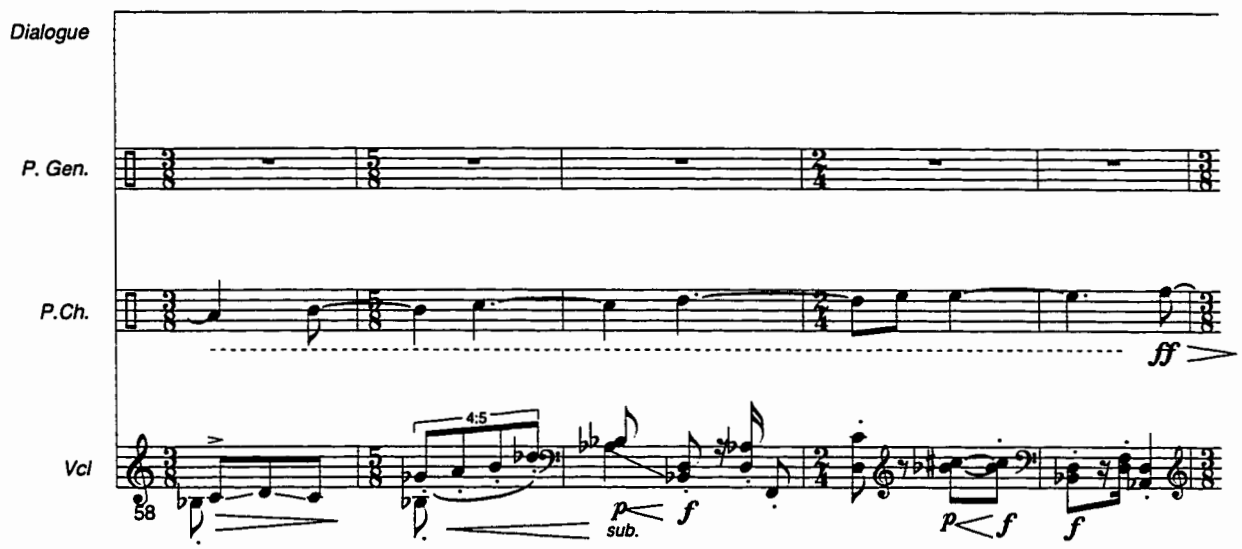

Claude
Charles
Dialogue
Ce n'est pas vrai.
Mais moi, je suis chanteur, et le Goglu, c'est un beau rôle. Ça fait des années que je travaille ma voix, que j'interprète des rôles, que je prends des risques comme producteur.
P. Gen.
P.Ch.
mp sub. cresc
ff
p cresc molto
Vcl
37
fp
p
p
f


Dialogue
Je te prête mon corps, ma voix, ma sensibilité. Tu as besoin d'interprète. Mais tu n'as absolument pas confiance.
P. Gen.
P.Ch.
p sub. cresc
ff
p cresc
Vcl
43
p
p
p
p
f

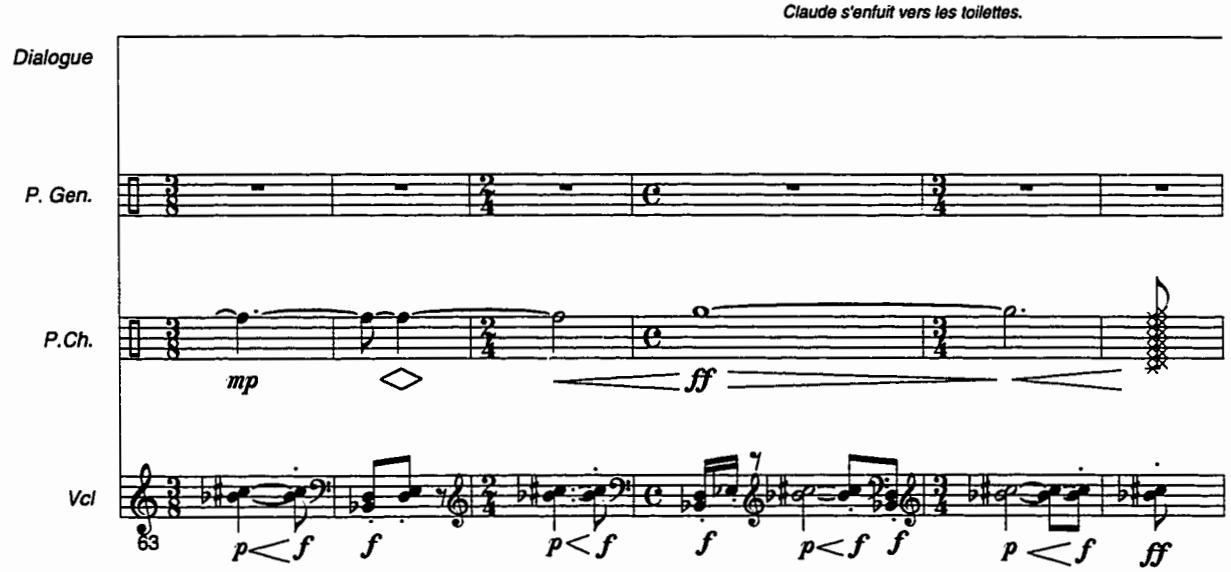

Dialogue
Tu nous méprises et c'est inacceptable. Tu savais à quoi tu t'engageais.
Il est trop tard pour revenir en arrière. Je ne te laisserai pas faire.
P. Gen.
P.Ch.
p sub. cresc
ff
p
Vcl
49
p
p
p
p
f
p

Les cris ont attiré tout le monde. La connivence se développe entre Pierre et l'inconnu.





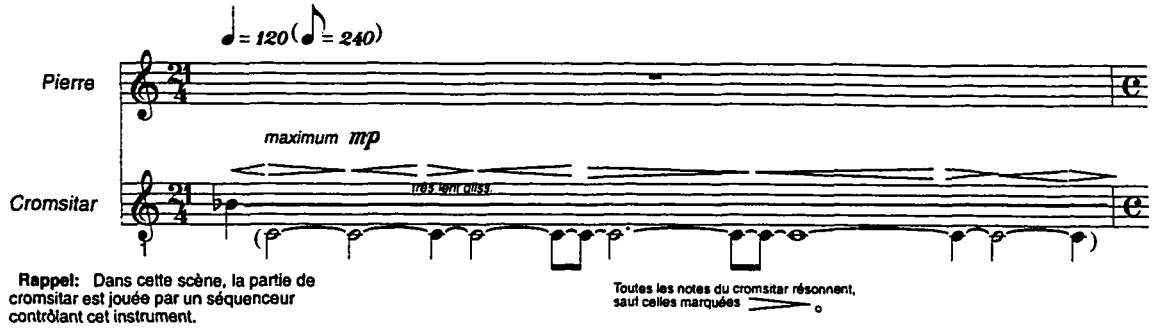
Claude s'enfuit vers les toilettes.

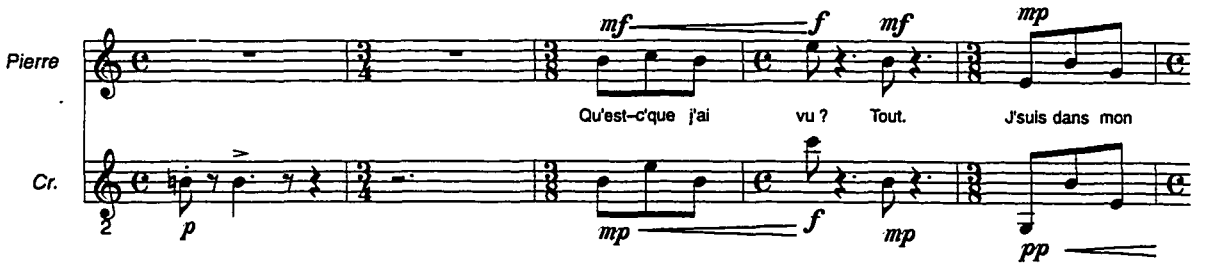


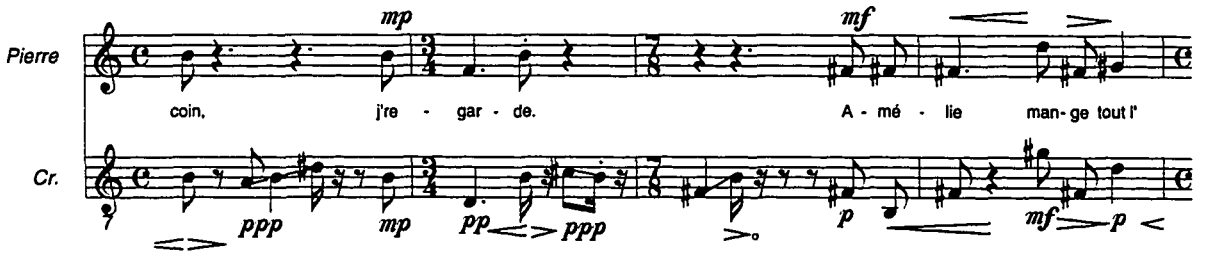
Attacca scène 2.

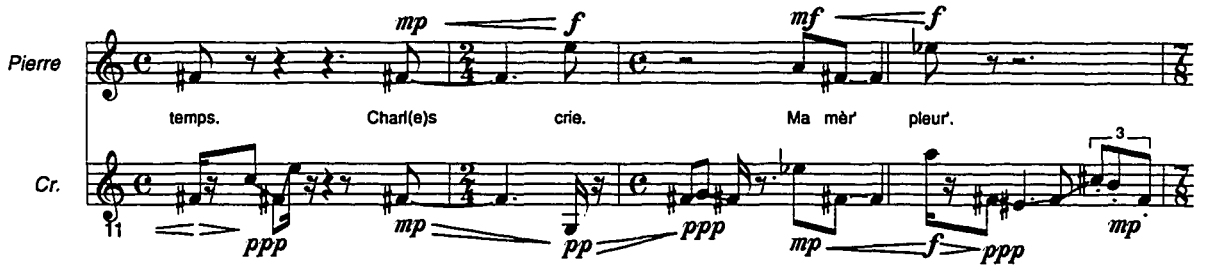
Tableau 5. scène 2

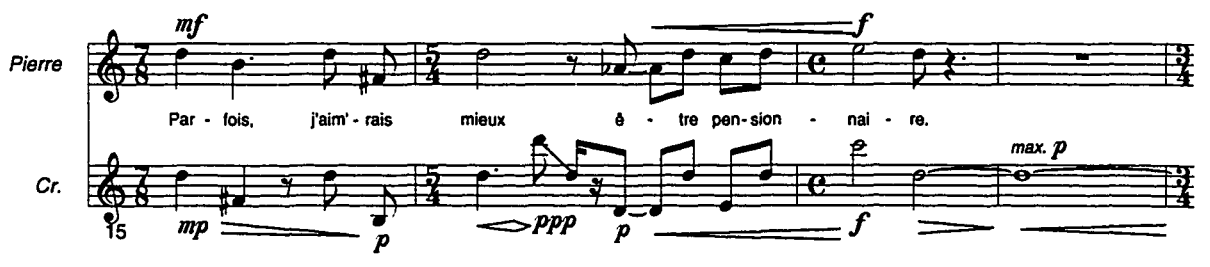
(Déposition de Pierre)
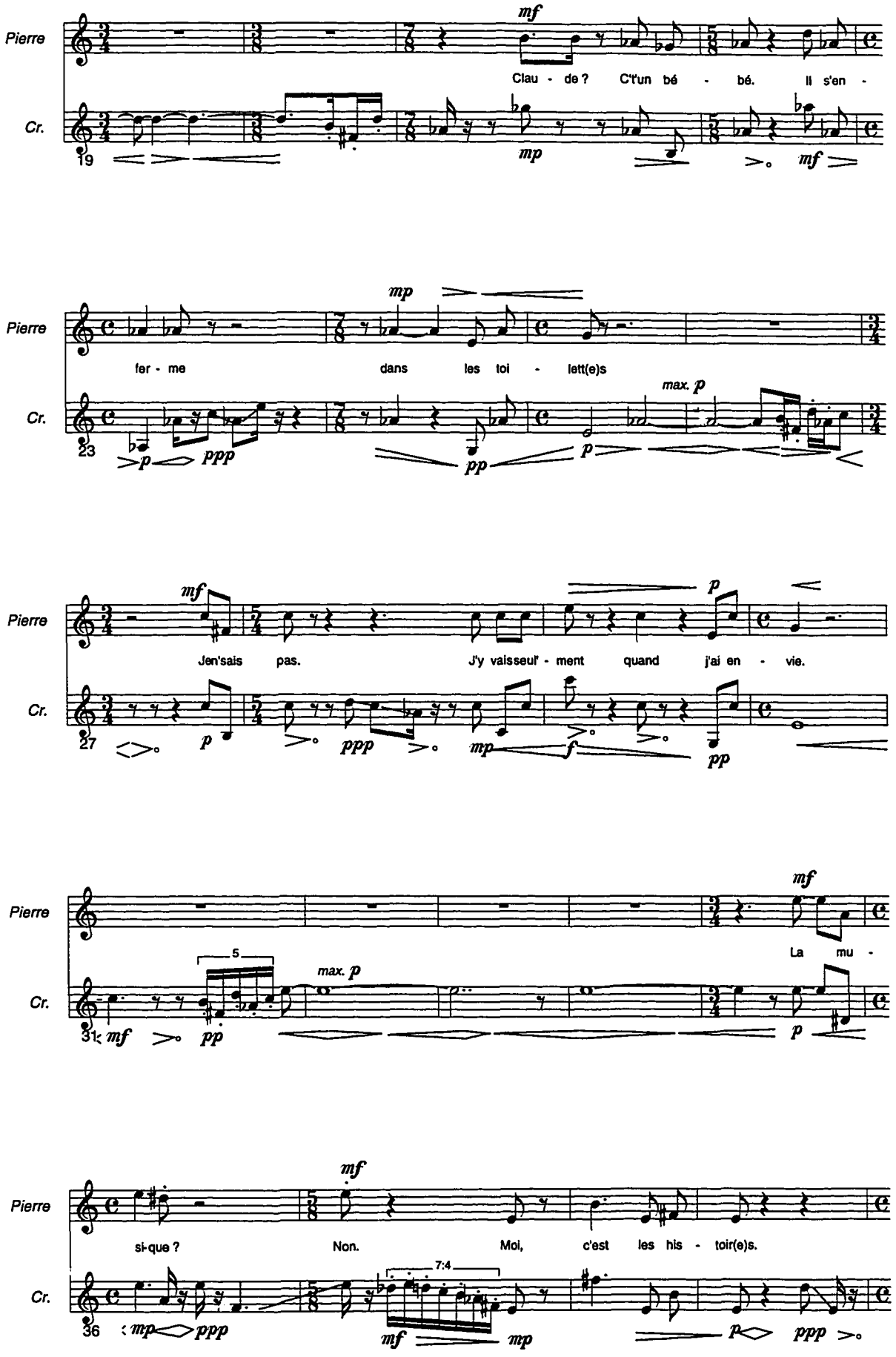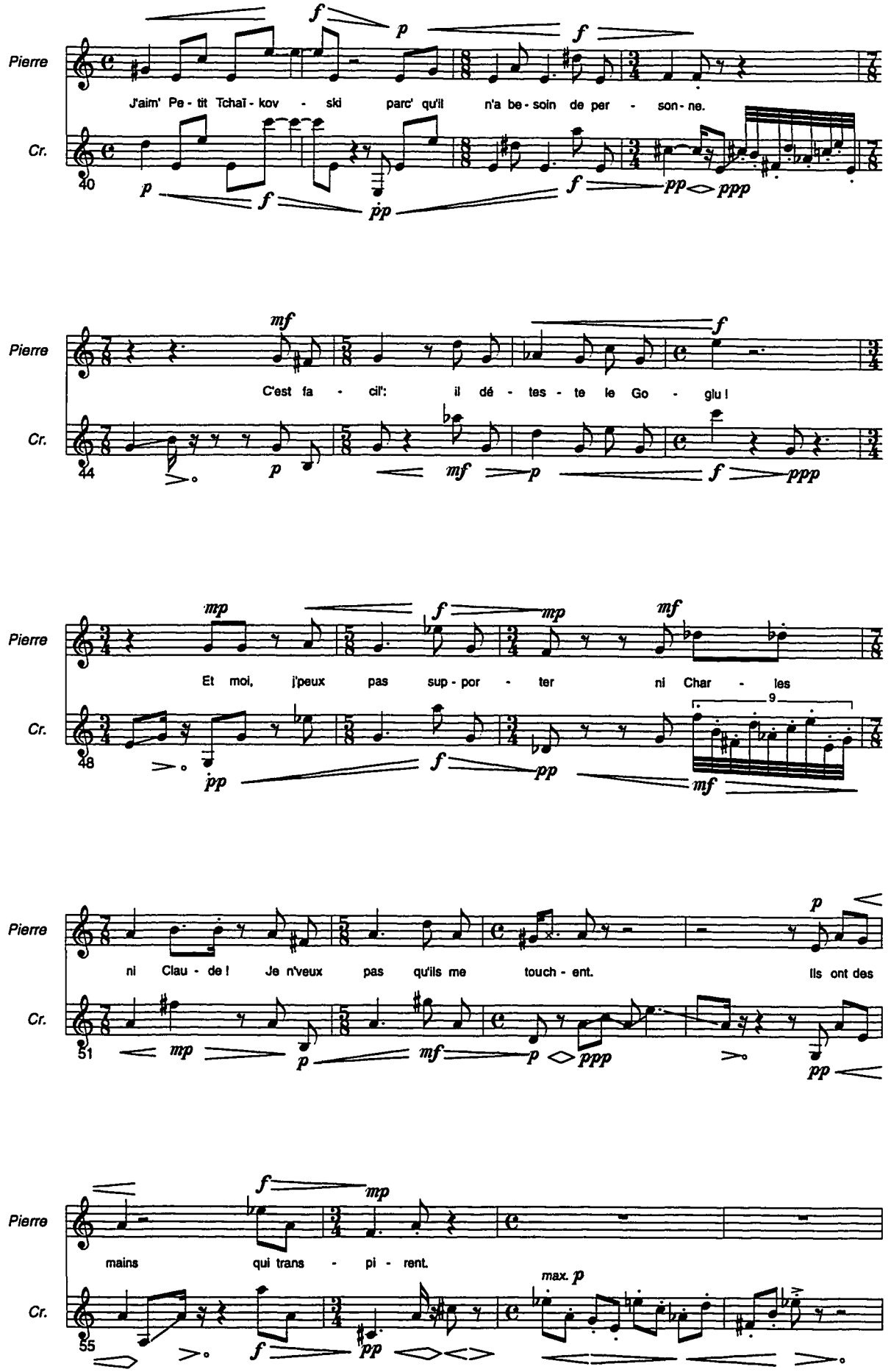










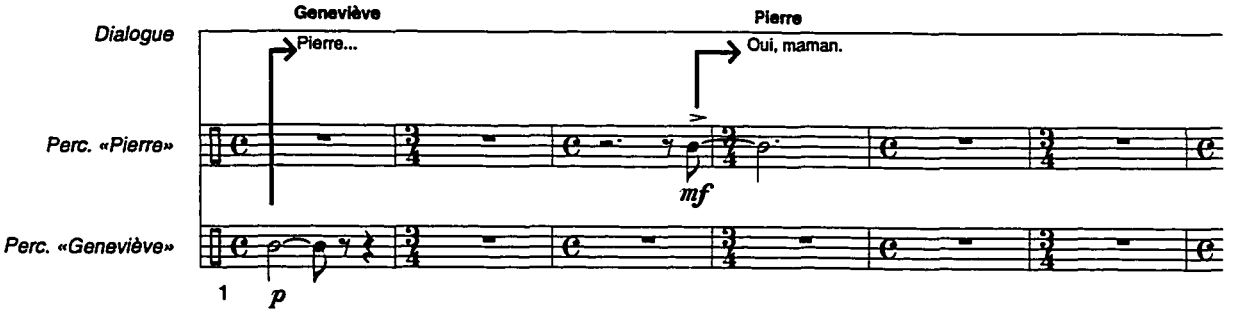

Pierre
Cr.
mf
Clau - de ? C't'un bé - bé. Il s'en -
mp
mf
19
mp
fer - me dans les toi - lett(e)s
max. p
23
p
ppp
pp
p
mf
Jen'sais pas. J'y vaisseul' - ment quand j'ai en - vie.
p
27
p
ppp
mp
f
pp
mf
La mu -
5
max. p
31
mf
pp
p
mf
si-que ? Non. Moi, c'est les his - toir(e)s.
7:4
36
mp
ppp
mf
mp
p
ppp

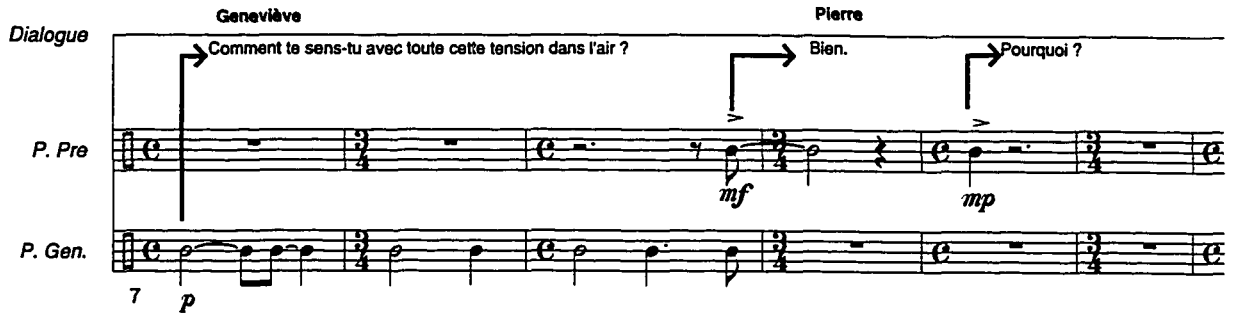

Pierre
Cr.
J'aim' Pe - tit Tchaï - kov - ski parc' qu'il n'a be - soin de per - son - ne.
C'est fa - cil': il dé - tes - te le Go - glu !
Et moi, j'peux pas sup - por - ter ni Char - les
ni Clau - de ! Je n'veux pas qu'ils me touch - ent. Ils ont des
mains qui trans - pi - rent.
max. p
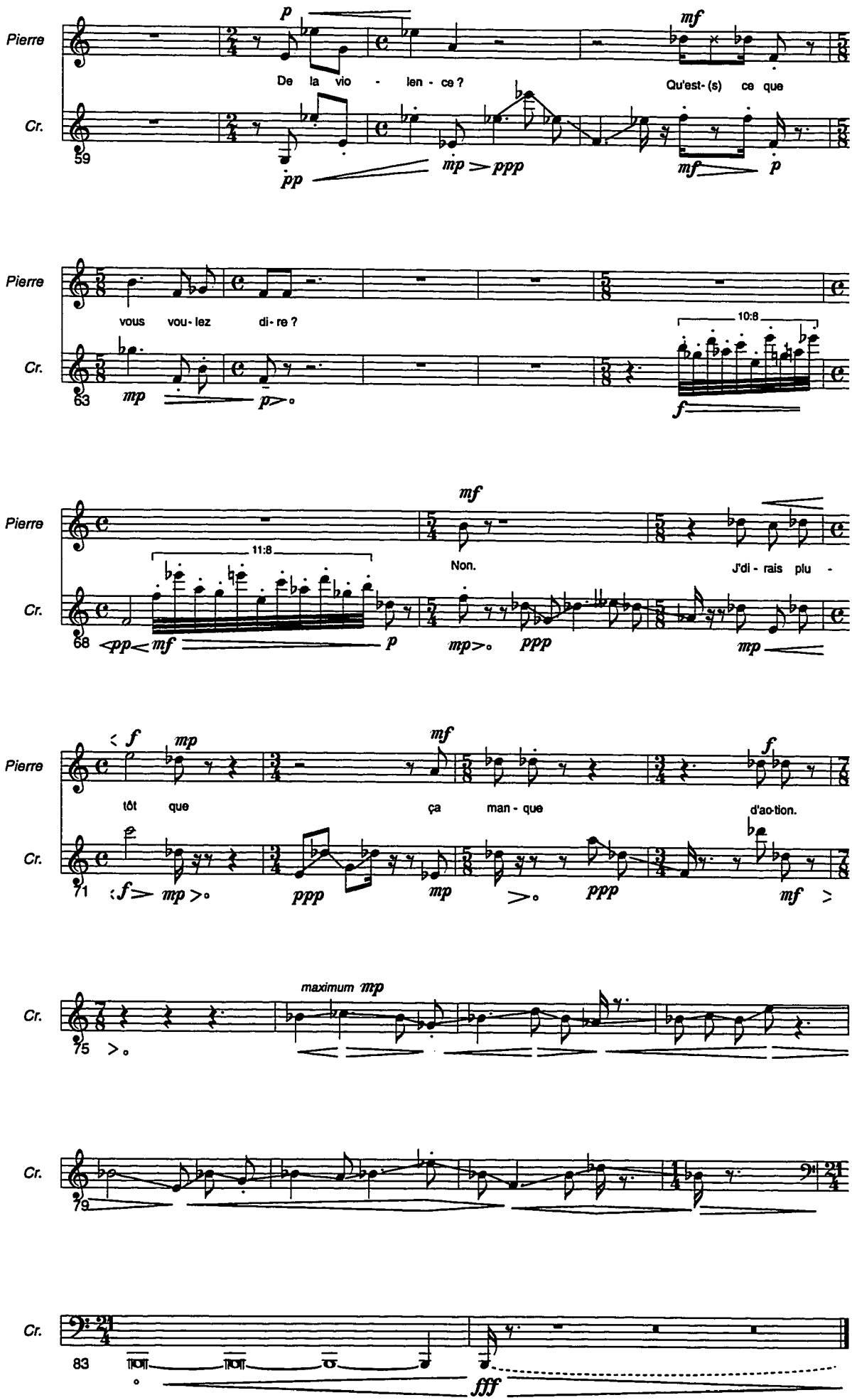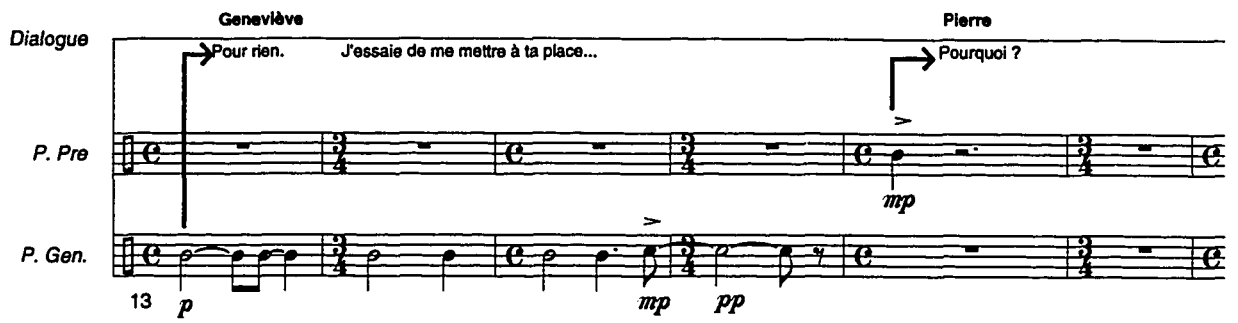

Pierre
Cr.
59
p
De la vio - len - ce ?
mf
Qu'est-(s) ce que
pp
mp > ppp
mf
p
63
vous vou-lez di-re ?
10:8
mp
p
f
68
mf
11:8
Non.
J'di - rais plu -
pp < mf
p
mp
ppp
71
f
mp
mf
tôt que
ça man - que
d'ac-tion.
ppp
mp
ppp
mf
75
maximum mp
79
83
fff

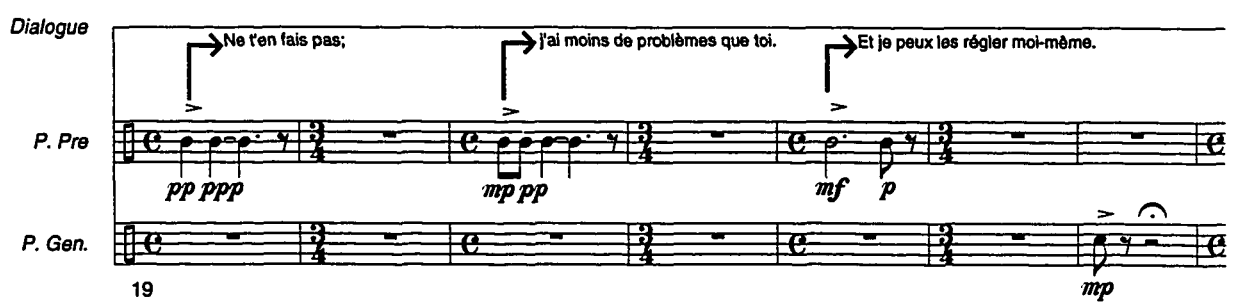
Tableau 5, scène 3

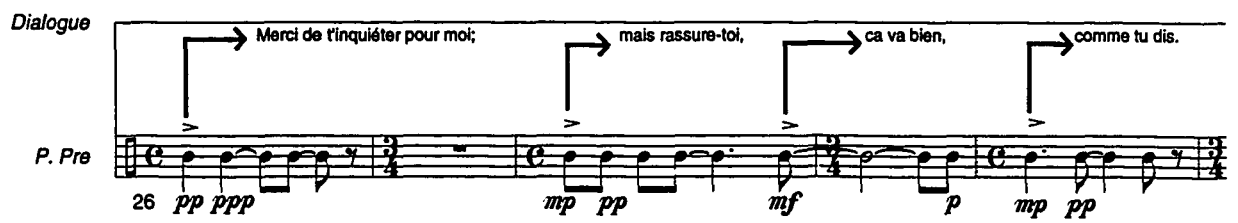
L'éclairage retourne à l'atmosphère de coulisses. Geneviève s'approche de Pierre. Murmure général et commentaires incompréhensibles à l'arrière-plan.

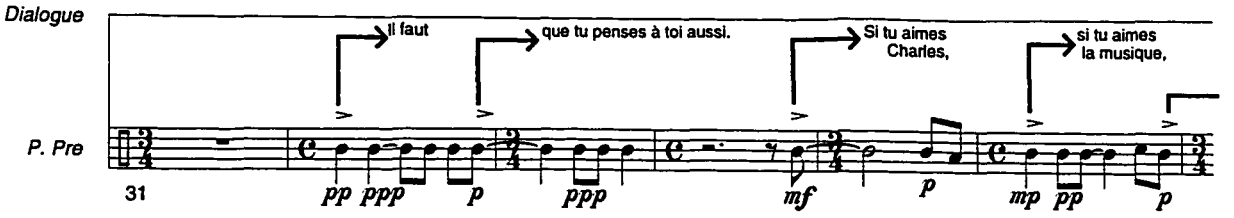


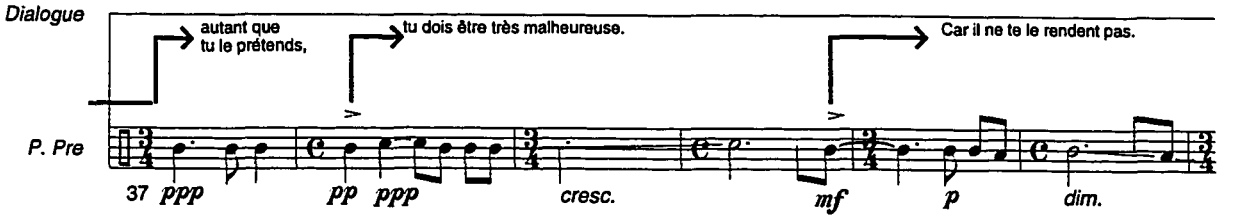


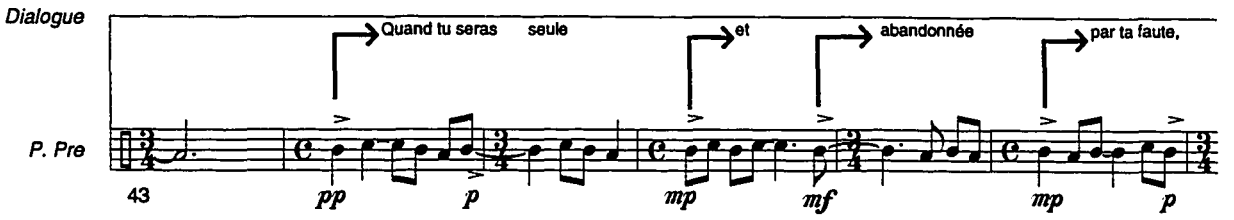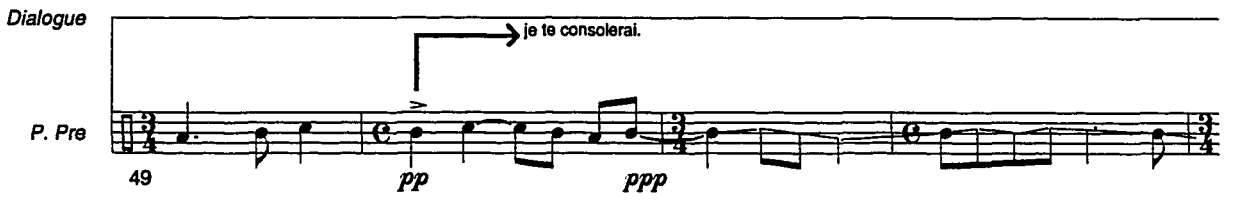







Dialogue
P. Pre
Il faut
que tu penses à toi aussi.
Si tu aimes
Charles,
si tu aimes
la musique,
31
pp ppp p ppp mf p mp pp p


Dialogue
P. Pre
autant que
tu le prétends,
tu dois être très malheureuse.
Car il ne te le rendent pas.
37
ppp pp ppp cresc. mf p dim.


Dialogue
P. Pre
Quand tu seras
seule
et
abandonnée
par ta faute,
43
pp p mp mf mp p


Dialogue
P. Pre
je te consolerai.
49
pp ppp

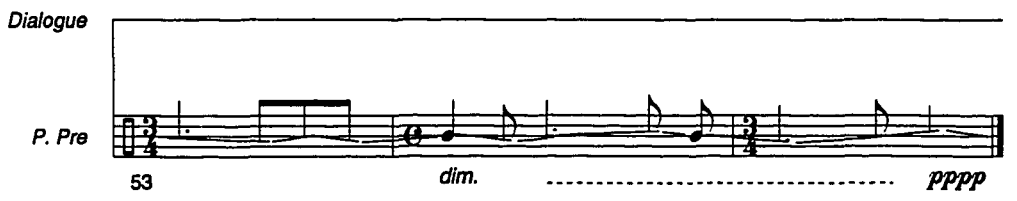

Dialogue
P. Pre
53
dim.
pppp

Tableau 6, scène 1

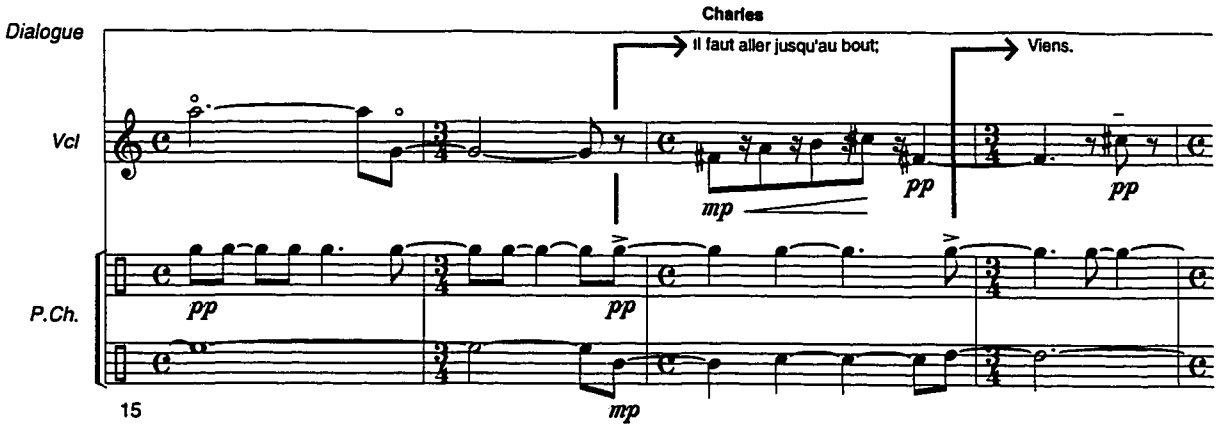
Pendant la tenue de violoncelle de la 2e mesure ci-dessous, on entend la voix de l'Inconnu (que l'on voit peut-être aussi quelque part, isolé par l'éclairage) lire un extrait de l'article paru dans Le Monde du 4 novembre 1984 :

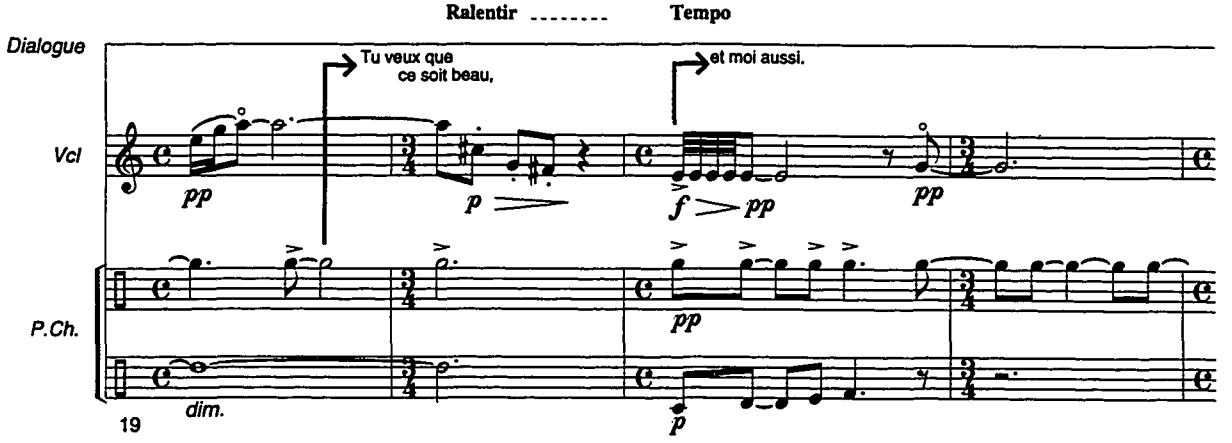
L'Inconnu : Thierry N..., à vingt et un ans, n'est pourtant pas un de ces truqueurs qui feignent d'accepter les avances des homosexuels pour mieux les dévaliser. Il est de la famille. Pas un soir où on ne l'ait vu, depuis deux ans, fumant «joint» sur «joint», dans une de ces boîtes cuir pour homosexuels. Sans domicile fixe, il multipliait les hébergements, et ses amours passagères le faisaient vivre.
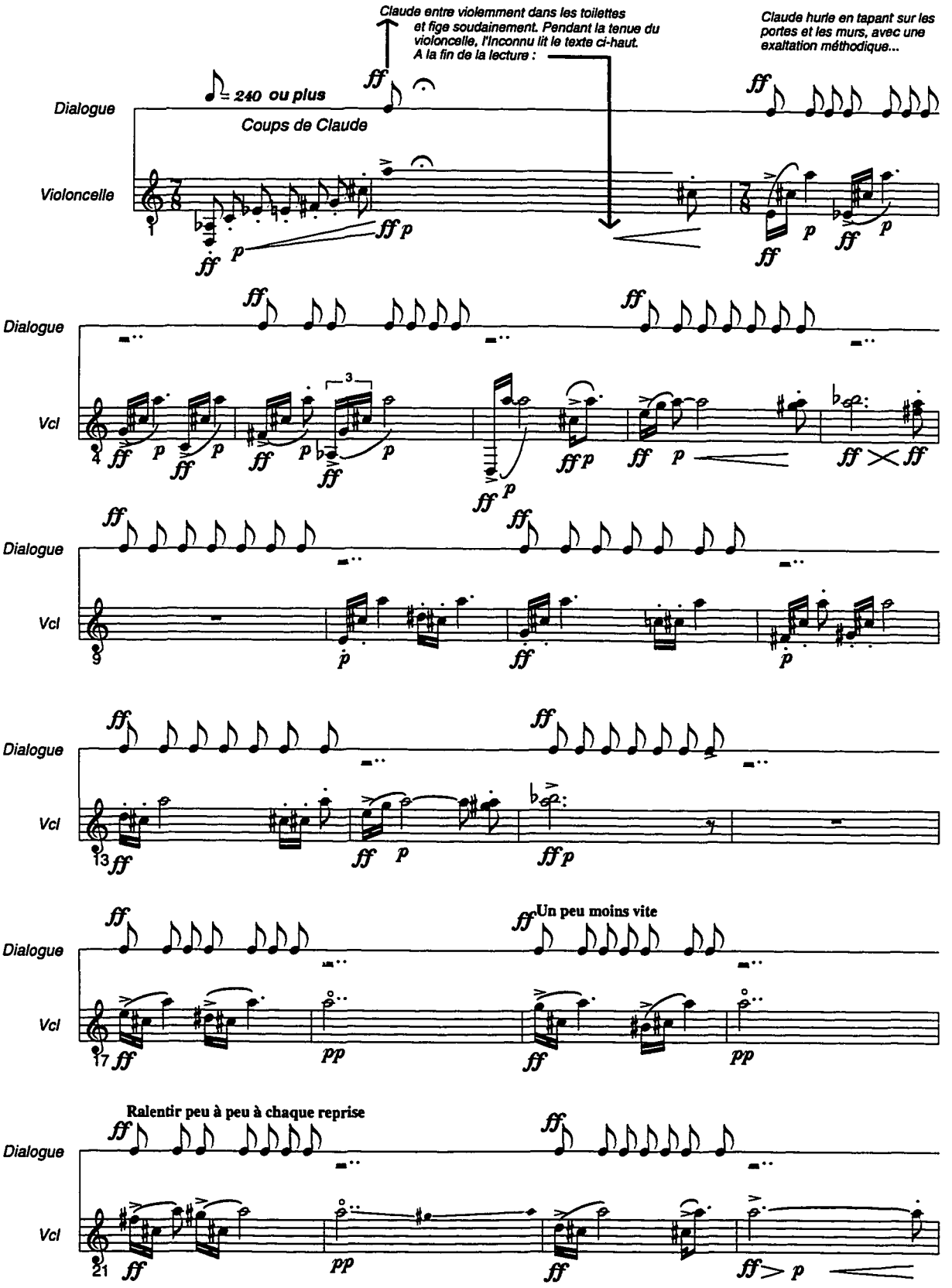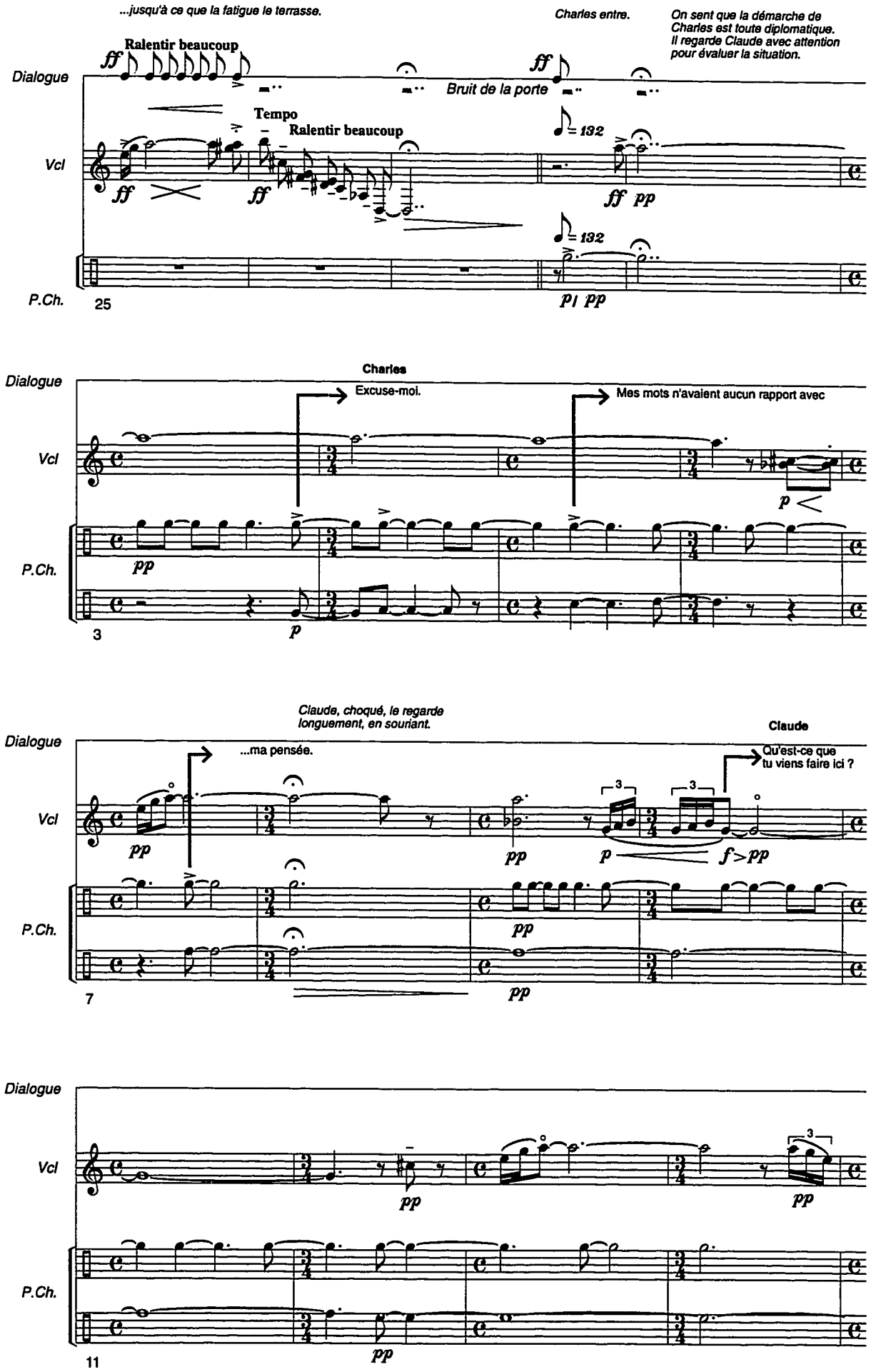
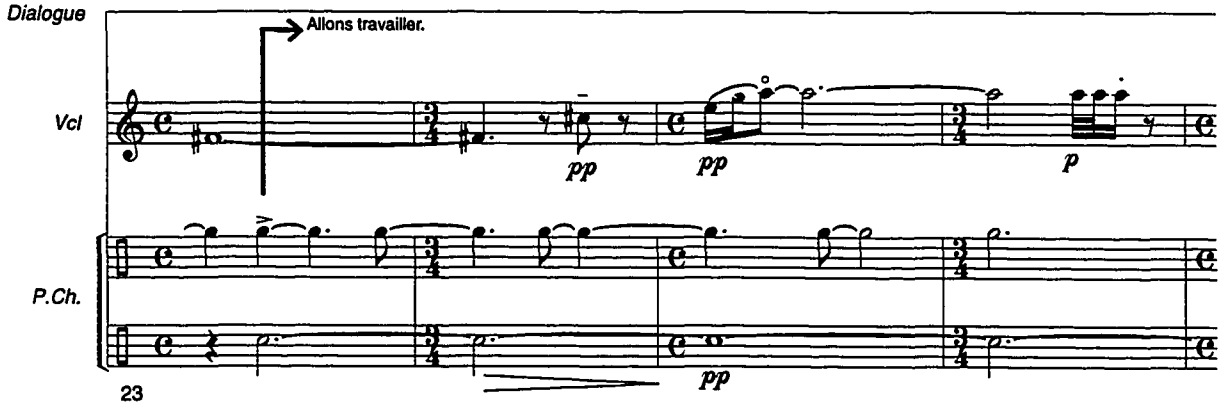


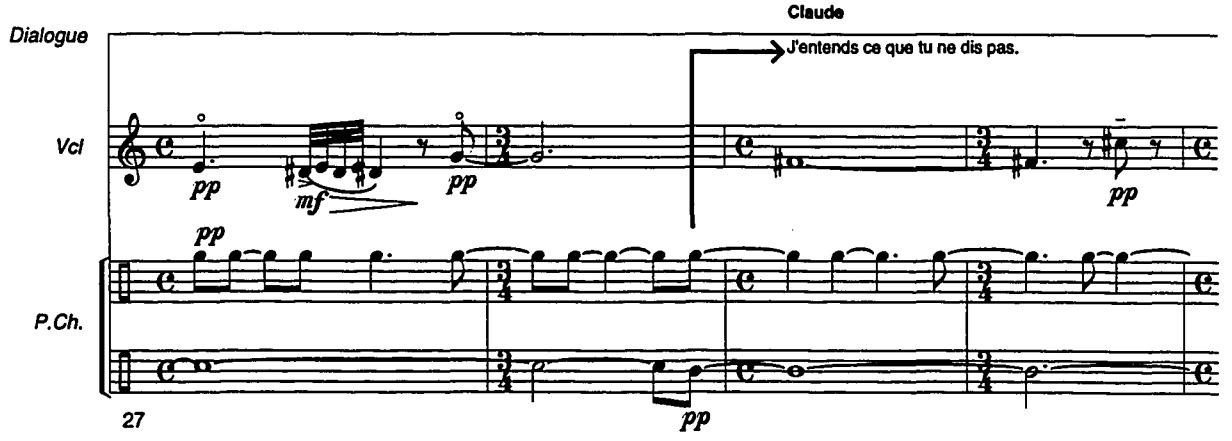
Tableau 6, scène 2

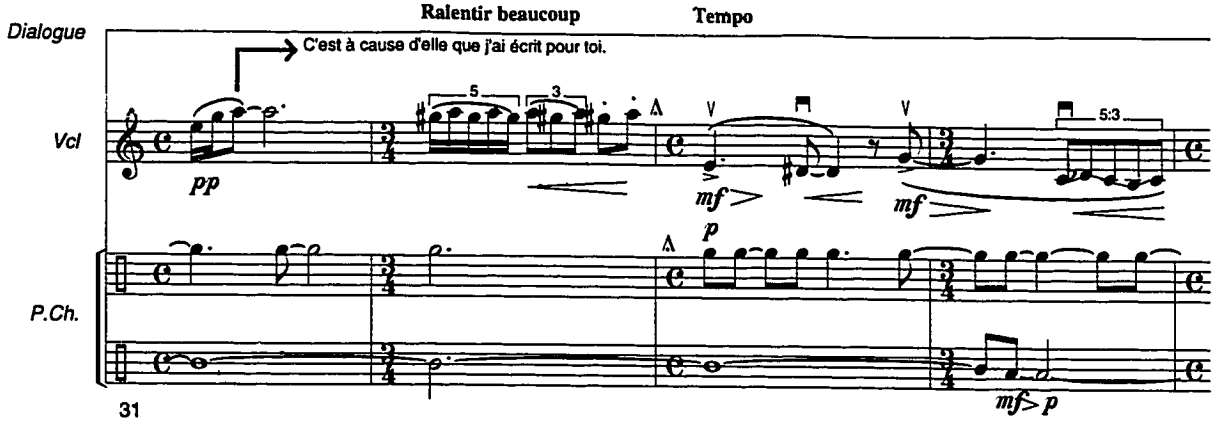


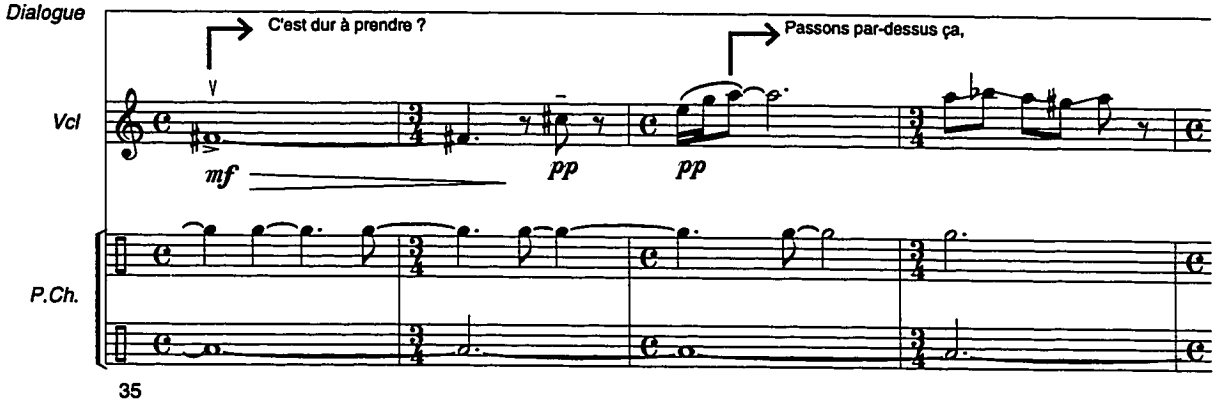

Charles
Dialogue
Vcl
P.Ch.
Il faut aller jusqu'au bout;
Viens.
15

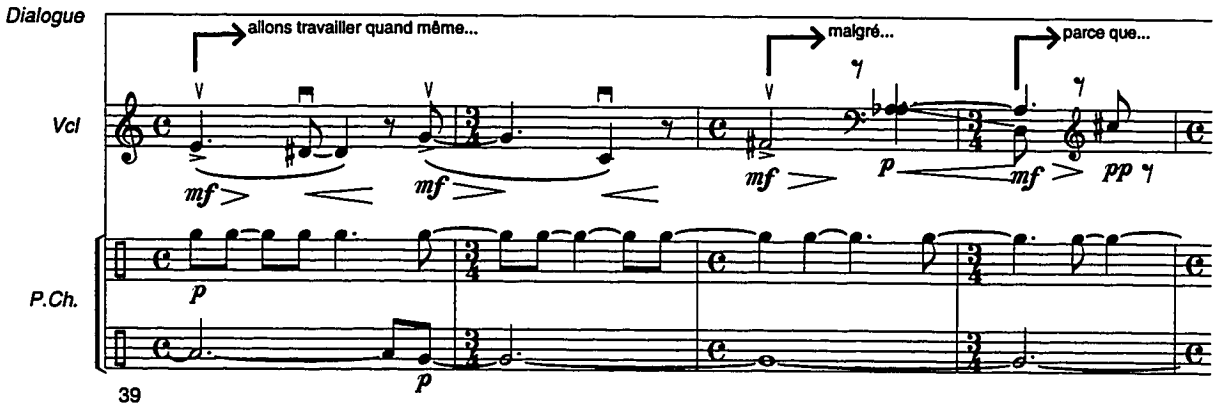

Ralentir
Tempo
Dialogue
Vcl
P.Ch.
Tu veux que ce soit beau,
et moi aussi.
dim.
19

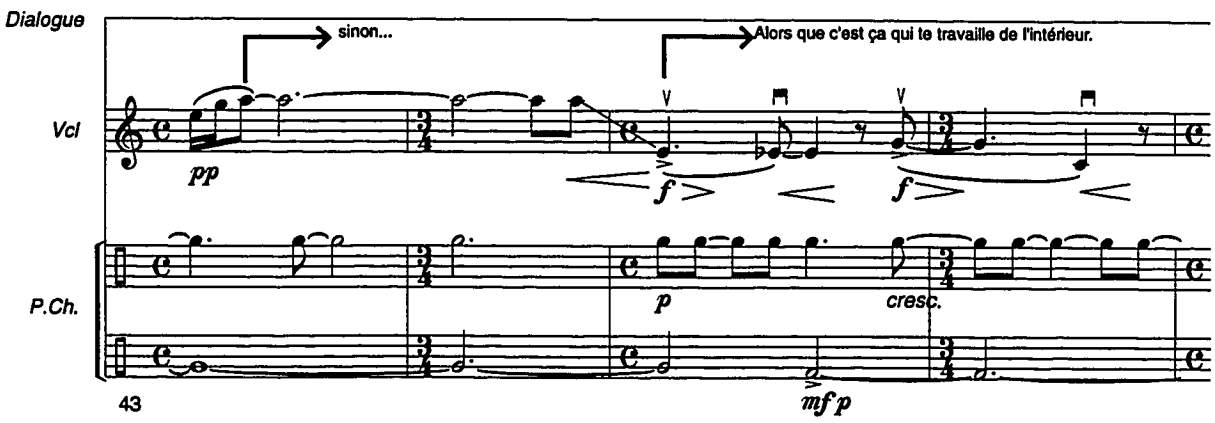

Dialogue
Vcl
P.Ch.
Allons travailler.
23
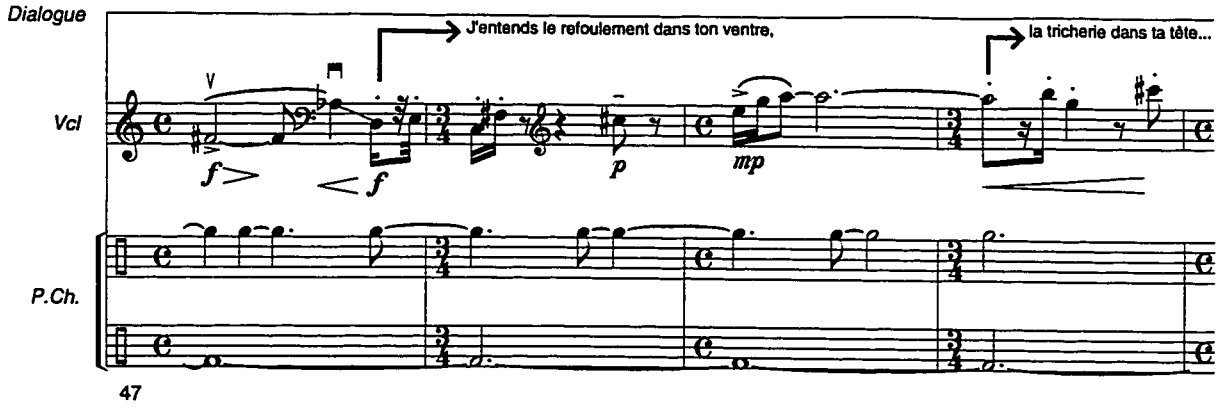

Claude
Dialogue
Vcl
P.Ch.
J'entends ce que tu ne dis pas.
27
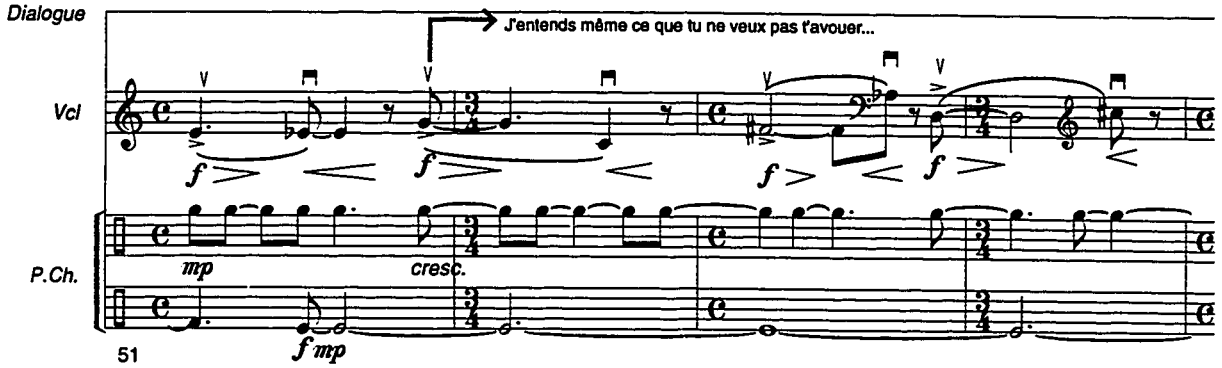

Ralentir beaucoup
Tempo
Dialogue
C'est à cause d'elle que j'ai écrit pour toi.
Vcl
P.Ch.
31

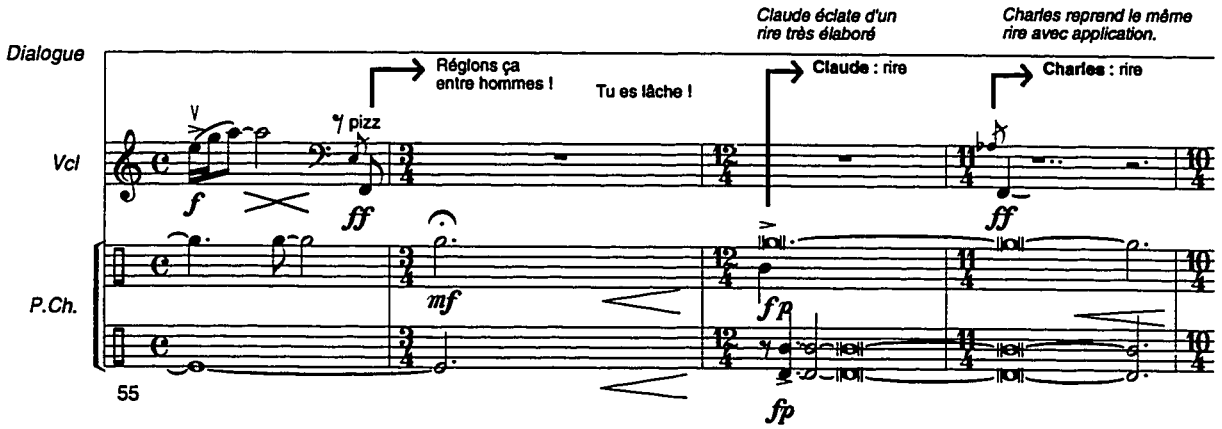

Dialogue
C'est dur à prendre ?
Passons par-dessus ça,
Vcl
P.Ch.
35

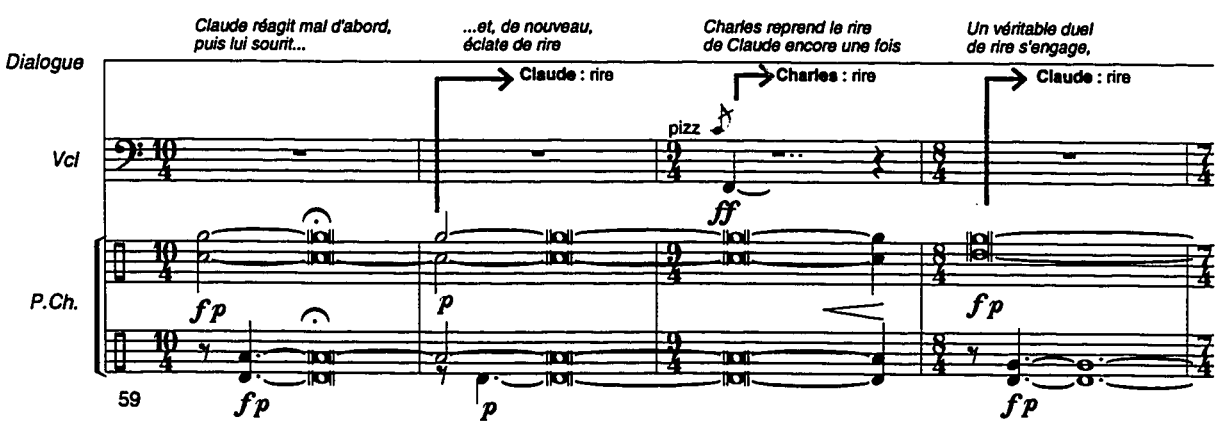

Dialogue
allons travailler quand même...
malgré...
parce que...
Vcl
P.Ch.
39

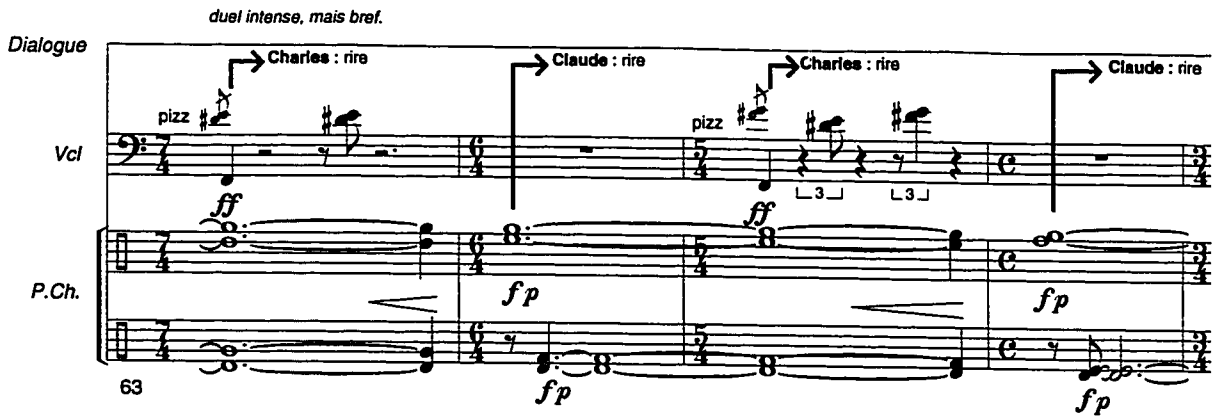

Dialogue
sinon...
Alors que c'est ça qui te travaille de l'intérieur.
Vcl
P.Ch.
cresc.
43

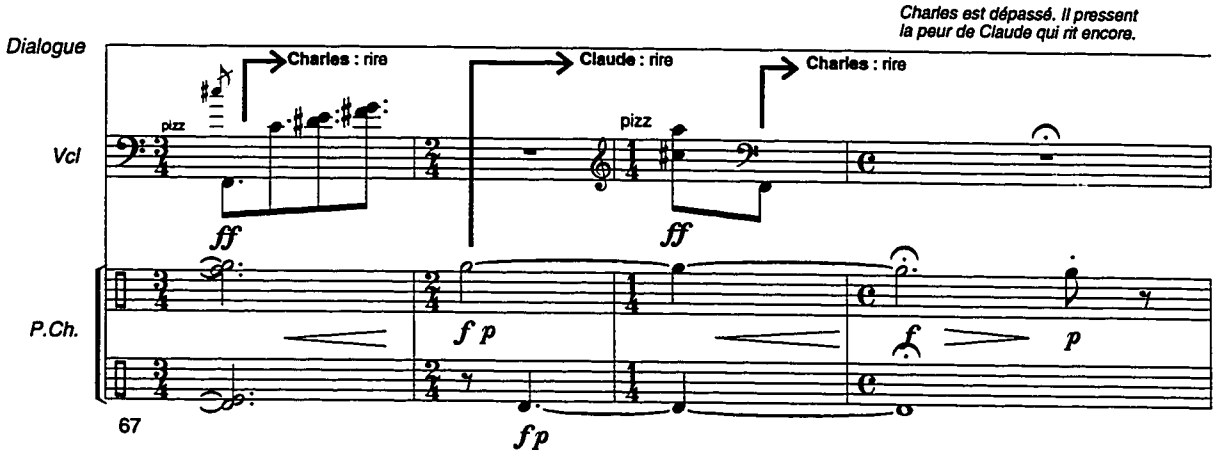

Dialogue
J'entends le refoulement dans ton ventre,
la tricherie dans ta tête...
Vcl
P.Ch.
47

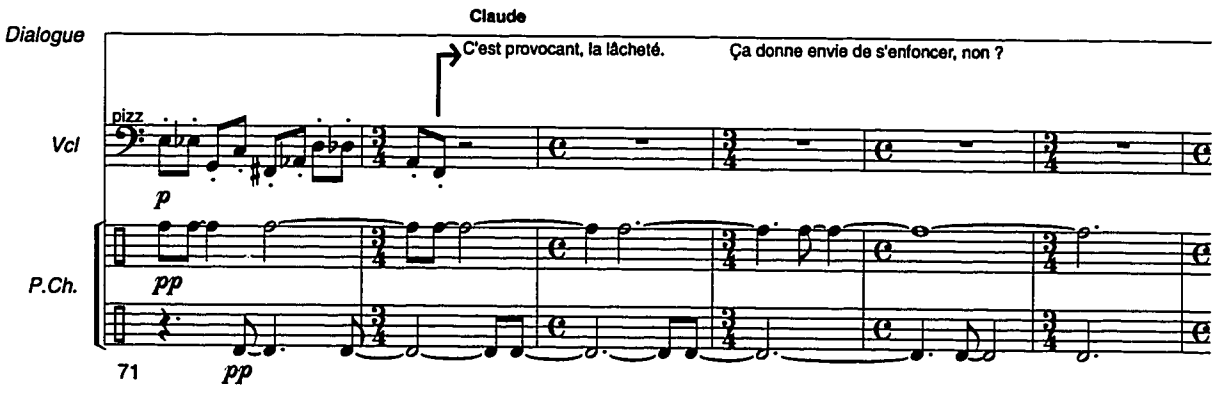

Dialogue
J'entends même ce que tu ne veux pas t'avouer...
Vcl
P.Ch.
cresc.
51
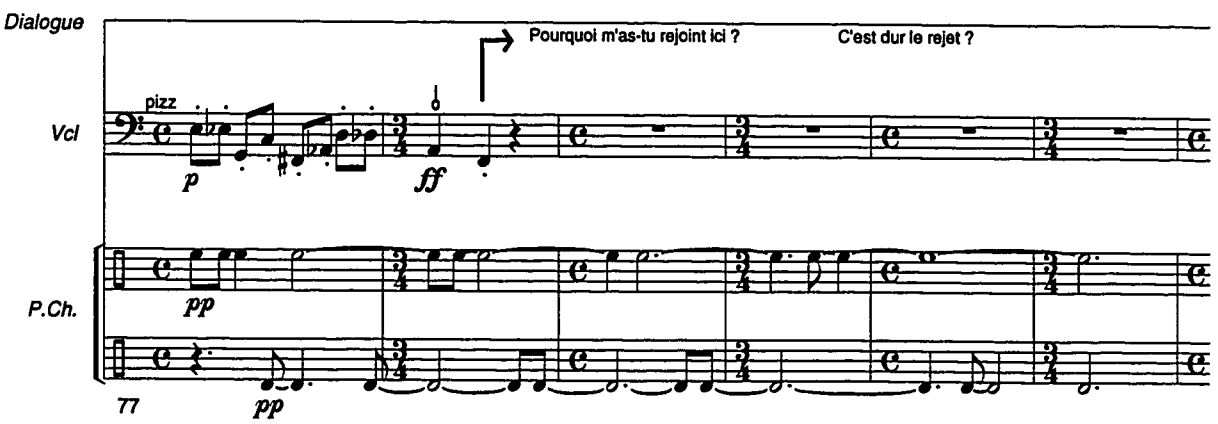

Dialogue
Claude éclate d'un rire très élaboré
Charles reprend le même rire avec application.
Régions ça entre hommes !
Tu es lâche !
Claude : rire
Charles : rire
pizz
Vcl
P.Ch.
55
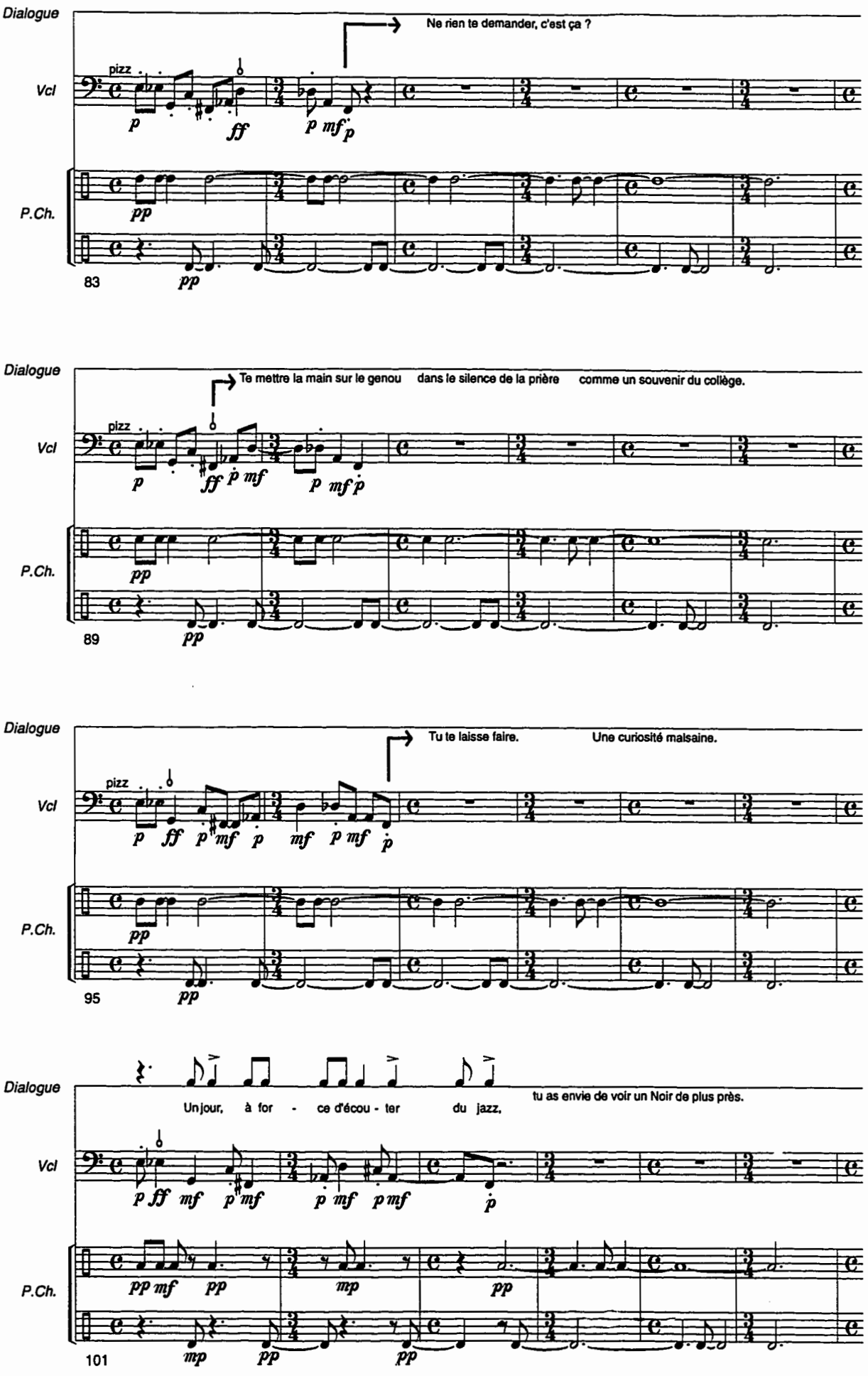

Dialogue
Claude réagit mal d'abord, puis lui sourit...
...et, de nouveau, éclate de rire
Charles reprend le rire de Claude encore une fois
Un véritable duel de rire s'engage,
Claude : rire
Charles : rire
Claude : rire
pizz
Vcl
P.Ch.
59

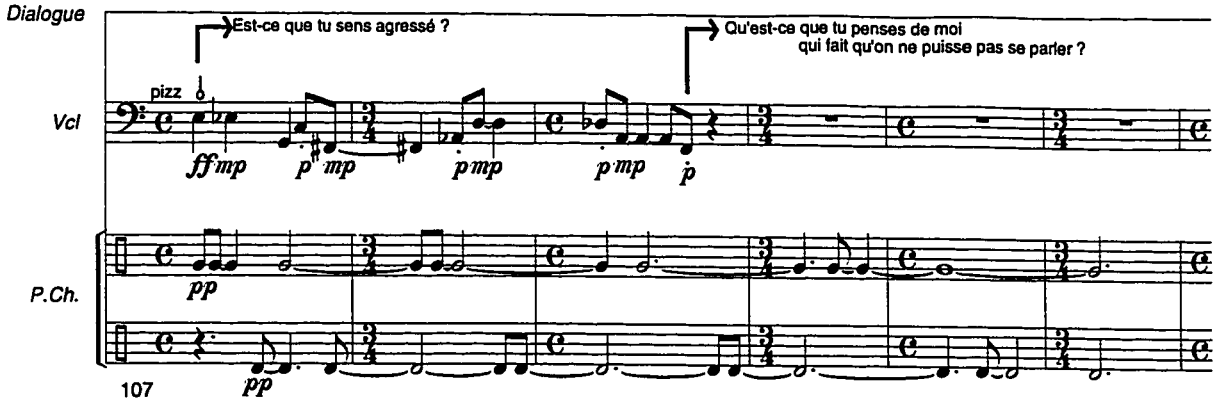

duel intense, mais bref.
Dialogue
Charles : rire
Claude : rire
Charles : rire
Claude : rire
Vcl
pizz
P.Ch.
63

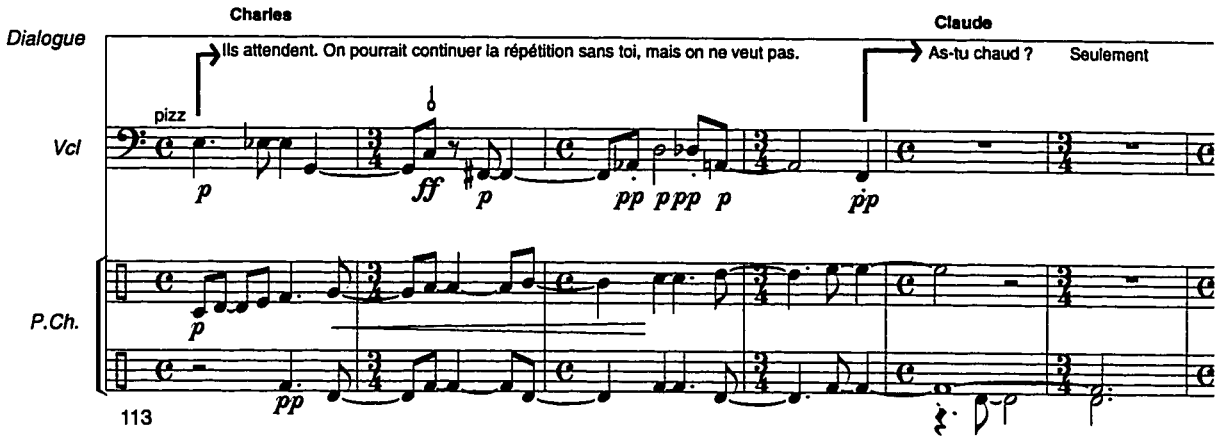

Charles est dépassé. Il pressent
la peur de Claude qui rit encore.
Dialogue
Charles : rire
Claude : rire
Charles : rire
Vcl
pizz
P.Ch.
67
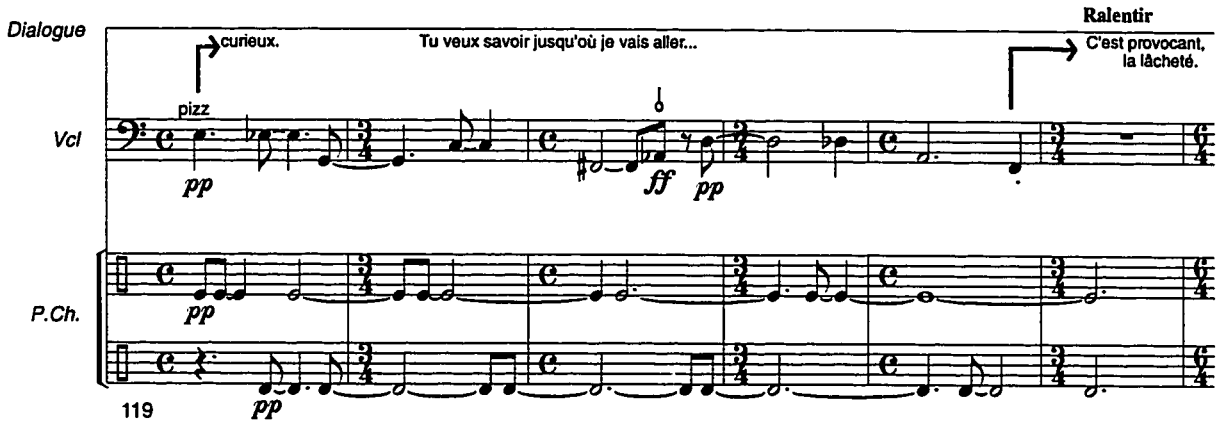

Claude
Dialogue
C'est provocant, la lâcheté.
Ça donne envie de s'enfoncer, non ?
Vcl
pizz
P.Ch.
71
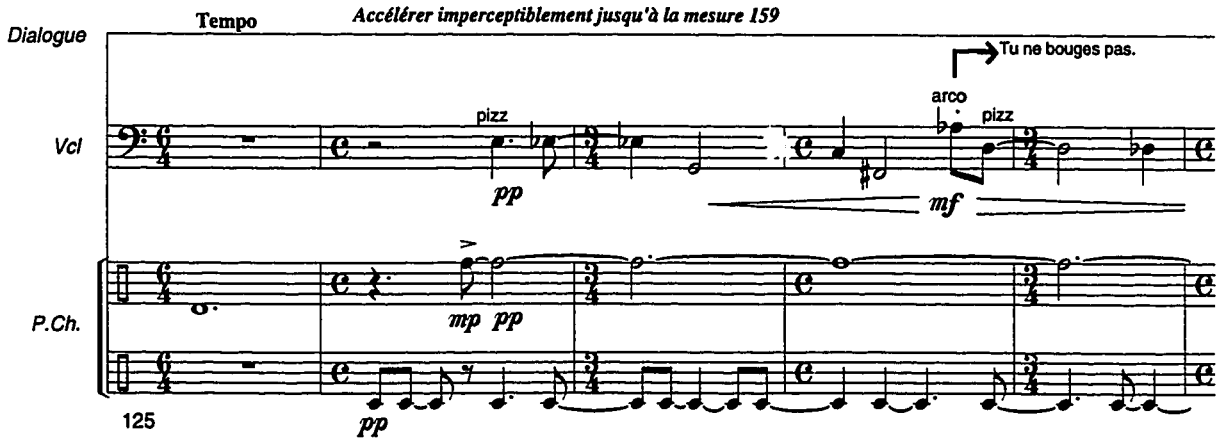

Dialogue
Pourquoi m'as-tu rejoint ici ?
C'est dur le rejet ?
Vcl
pizz
P.Ch.
77

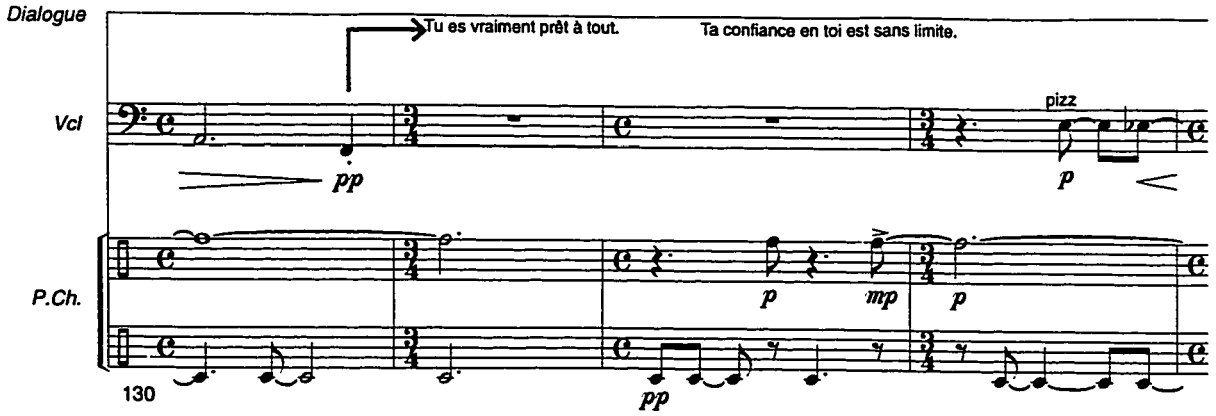

Dialogue
Ne rien te demander, c'est ça ?
pizz
Vcl
P.Ch.
83
Dialogue
Te mettre la main sur le genou dans le silence de la prière comme un souvenir du collège.
pizz
Vcl
P.Ch.
89
Dialogue
Tu te laisse faire. Une curiosité malsaine.
pizz
Vcl
P.Ch.
95
Dialogue
Un jour, à for - ce d'écou - ter du jazz, tu as envie de voir un Noir de plus près.
Vcl
P.Ch.
101
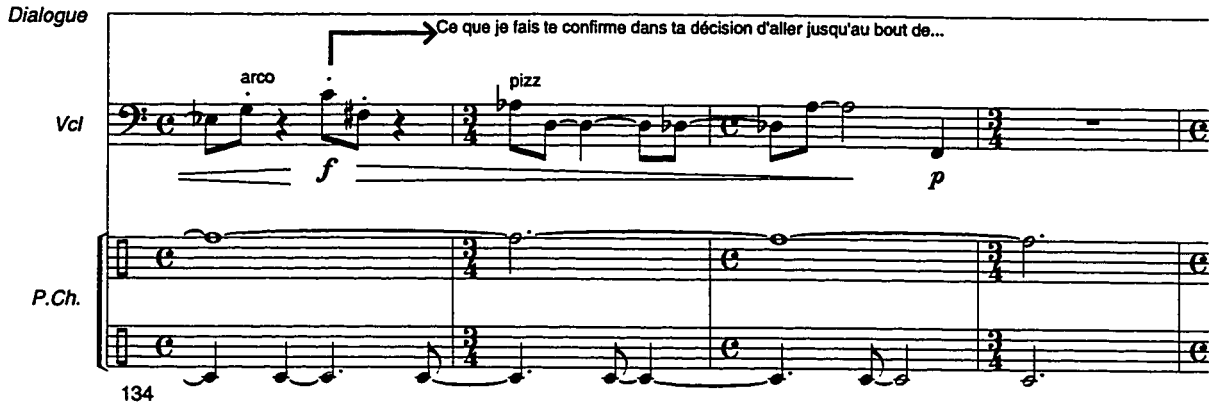

Dialogue
Est-ce que tu sens agressé ?
Qu'est-ce que tu penses de moi
qui fait qu'on ne puisse pas se parler ?
pizz
Vcl
P.Ch.
107

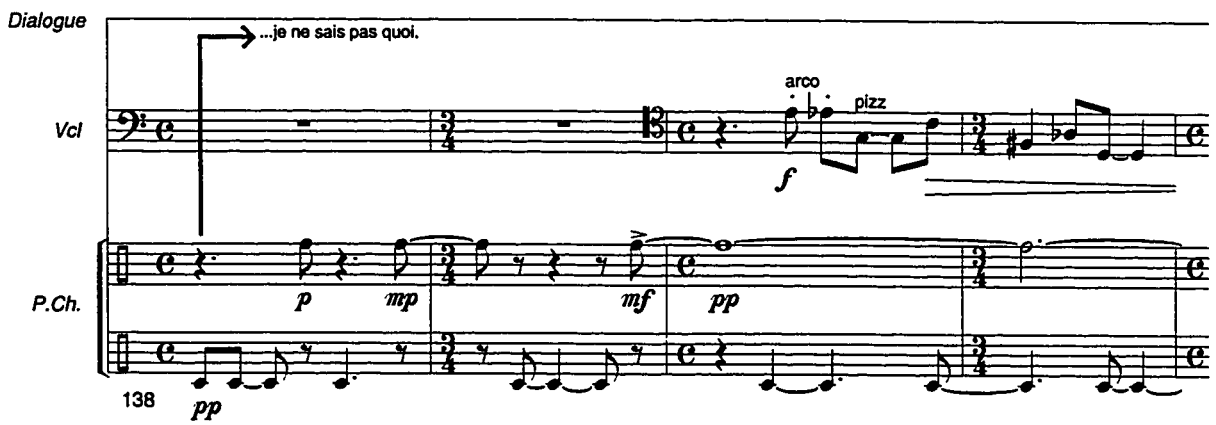

Charles
Claude
Dialogue
Ils attendent. On pourrait continuer la répétition sans toi, mais on ne veut pas.
As-tu chaud ?
Seulement
pizz
Vcl
P.Ch.
113

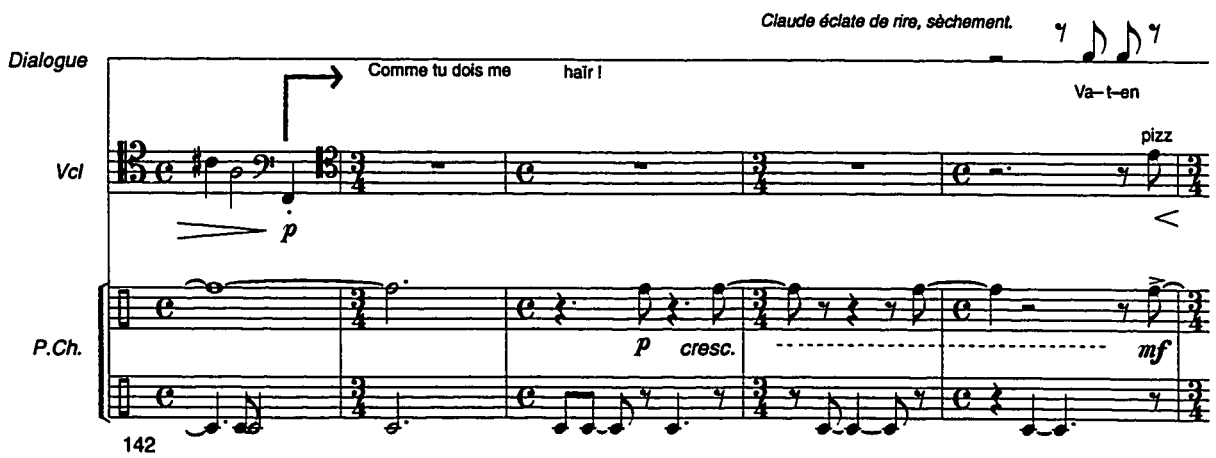

Ralentir
Dialogue
curieux.
Tu veux savoir jusqu'où je vais aller...
C'est provocant,
la lâcheté.
pizz
Vcl
P.Ch.
119

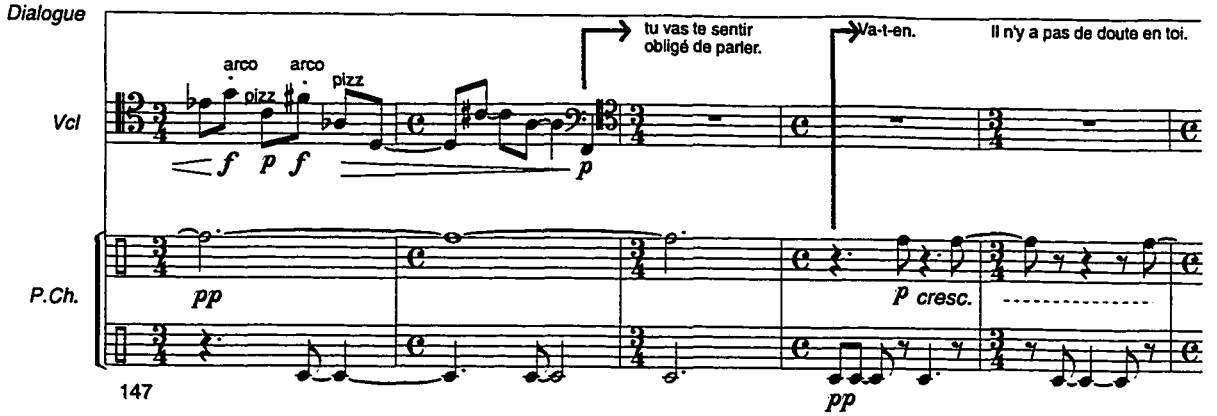

Tempo
Accélérer imperceptiblement jusqu'à la mesure 159
Dialogue
Tu ne bouges pas.
arco
pizz
Vcl
P.Ch.
125

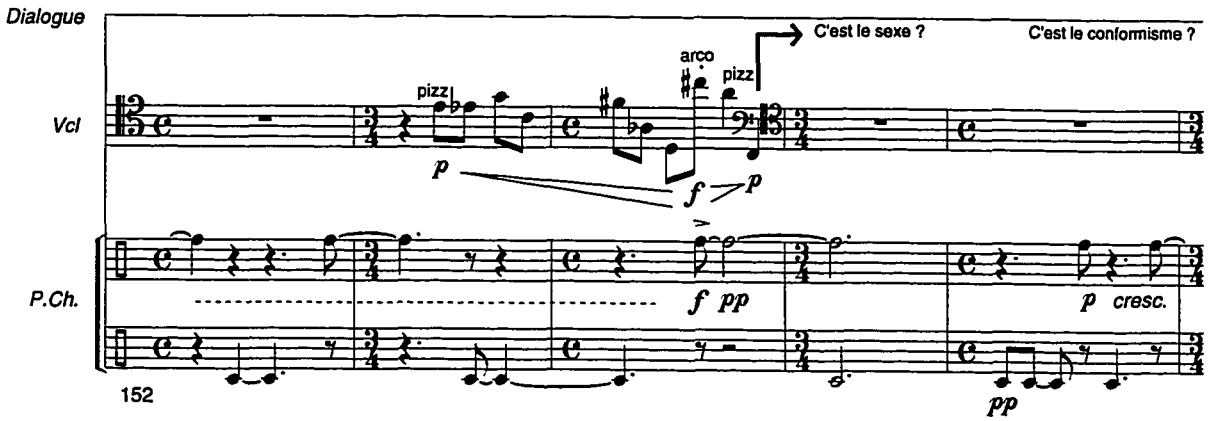

Dialogue
Tu es vraiment prêt à tout.
Ta confiance en toi est sans limite.
Vcl
pizz
pp
p
P.Ch.
p
mp
p
pp
130


Dialogue
Ce que je fais te confirme dans ta décision d'aller jusqu'au bout de...
Vcl
arco
pizz
f
p
P.Ch.
134


Dialogue
...je ne sais pas quoi.
Vcl
arco
pizz
f
P.Ch.
p
mp
mf
pp
138
pp


Claude éclate de rire, sèchement.
Dialogue
Comme tu dois me
haïr !
Va–t–en
Vcl
pizz
p
P.Ch.
p
cresc.
mf
142


Dialogue
Vcl
P.Ch.
arco
arco
pizz
pizz
tu vas te sentir obligé de parler.
Va-t-en.
Il n'y a pas de doute en toi.
f p f
p
pp
p cresc.
pp
147


Dialogue
Vcl
P.Ch.
pizz
arco
pizz
C'est le sexe ?
C'est le conformisme ?
p
f p
f pp
p cresc.
pp
152

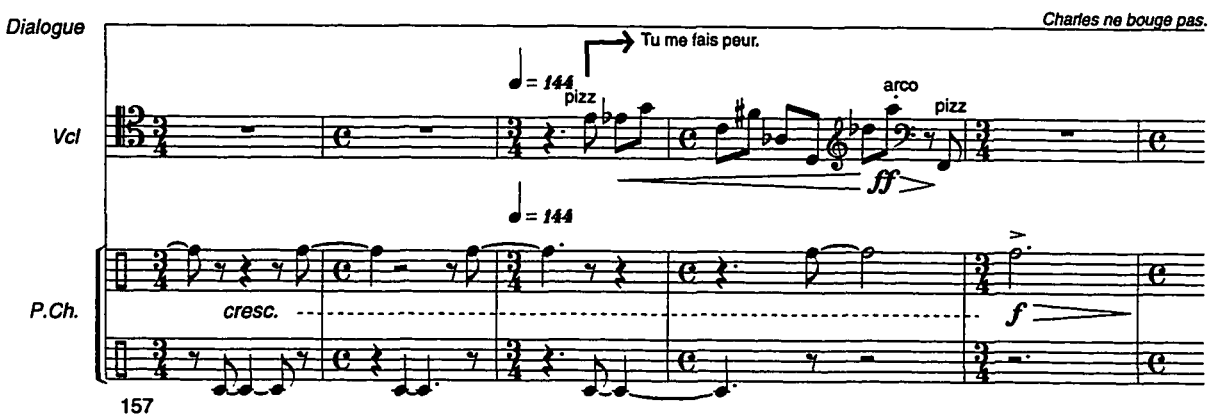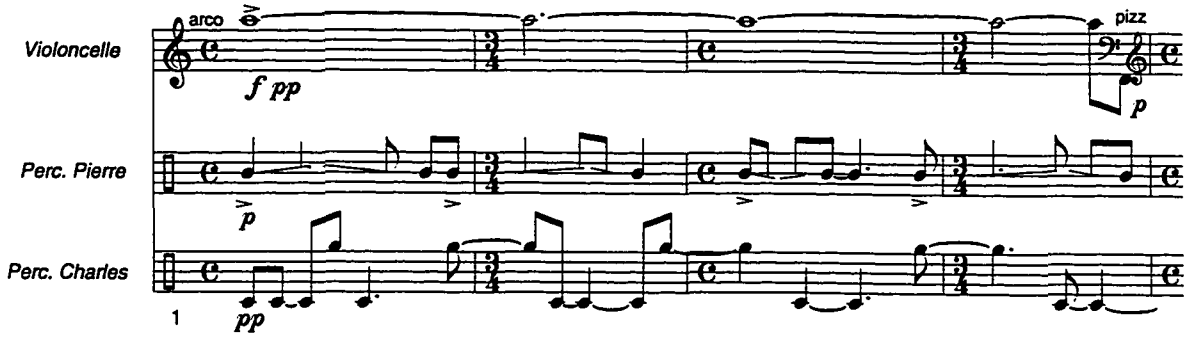
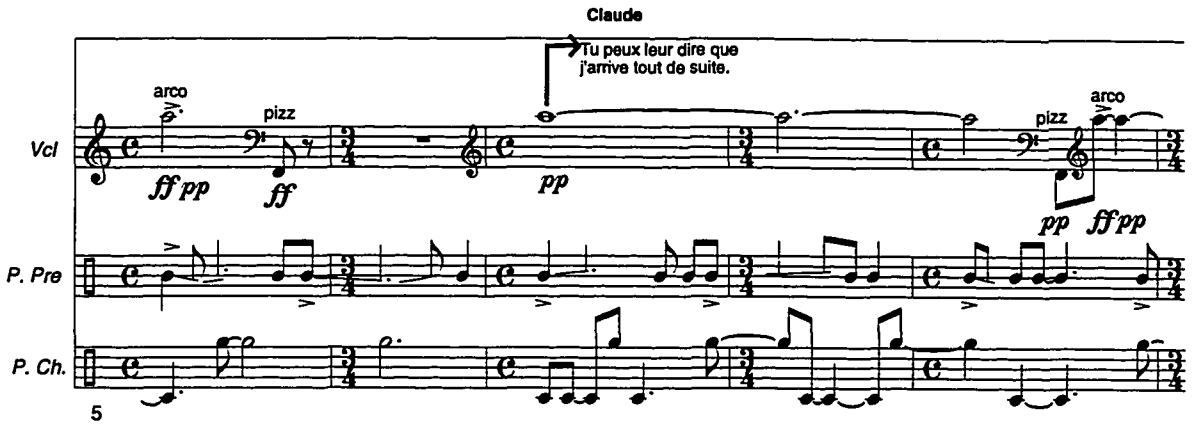
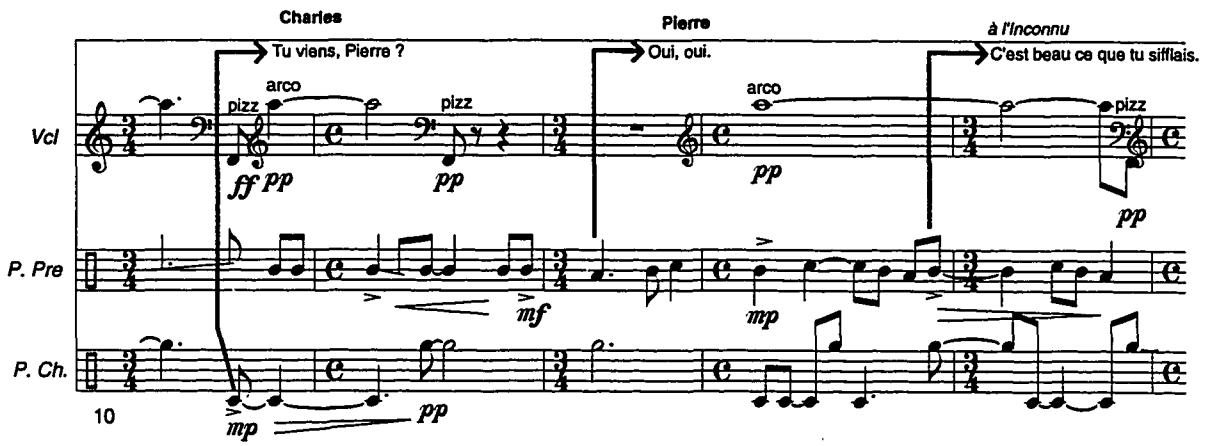

Dialogue
Charles ne bouge pas.
Tu me fais peur.
♩= 144
pizz
arco
pizz
ff
♩= 144
Vcl
P.Ch.
cresc.
f
157

Tableau 6, scène 3

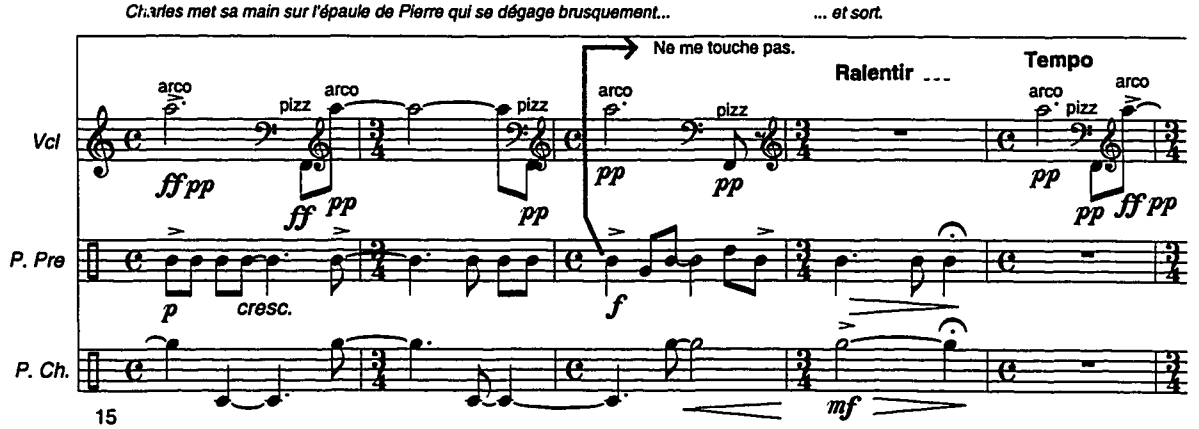
Pierre entre en mangeant une tablette de chocolat, suivi de l'Inconnu qui siffle le même air que tantôt en feuilletant un dictionnaire.
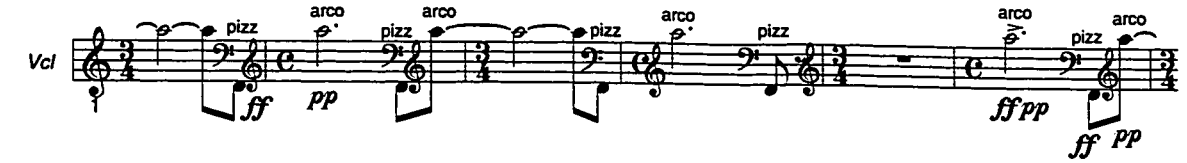






Charles met sa main sur l'épaule de Pierre qui se dégage brusquement... *... et sort.*

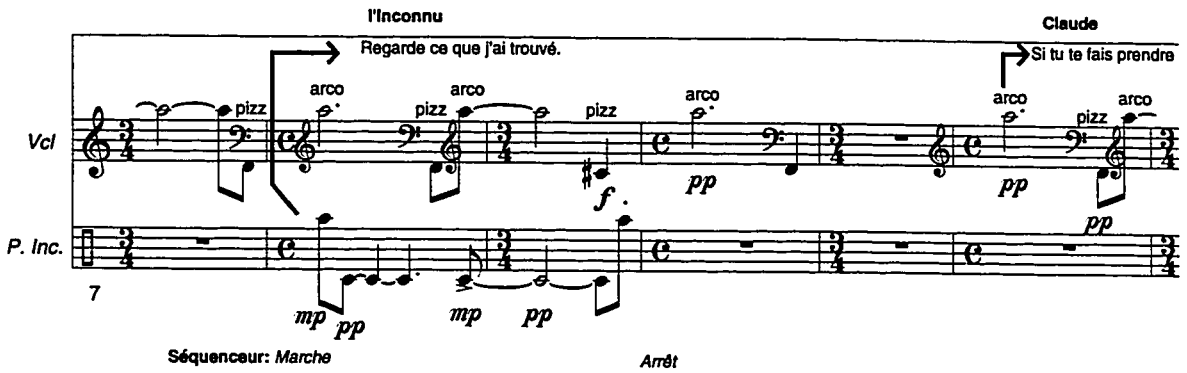


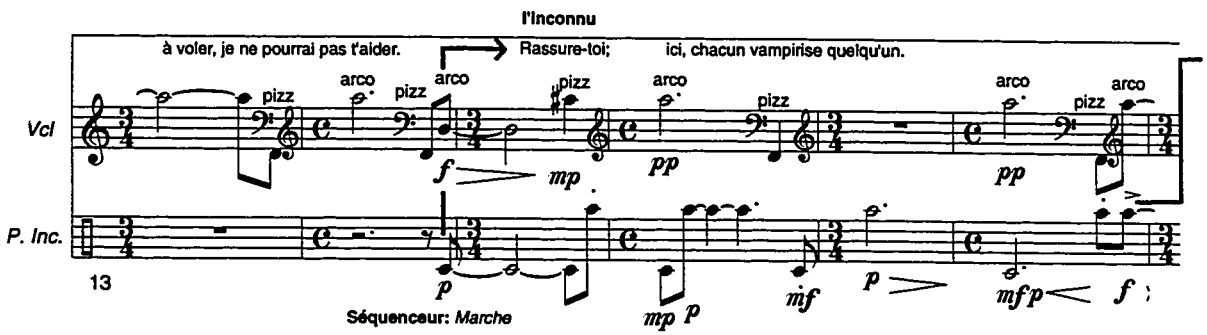
Séquenceur: *Arrêt*

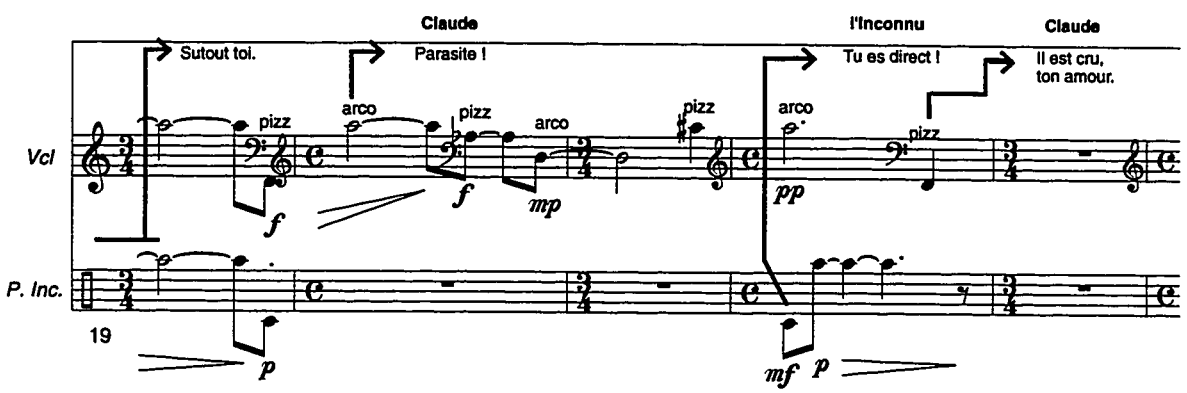
Tableau 6, scène 4

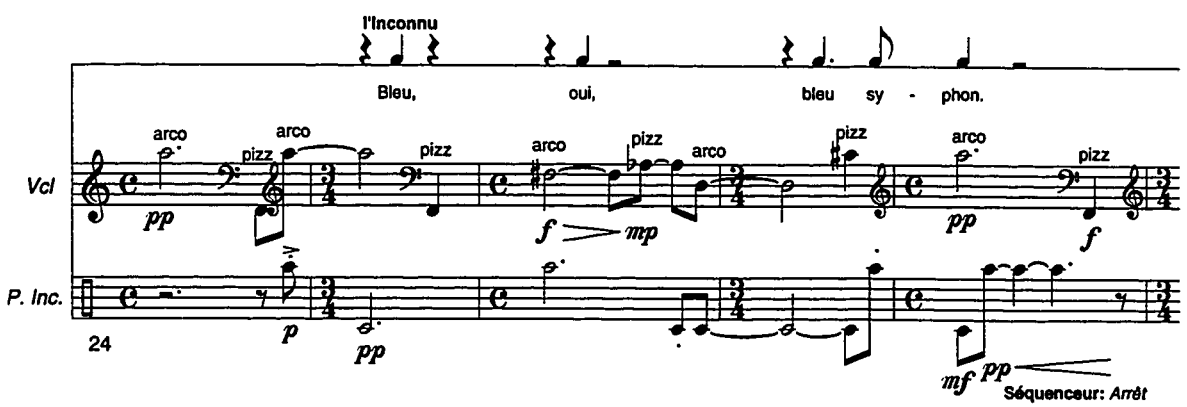
L'Inconnu s'approche lentement de Claude en sifflant. Il lui donne le dictionnaire et lui vide les poches.

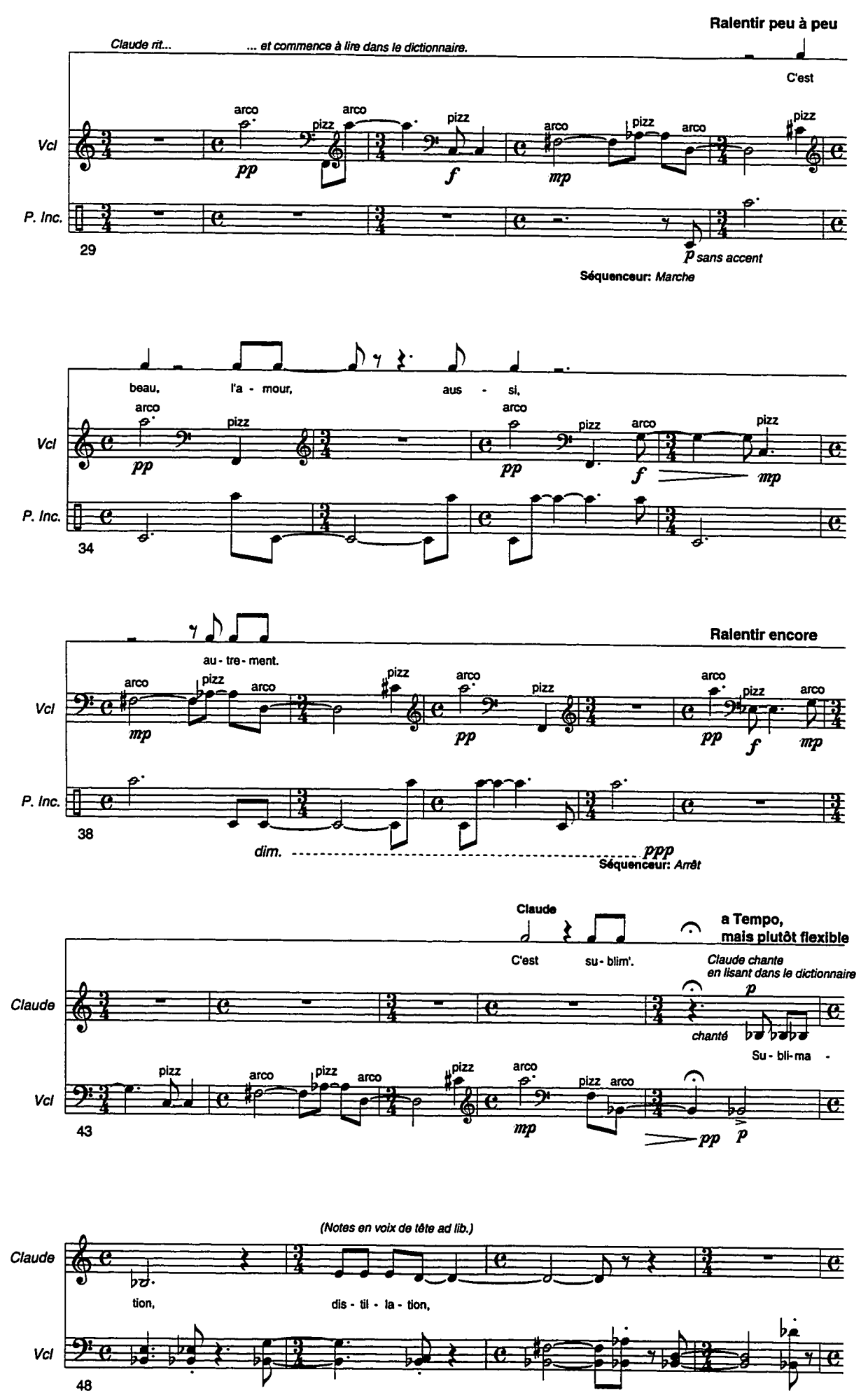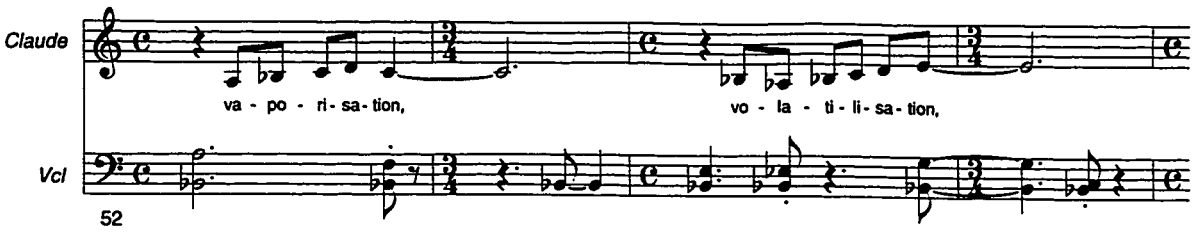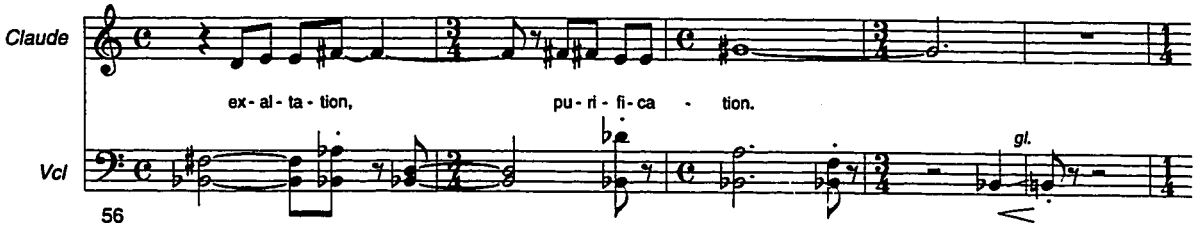











Ralentir peu à peu
Claude rit...
... et commence à lire dans le dictionnaire.
C'est
Vcl
P. Inc.
29
p sans accent
Séquenceur: Marche
beau, l'a - mour, aus - si,
34
Ralentir encore
au - tre - ment.
38
dim.
ppp
Séquenceur: Arrêt
Claude
a Tempo,
mais plutôt flexible
C'est su - blim'.
Claude chante
en lisant dans le dictionnaire
chanté
Su - bli - ma -
43
(Notes en voix de tête ad lib.)
tion,
dis - til - la - tion,
48



Pendant la lecture, l'Inconnu s'est allumé une cigarette et a lancé son allumette dans le dictionnaire.
Celui-ci ne prend pas en feu, mais de partout des vapeurs montent, dissimulant bientôt les personnages au regard du public.
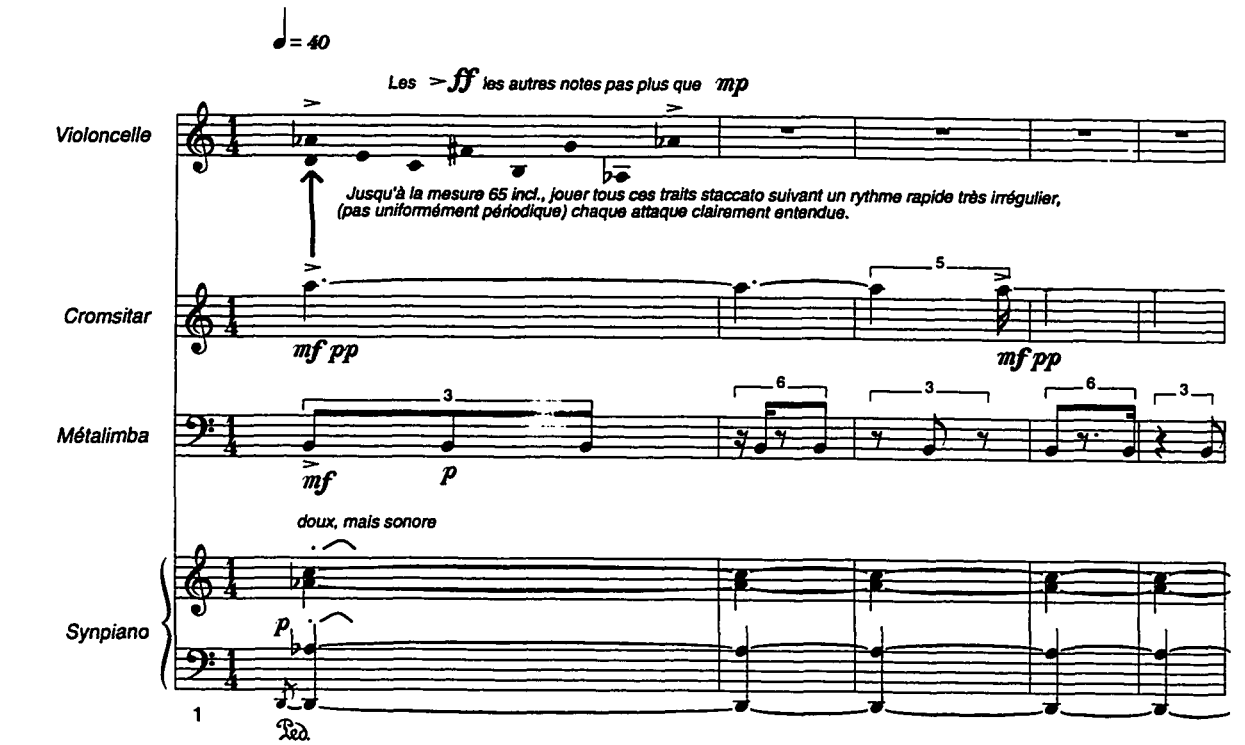


Pour terminer l'acte I, on jouera et chantera,
en guise d'anticipation, presque dans le noir,
les mesures 1 à 33 du Tableau 7, scène 1, sans la partie de violoncelle.
Le Cromsitar et le Synpiano interrompent alors leurs tenues à la fin de la mesure 33,
au moment où le Métalimba joue la note prévue à cette mesure.
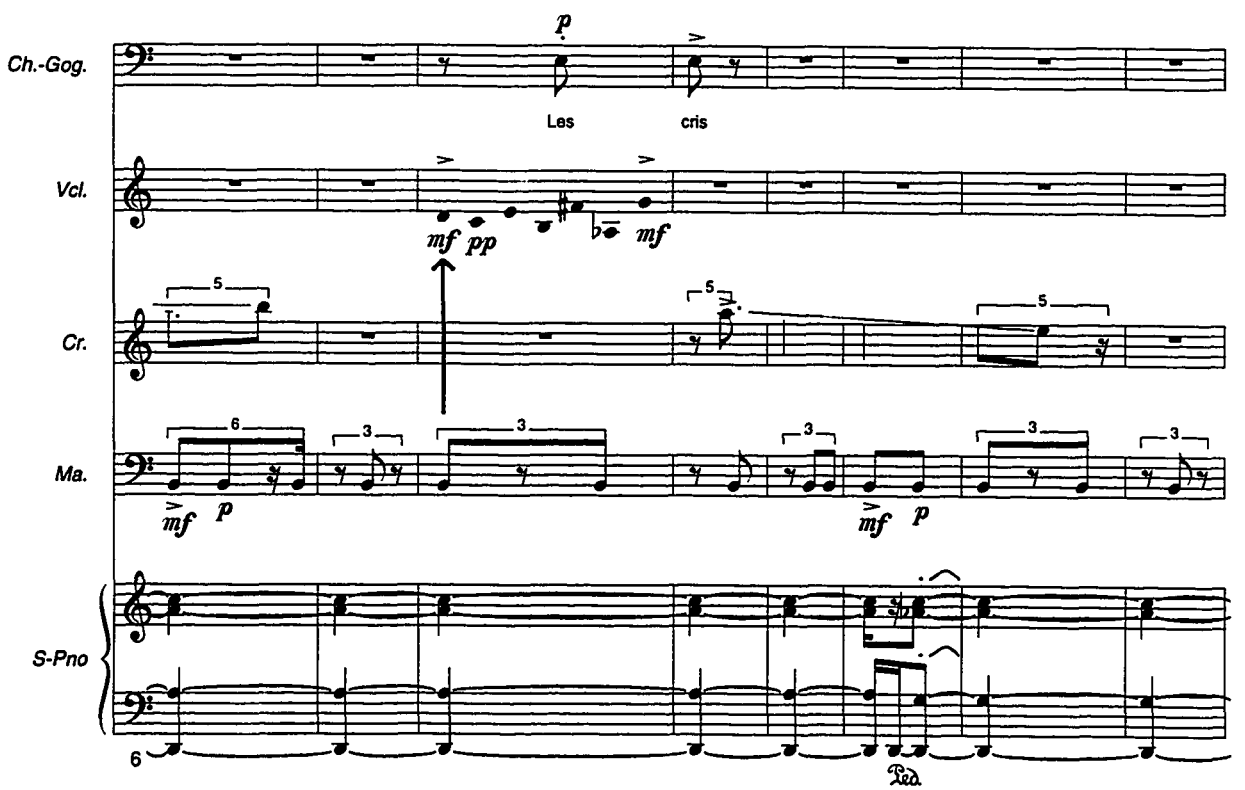
Ce sera alors la ...
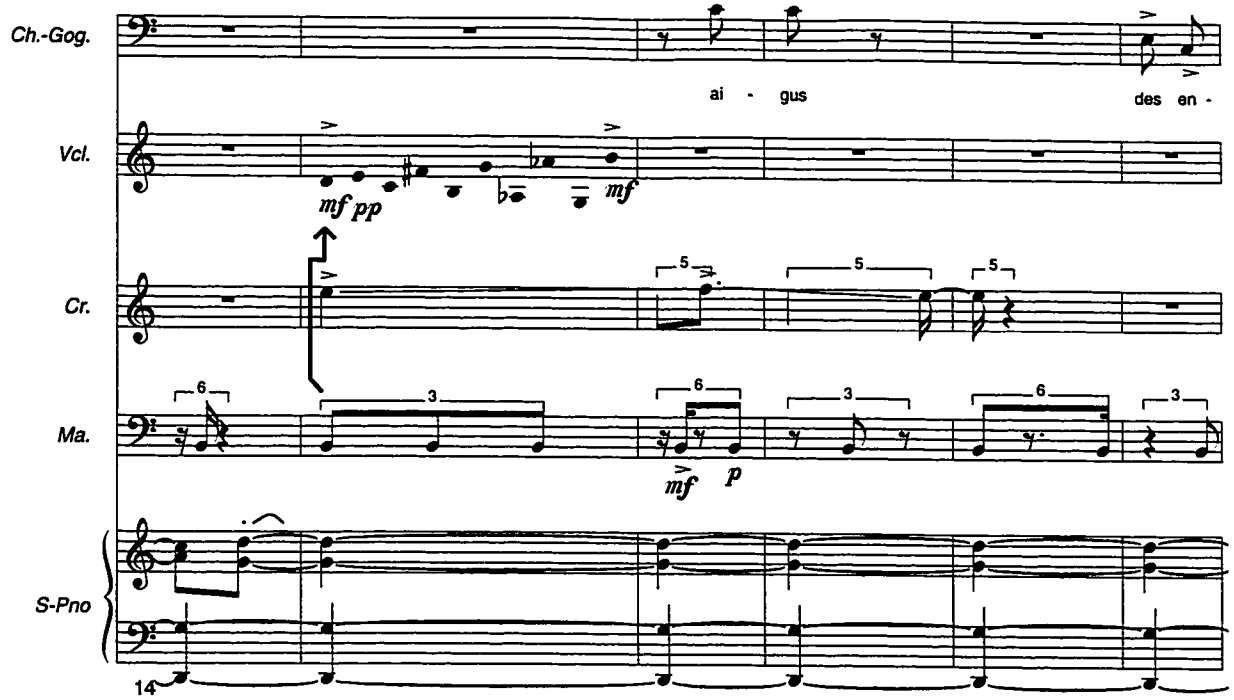
Fin de l'acte I

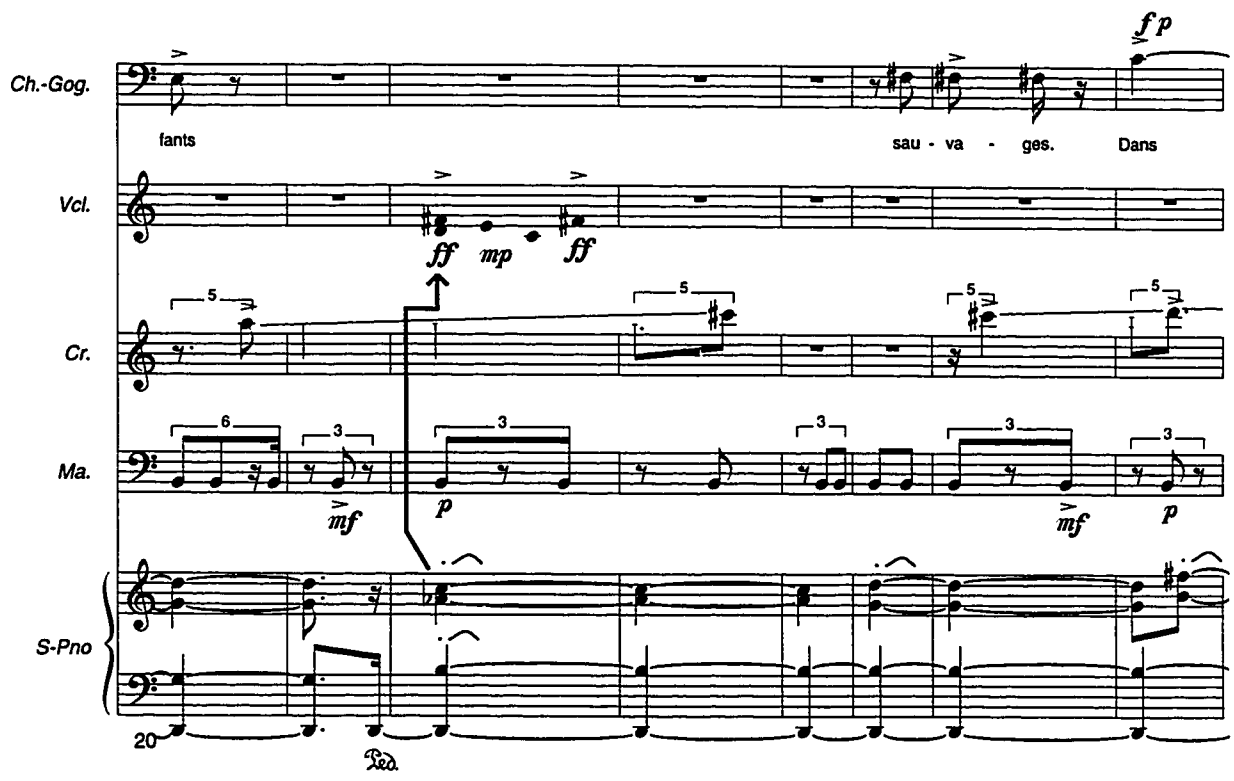
ACTE II Tableau 7, scène 1
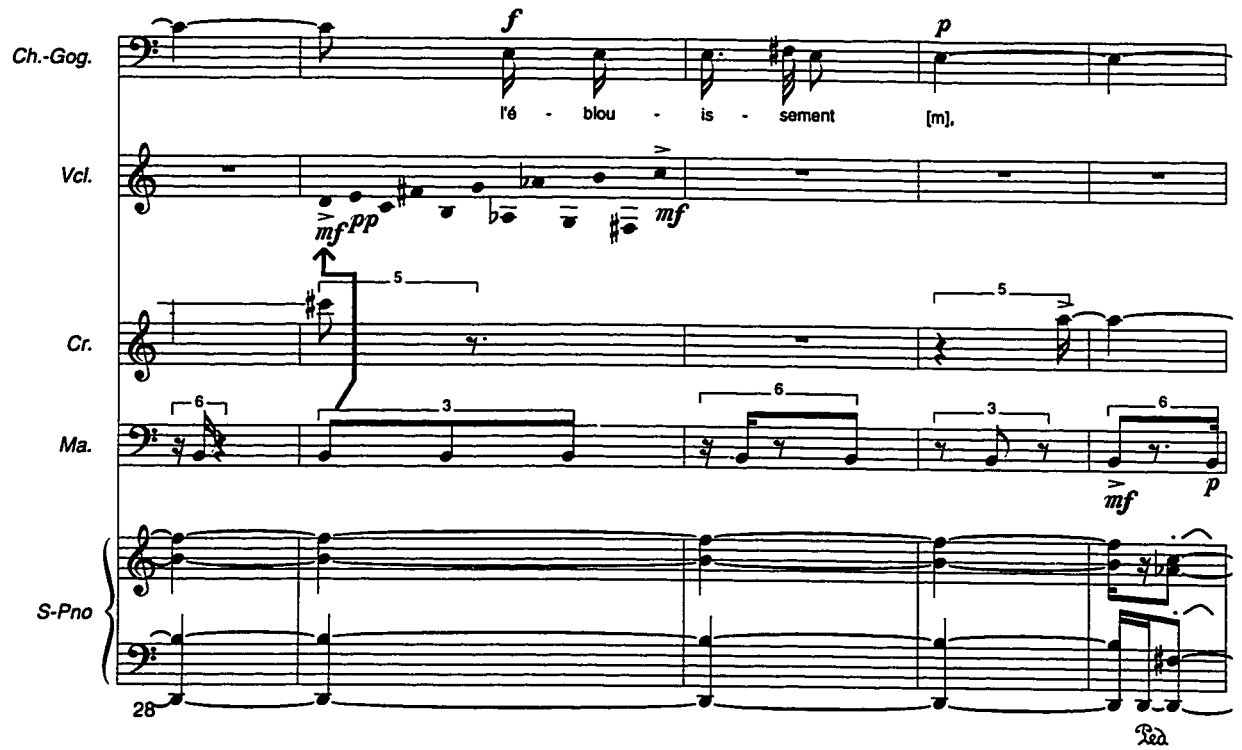
L'éclairage doit rendre l'atmosphère onirique du rêve du Goglu.
La répétition de l'opéra se poursuit. Le jeu est magnifiquement stylisé et empressé. Il y a quelque chose de hâtif, de précipité, d'urgent: une précision tranchante.
Claude joue le Goglu et, à partir de la mesure 69, "improvise" par-dessus ou entre les répliques de Charles qui chante toujours au lutrin. Personne ne s'arrête plus aux interventions de Claude, maintenant fréquentes.
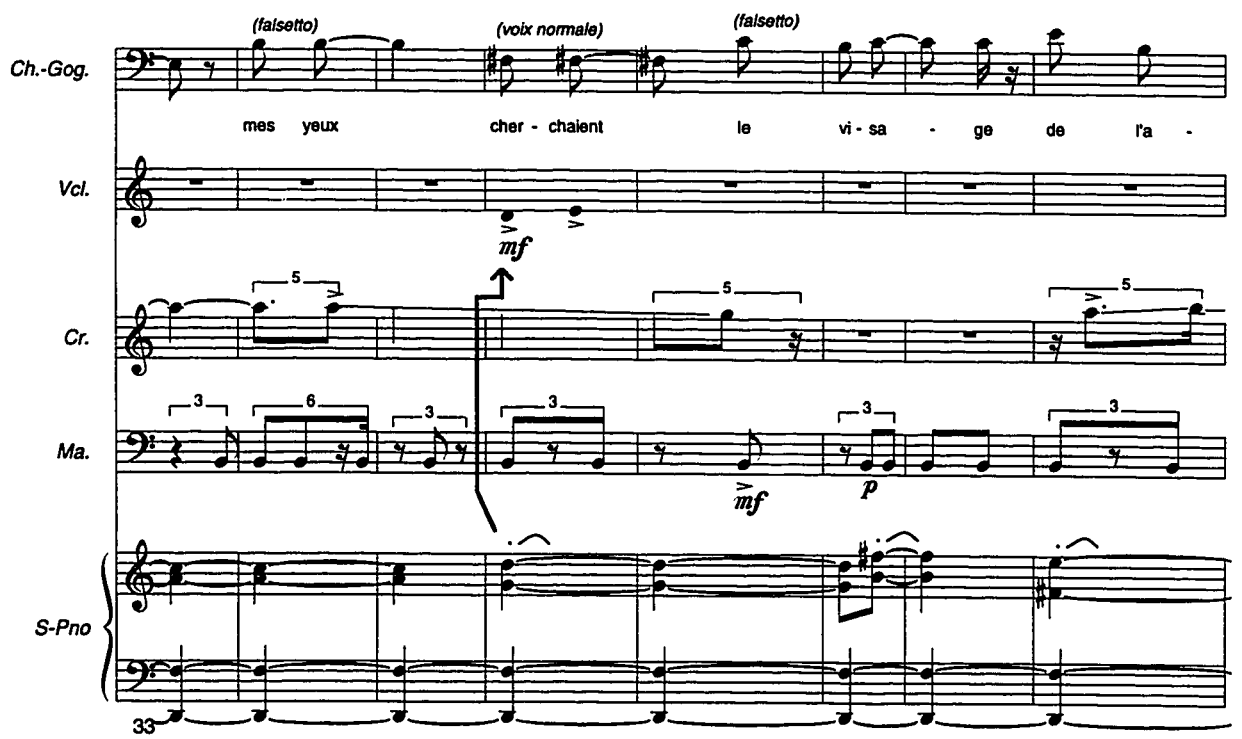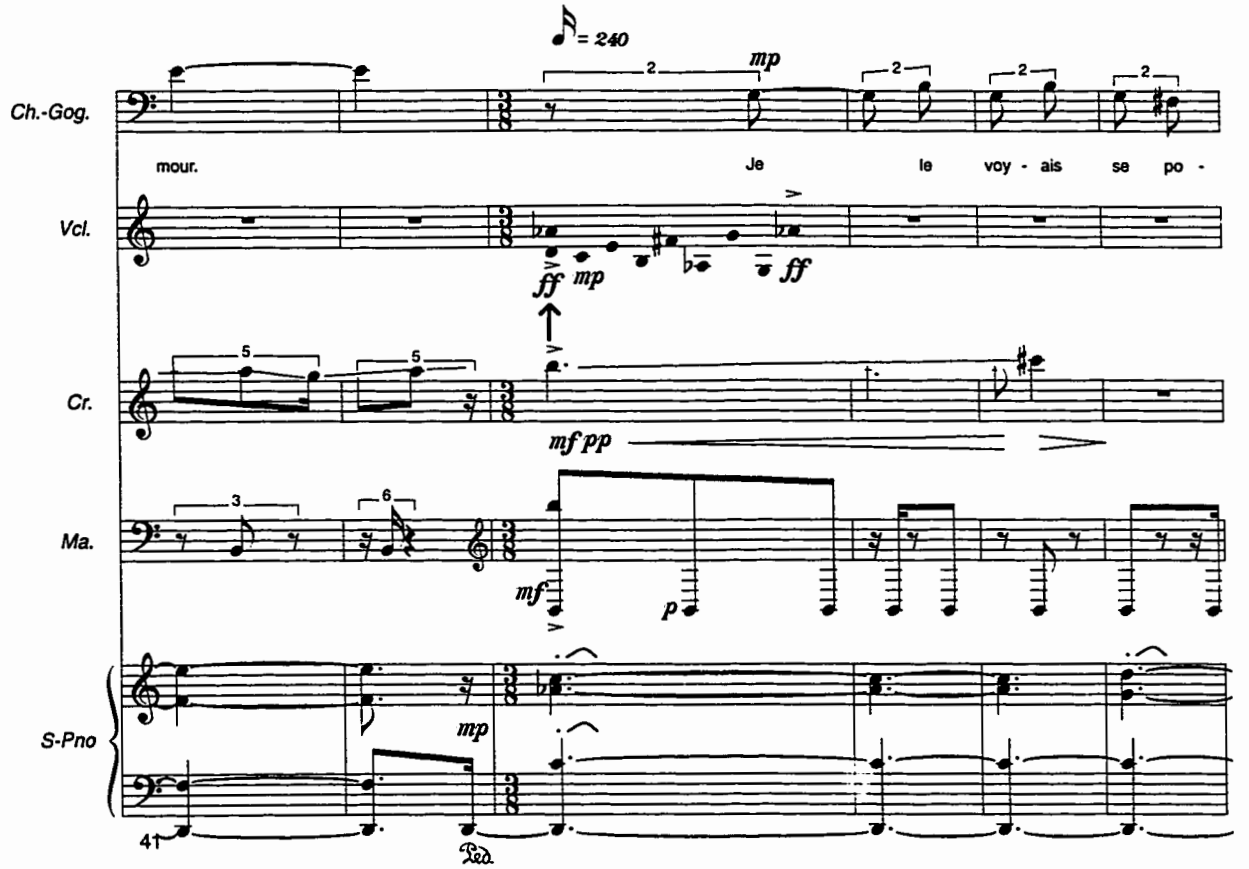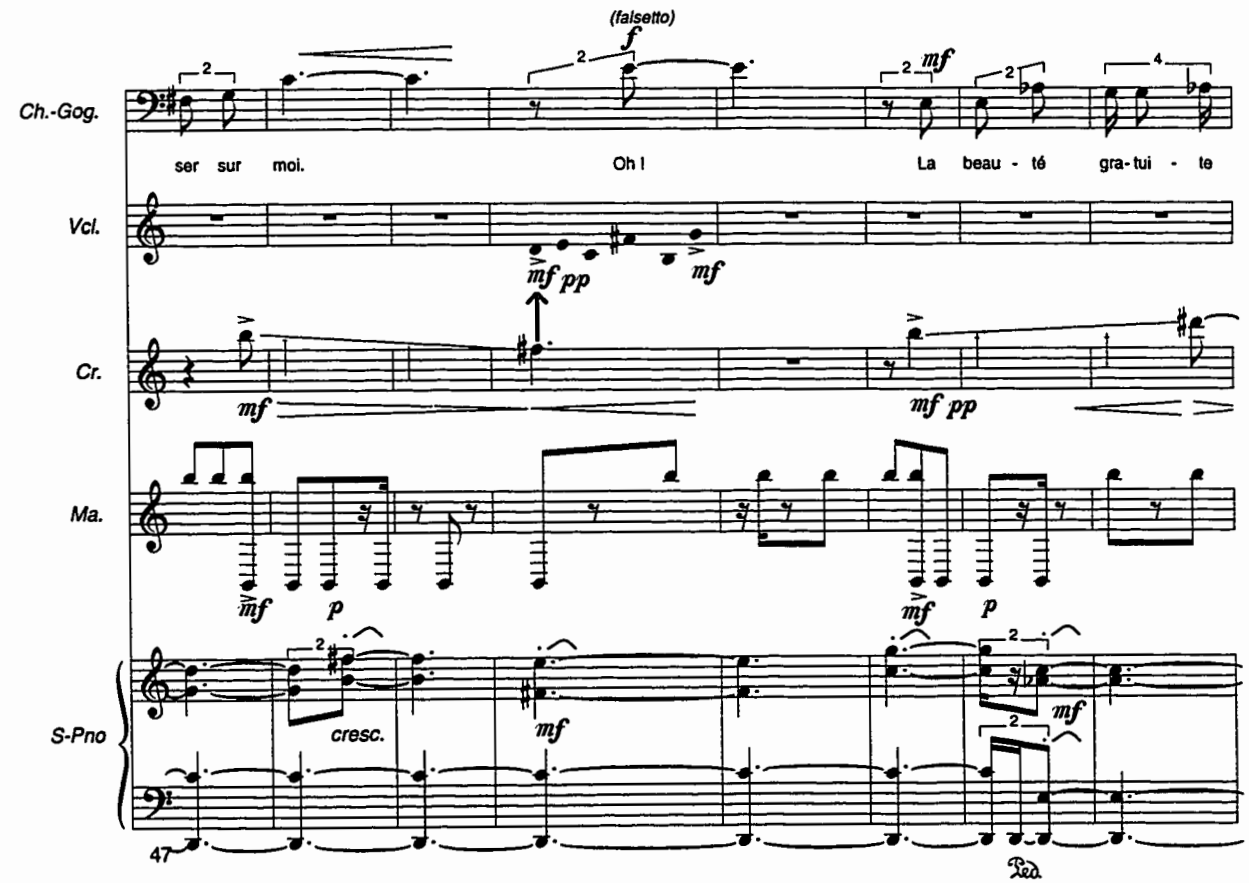





Ch.-Gog.
ai - gus
des en -
Vcl.
mf pp
mf
Cr.
Ma.
mf
p
S-Pno
14

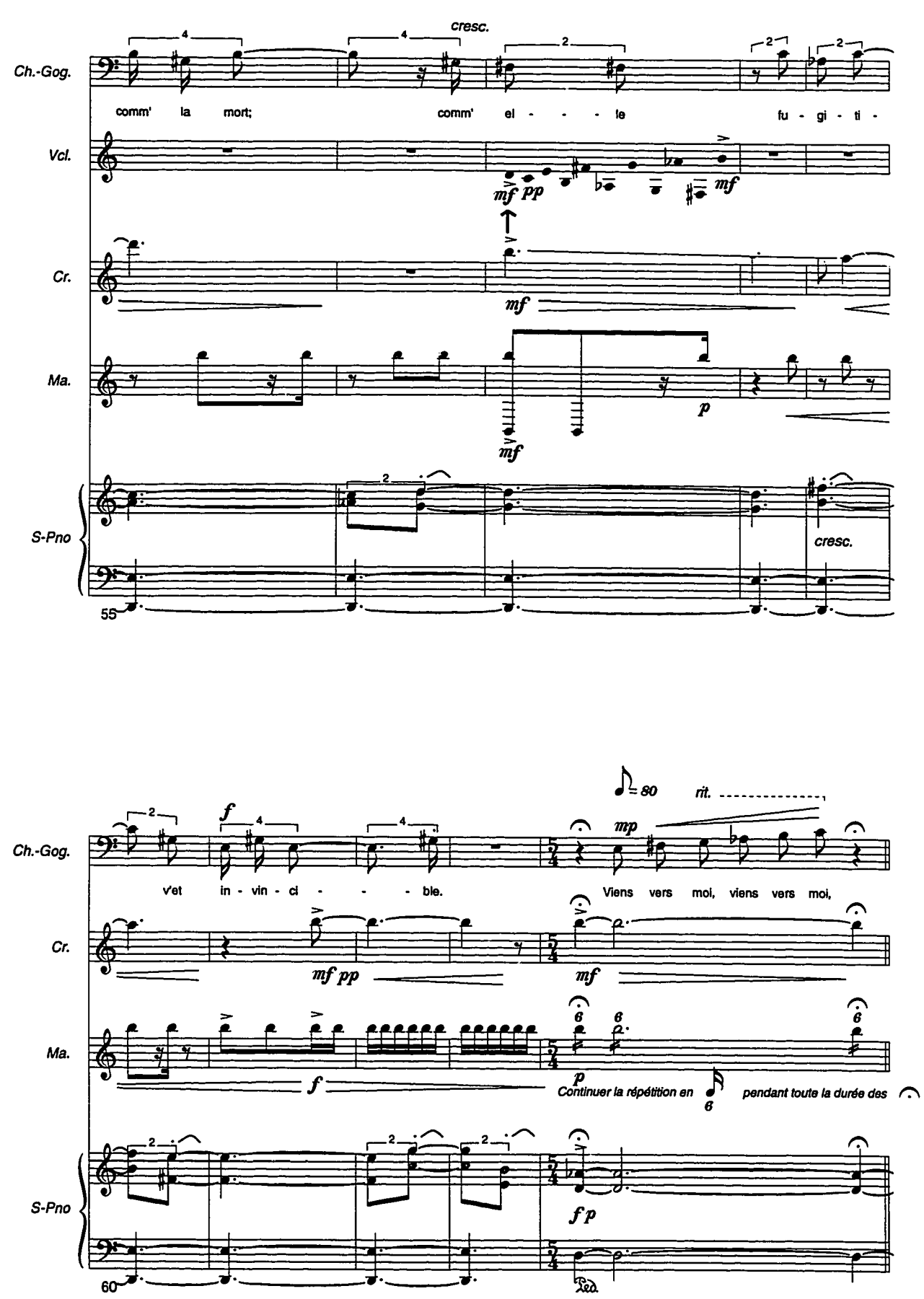

f p
Ch.-Gog.
fants
sau - va - ges.
Dans
Vcl.
ff
mp
ff
Cr.
Ma.
mf
p
mf
p
S-Pno
20
Ped.


Ch.-Gog.
Vcl.
Cr.
Ma.
S-Pno
f
p
l'é - blou - is - sement [m],
mf pp
mf
mf
p
28
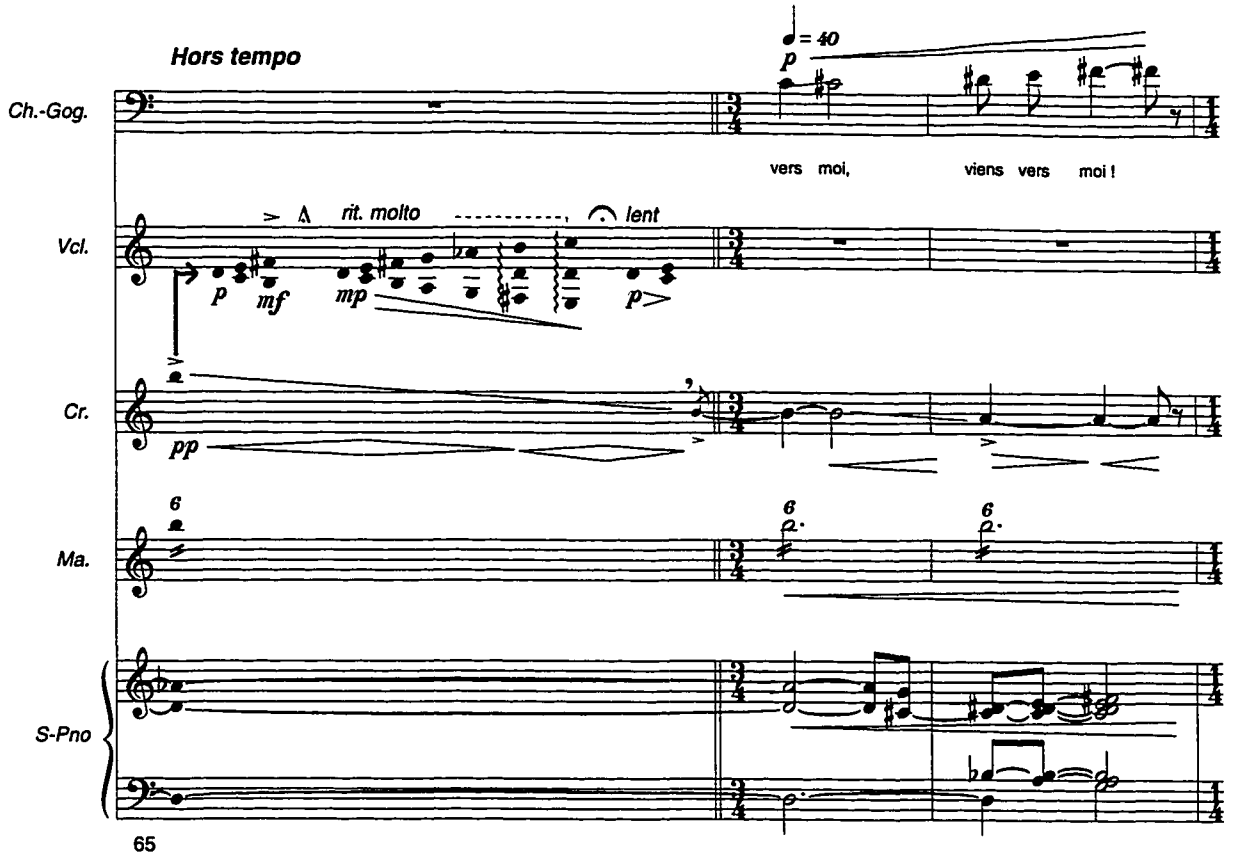

Ch.-Gog.
Vcl.
Cr.
Ma.
S-Pno
(falsetto)
(voix normale)
(falsetto)
mes yeux cher - chaient le vi - sa - ge de l'a -
mf
mf
p
33

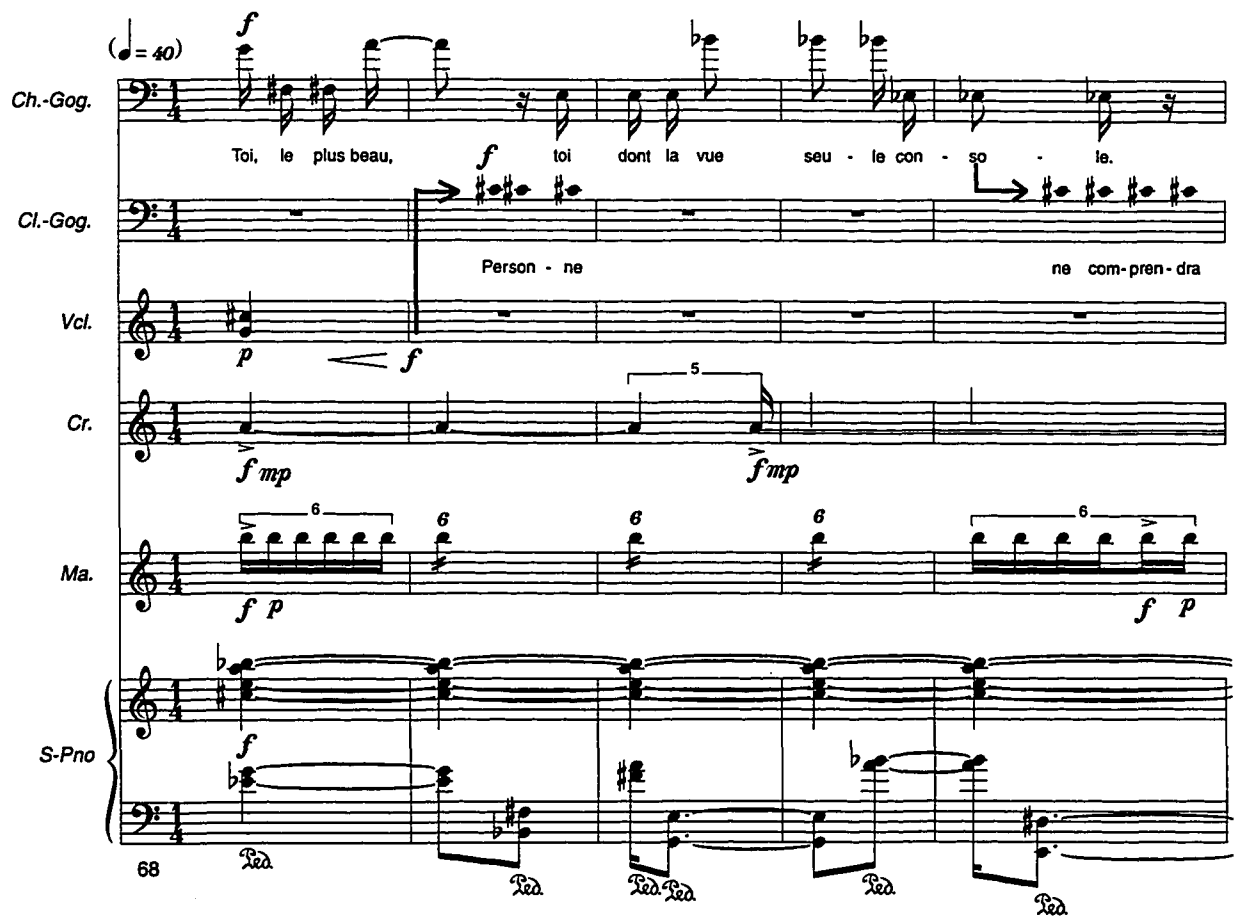

♪ = 240
Ch.-Gog.
mour. Je le voy - ais se po -
Vcl.
Cr.
Ma.
S-Pno
41

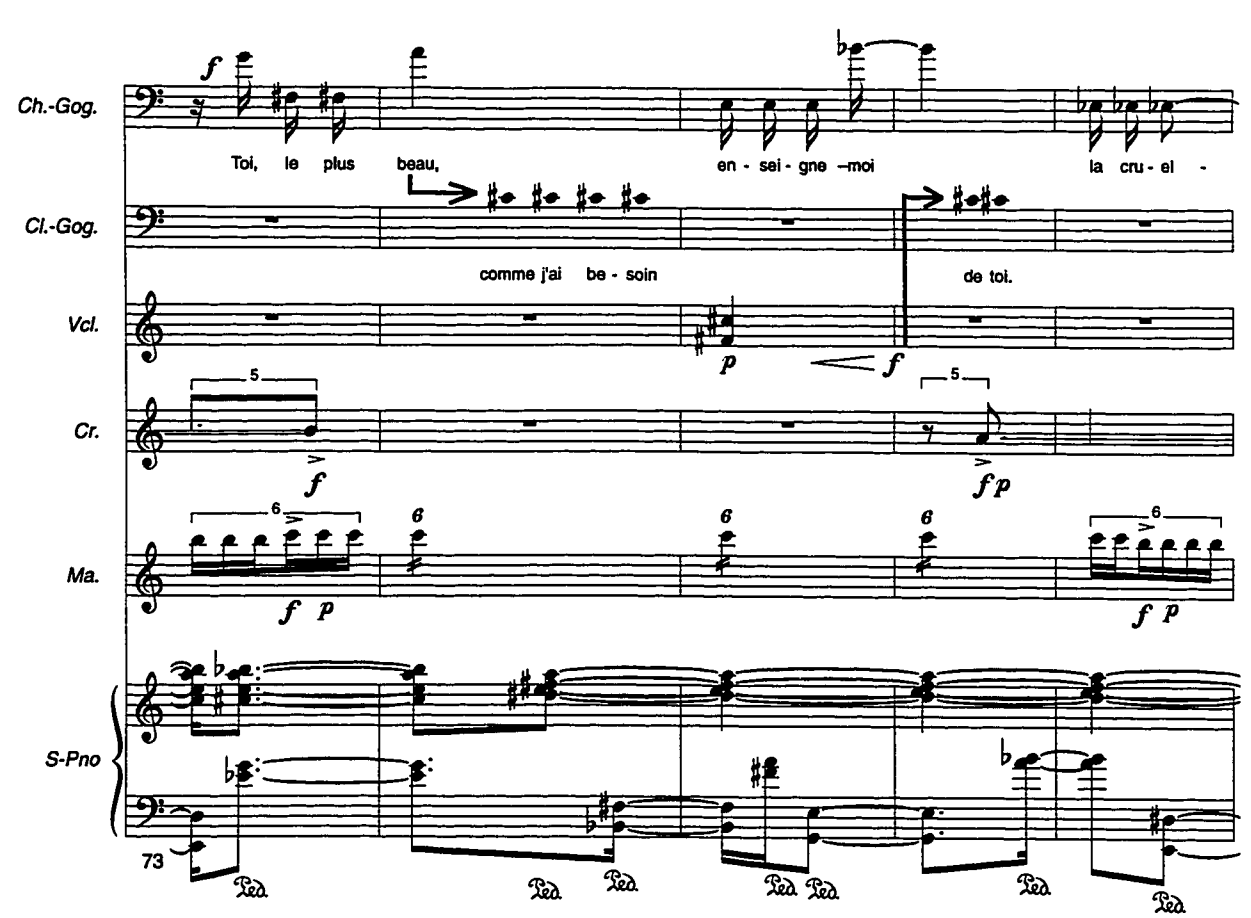

(falsetto)
Ch.-Gog.
ser sur moi. Oh ! La beau - té gra - tui - te
Vcl.
Cr.
Ma.
S-Pno
cresc.
47
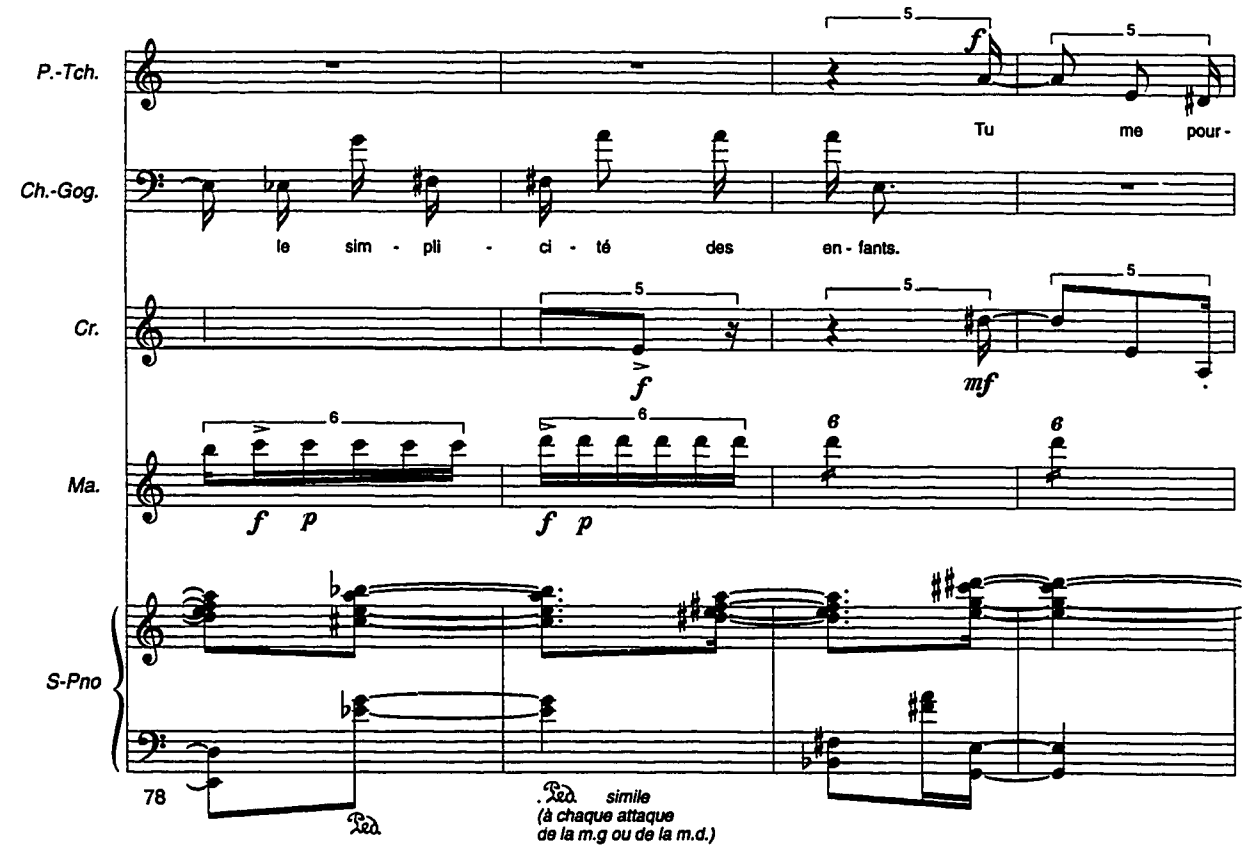

cresc.
Ch.-Gog.
comm' la mort; comm' el - - - le fu - gi - ti -
Vcl.
mf pp
mf
Cr.
mf
Ma.
mf
p
S-Pno
cresc.
55
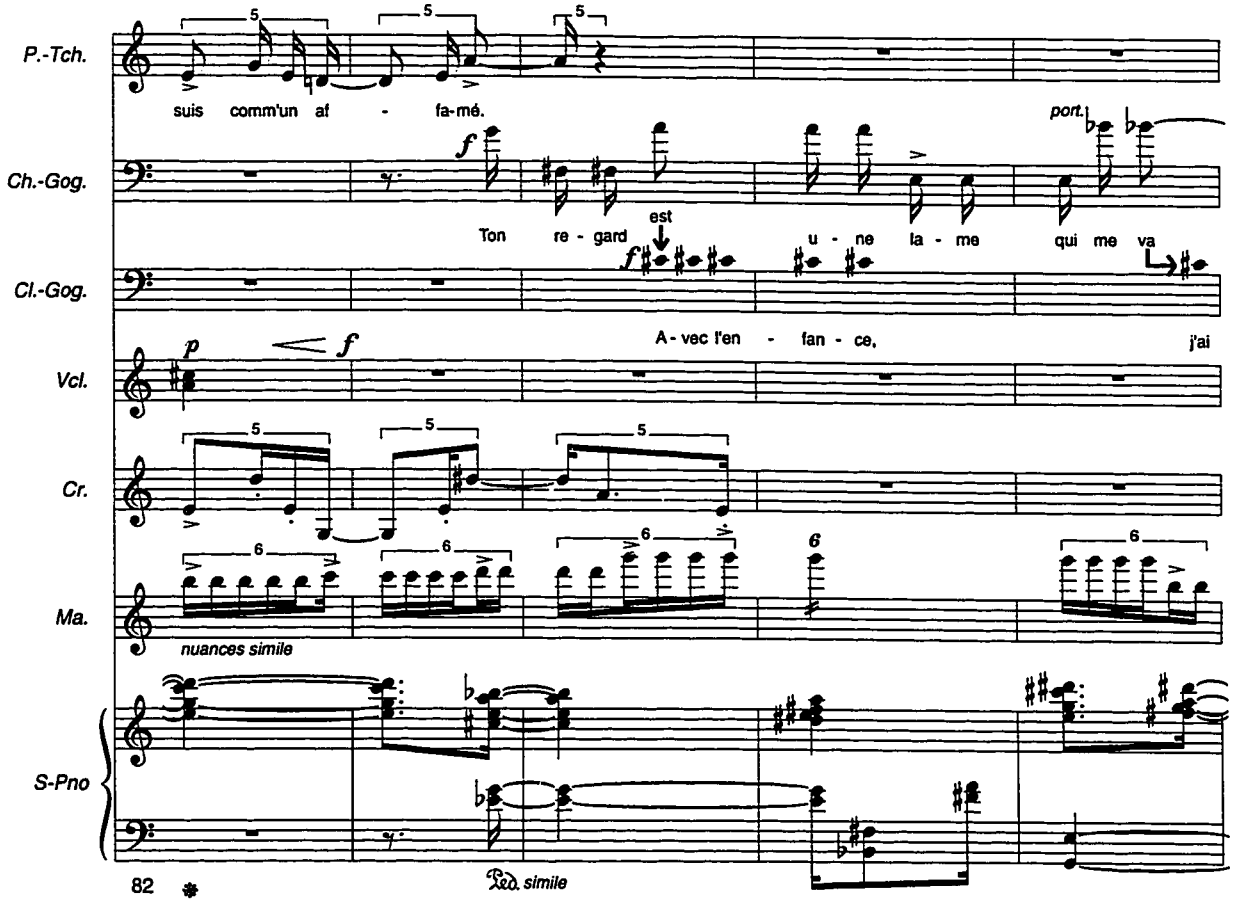
♩= 80
rit.
f
mp
Ch.-Gog.
v'et in - vin - ci - - - ble.
Viens vers moi, viens vers moi,
Cr.
mf pp
mf
Ma.
f
p
Continuer la répétition en
pendant toute la durée des
S-Pno
f p
60
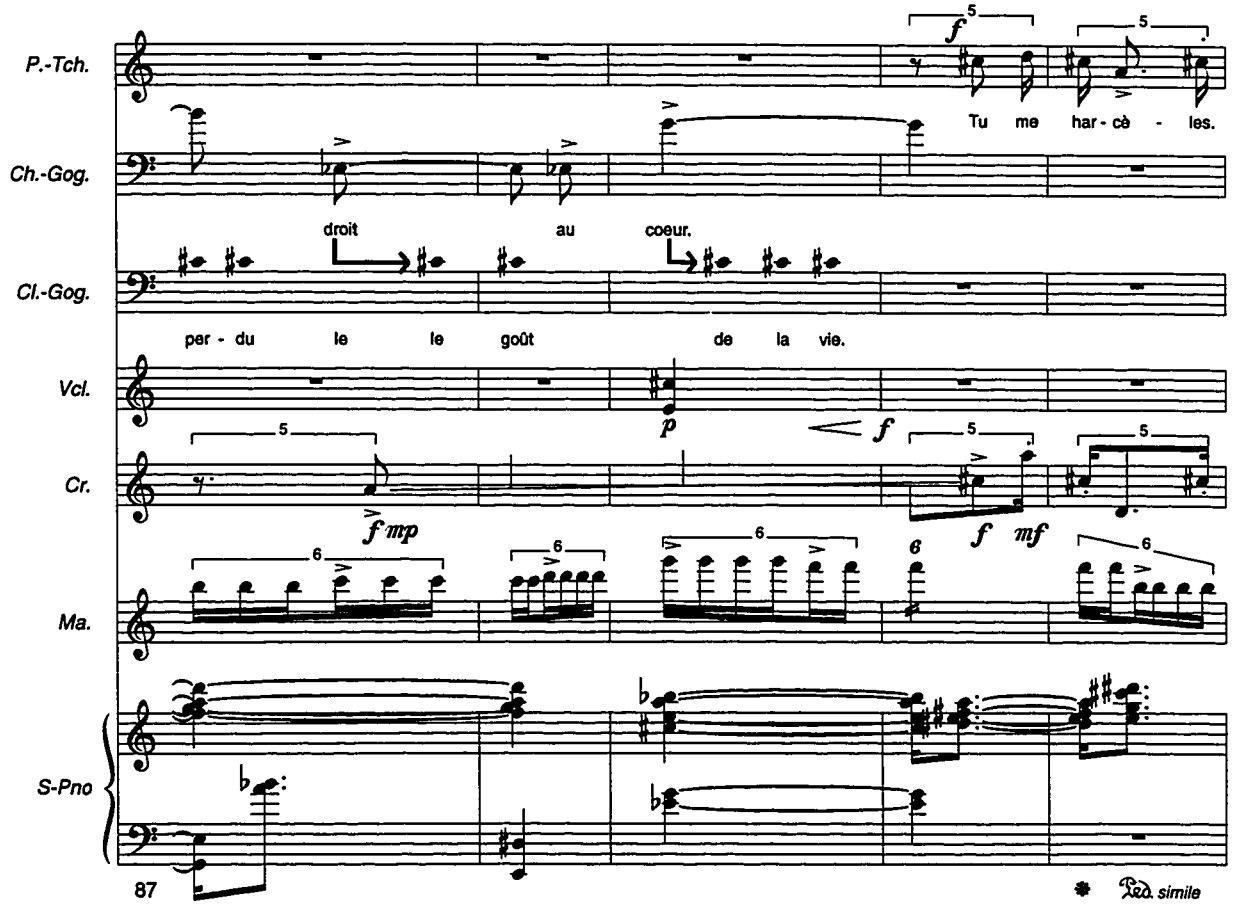

Hors tempo
♩= 40
p
Ch.-Gog.
vers moi, viens vers moi !
Vcl.
rit. molto
lent
p mf mp p
Cr.
pp
Ma.
S-Pno
65
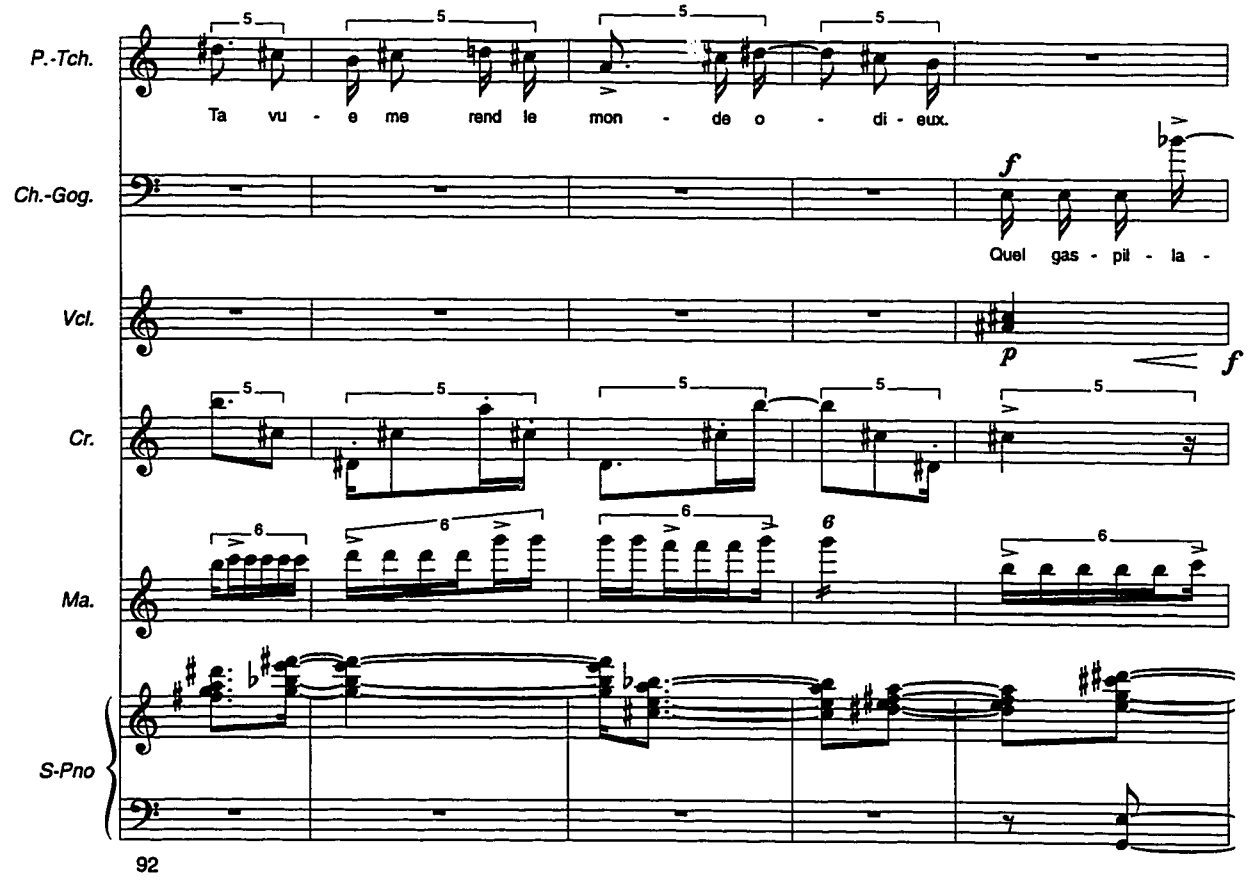

(♩= 40)
f
Ch.-Gog.
Toi, le plus beau, f toi dont la vue seu - le con - so - le.
Cl.-Gog.
Person - ne ne com-pren-dra
Vcl.
p f
Cr.
f mp f mp
Ma.
f p f p
S-Pno
Ped.
68

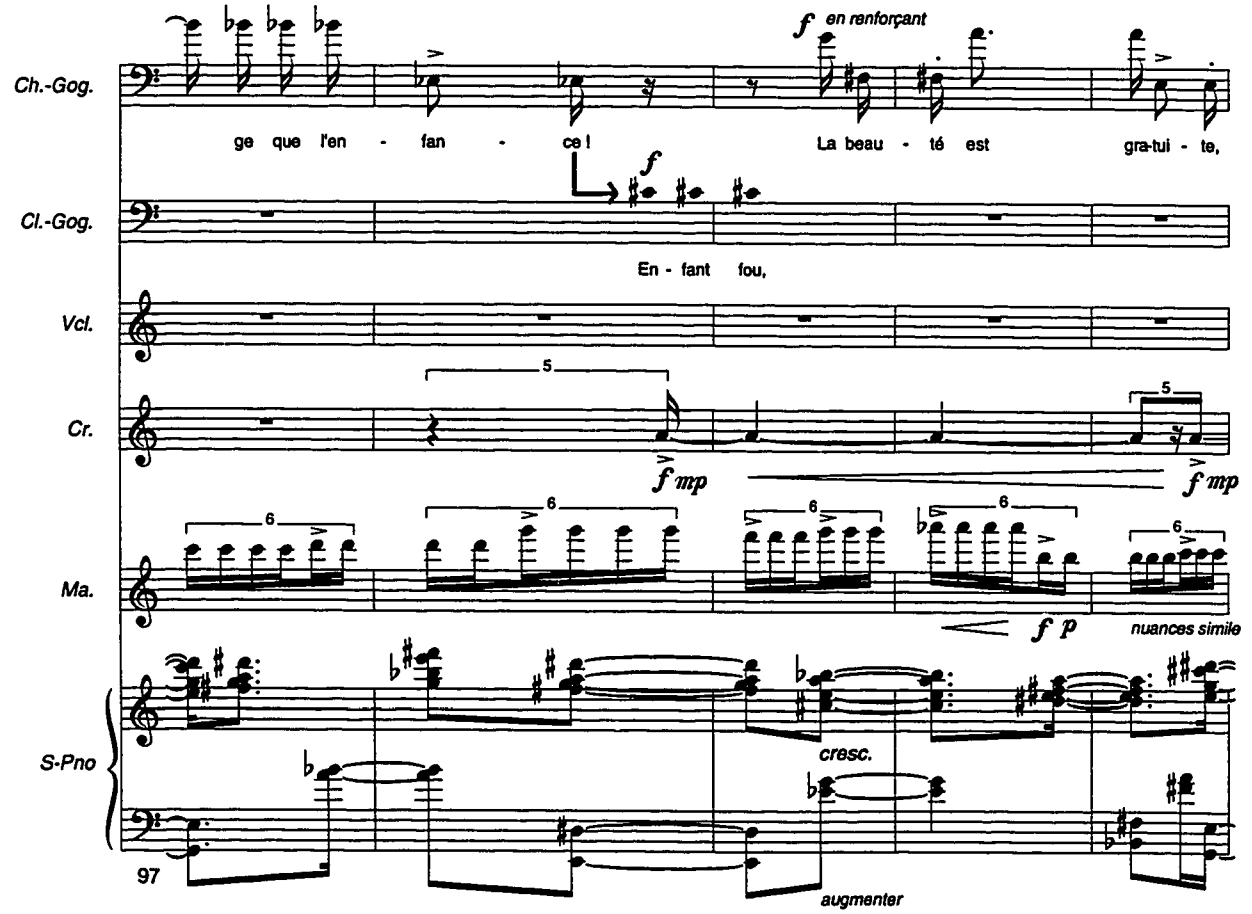

Ch.-Gog.
Toi, le plus beau, en - sei - gne -moi la cru - el -
Cl.-Gog.
comme j'ai be - soin de toi.
Vcl.
Cr.
Ma.
S-Pno
73
Ped.

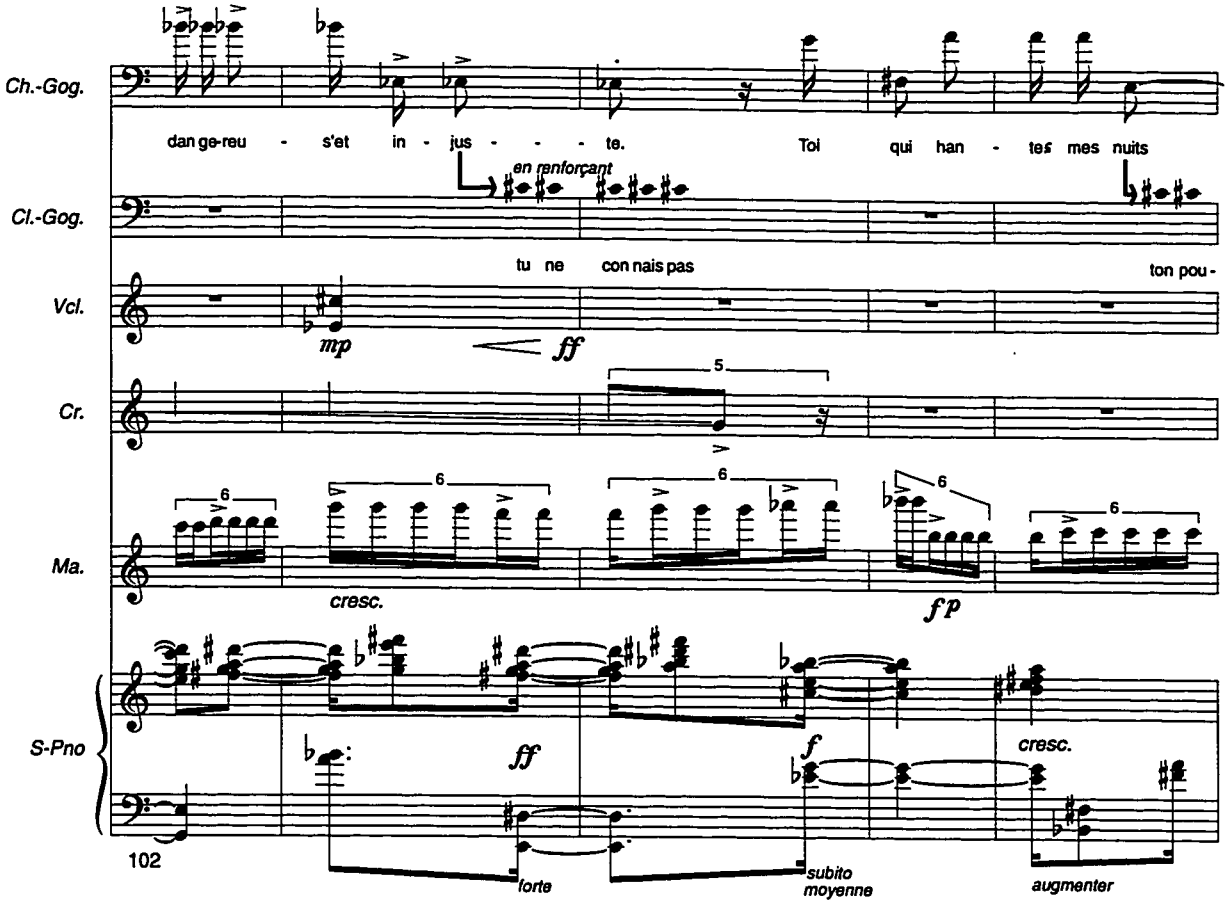

P.-Tch.
Tu me pour -
Ch.-Gog.
le sim - pli - ci - té des en - fants.
Cr.
Ma.
S-Pno
78
Ped.
simile
(à chaque attaque
de la m.g ou de la m.d.)
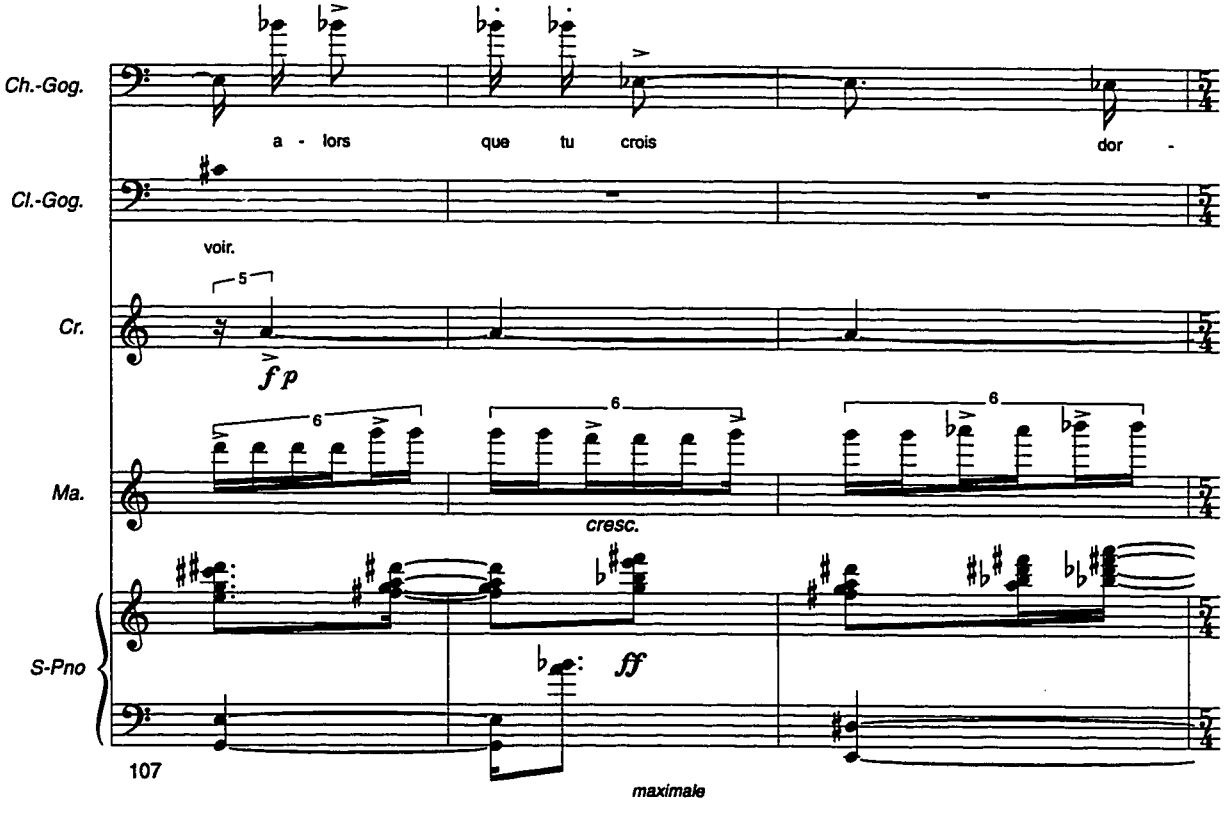

P.-Tch.
suis comm'un af - fa-mé.
port.
Ch.-Gog.
Ton re - gard est u - ne la - me qui me va
Cl.-Gog.
Vcl.
A - vec l'en - fan - ce, j'ai
Cr.
Ma.
nuances simile
S-Pno
82
Ped. simile
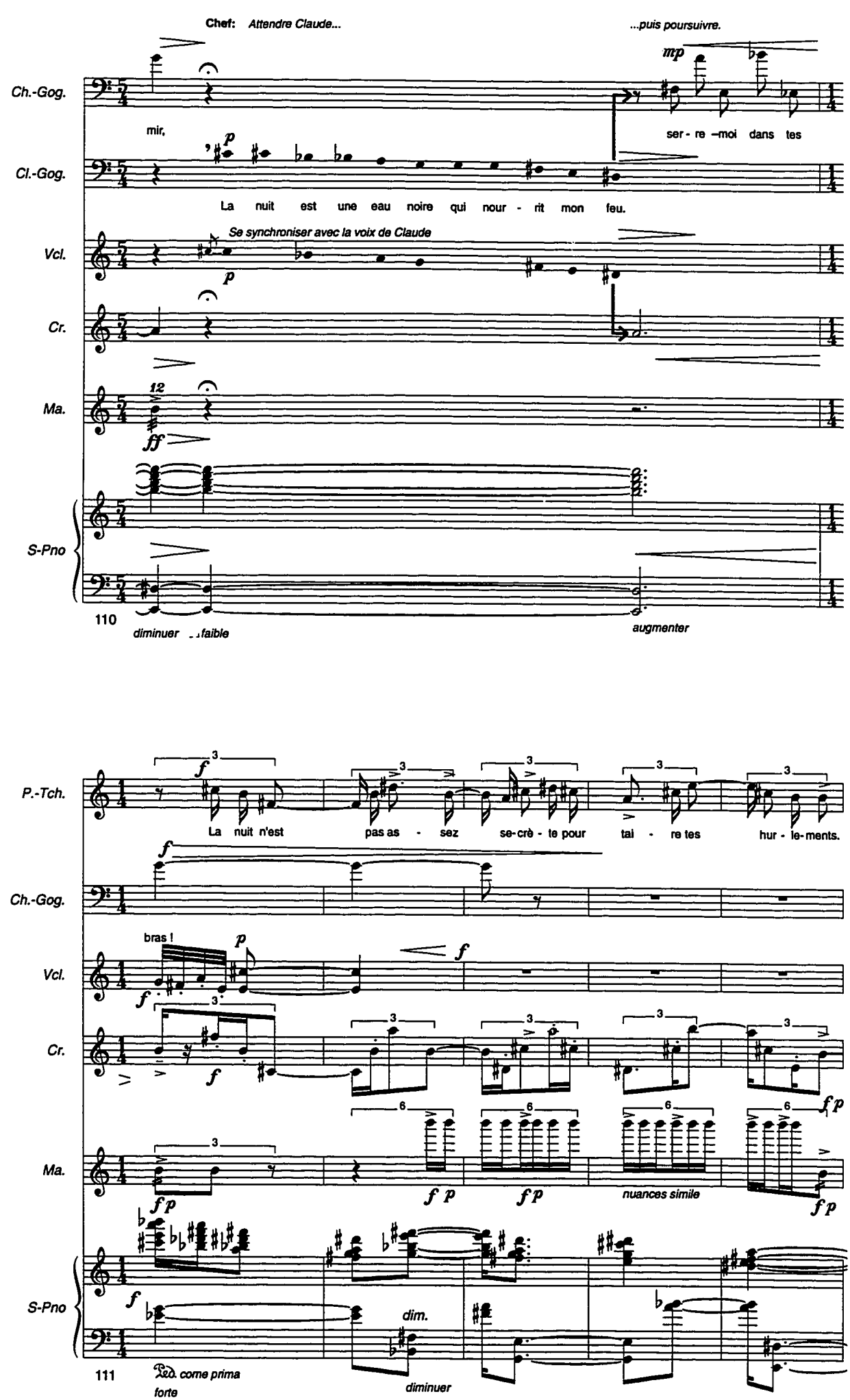

P.-Tch.
Tu me har - cè - les.
Ch.-Gog.
droit au coeur.
Cl.-Gog.
per - du le le goût de la vie.
Vcl.
Cr.
Ma.
S-Pno
87
Ped. simile


P.-Tch.
Ta vu - e me rend le mon - de o - di - eux.
Ch.-Gog.
f
Quel gas - pil - la -
Vcl.
p
f
Cr.
Ma.
6
S-Pno
92
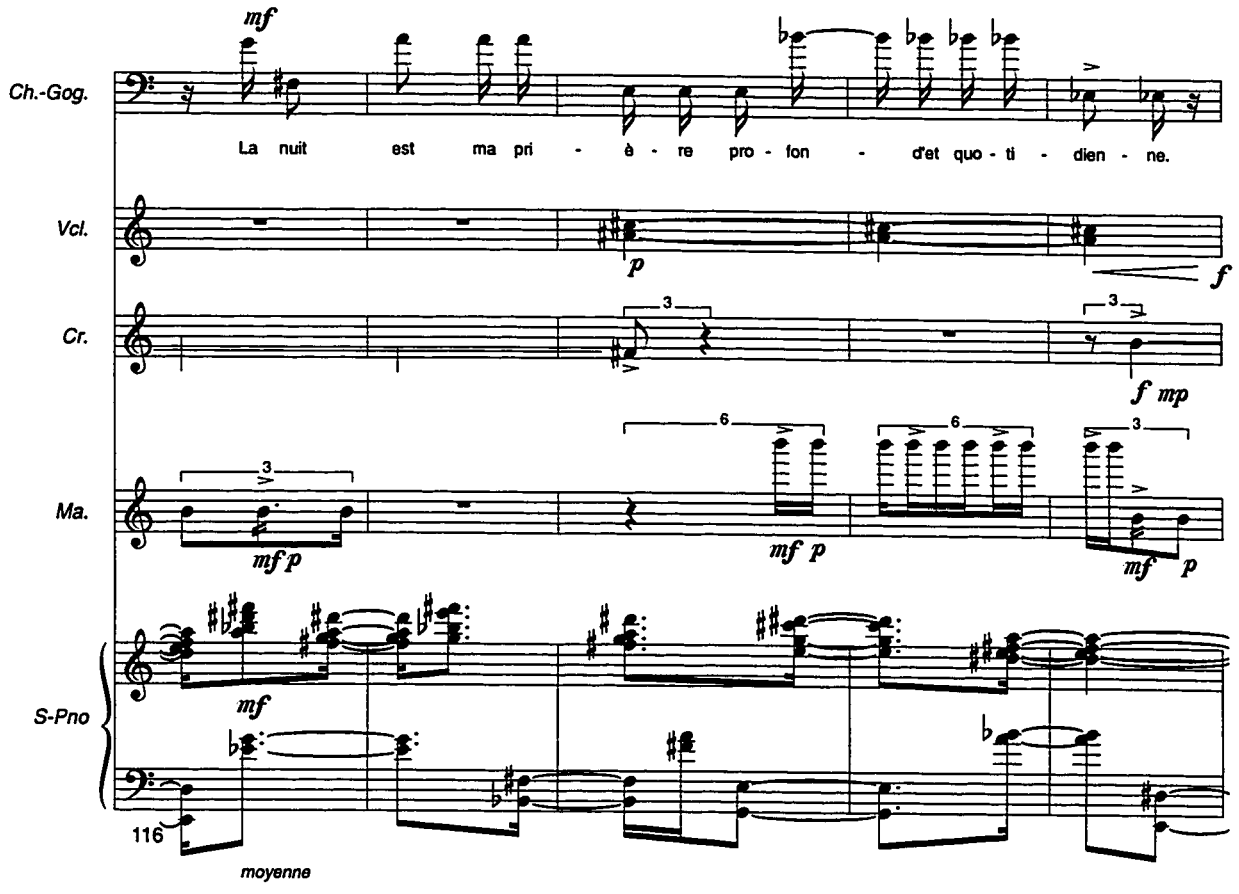

Ch.-Gog.
f en renforçant
ge que l'en - fan - ce ! La beau - té est gra-tui - te,
f
Cl.-Gog.
En - fant fou,
Vcl.
Cr.
f mp
f mp
Ma.
f p
nuances similé
S-Pno
cresc.
97
augmenter
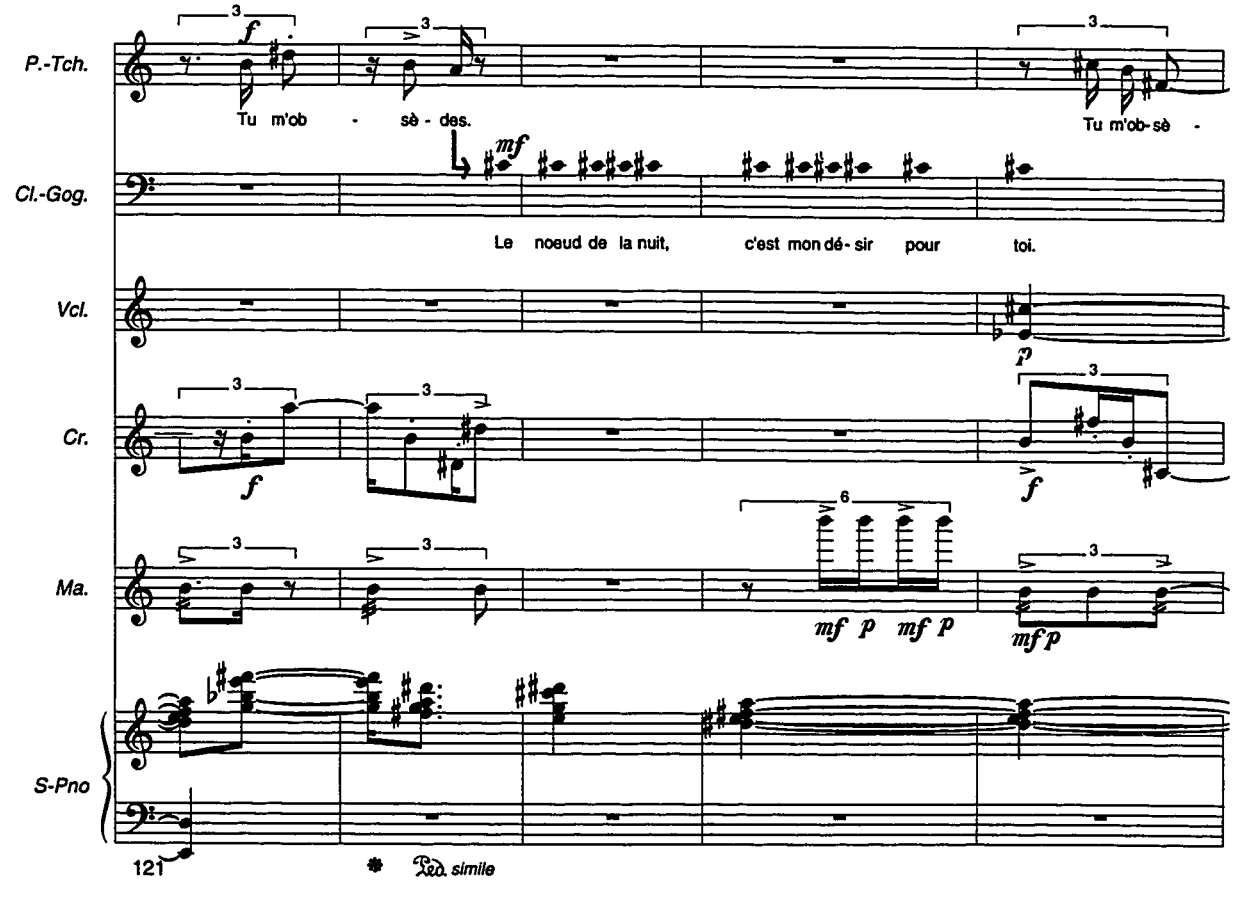

Ch.-Gog.
dan ge-reu - s'et in - jus - - - te. Toi qui han - tes mes nuits
en renforçant
Cl.-Gog.
tu ne con nais pas ton pou -
Vcl.
mp
ff
Cr.
5
Ma.
6
cresc.
fp
S-Pno
ff
f
cresc.
102
forte
subito moyenne
augmenter

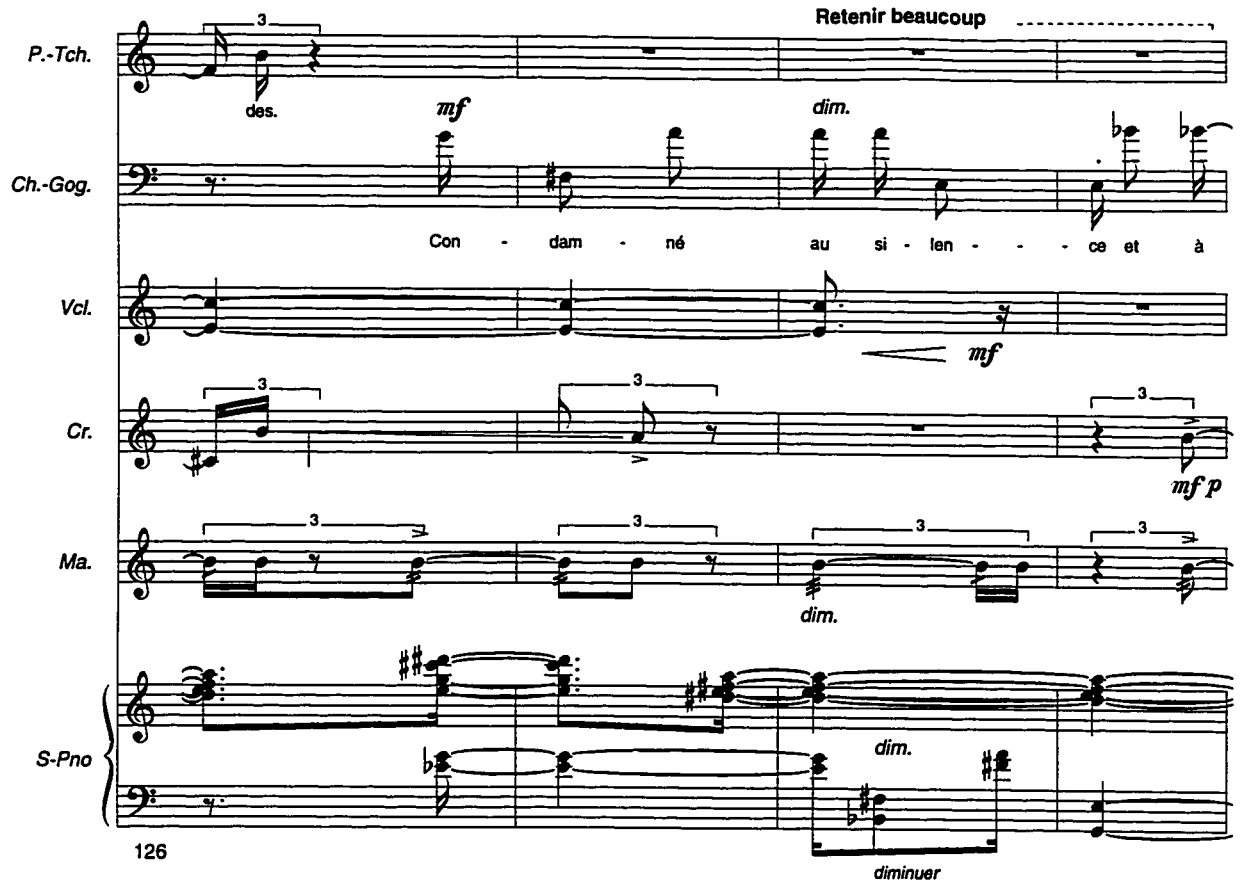

Ch.-Gog.
a - lors que tu crois dor -
Cl.-Gog.
voir.
Cr.
5
fp
Ma.
6
cresc.
S-Pno
ff
107
maximale


Chef: Attendre Claude...
...puis poursuivre.
Ch.-Gog.
mir,
mp
ser - re -moi dans tes
Cl.-Gog.
La nuit est une eau noire qui nour - rit mon feu.
Se synchroniser avec la voix de Claude
Vcl.
Cr.
Ma.
12
ff
S-Pno
110
diminuer ..faible
augmenter

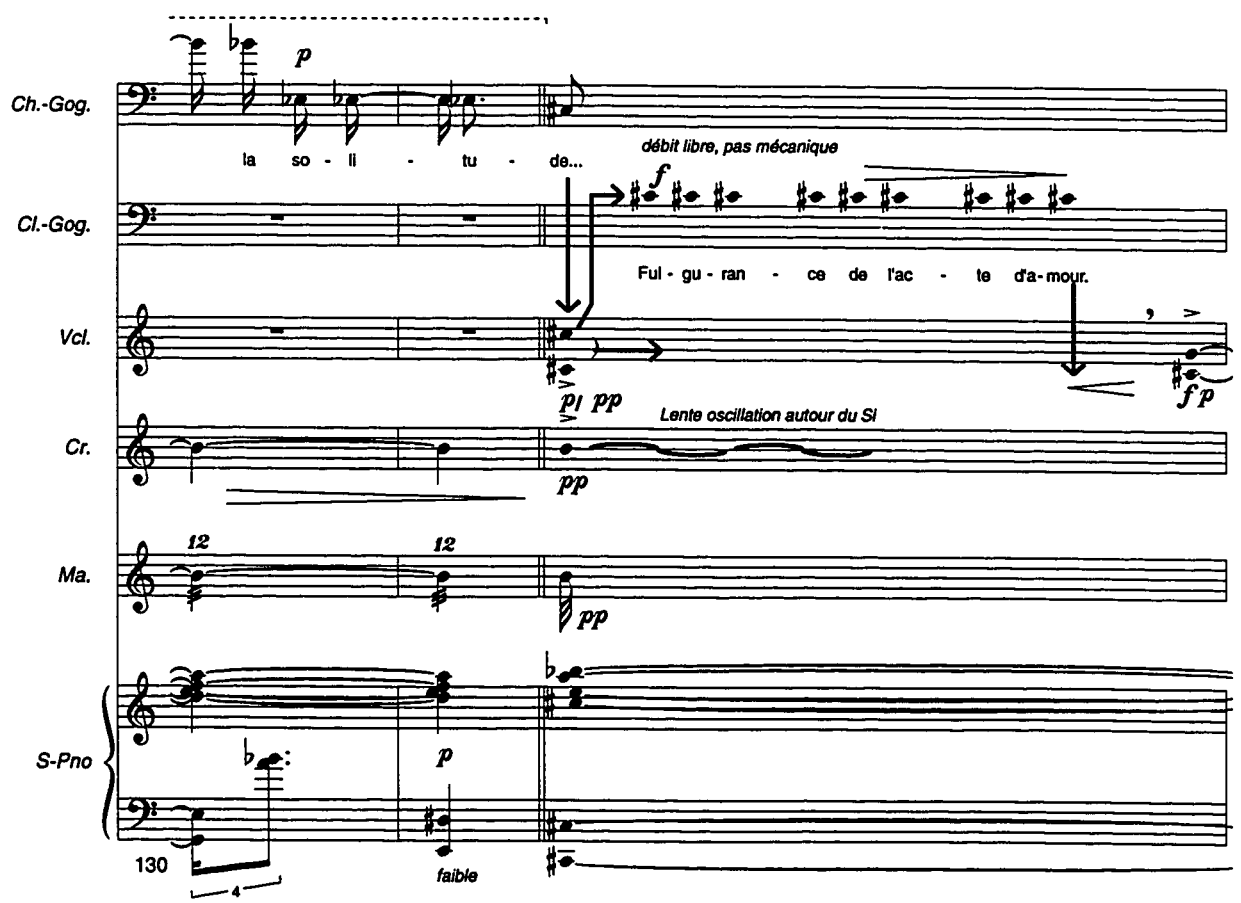
P.-Tch.
La nuit n'est pas as - sez se-crè - te pour tai - re tes hur - le-ments.
Ch.-Gog.
bras !
Vcl.
Cr.
Ma.
nuances simile
S-Pno
dim.
111
Ped. come prima
forte
diminuer

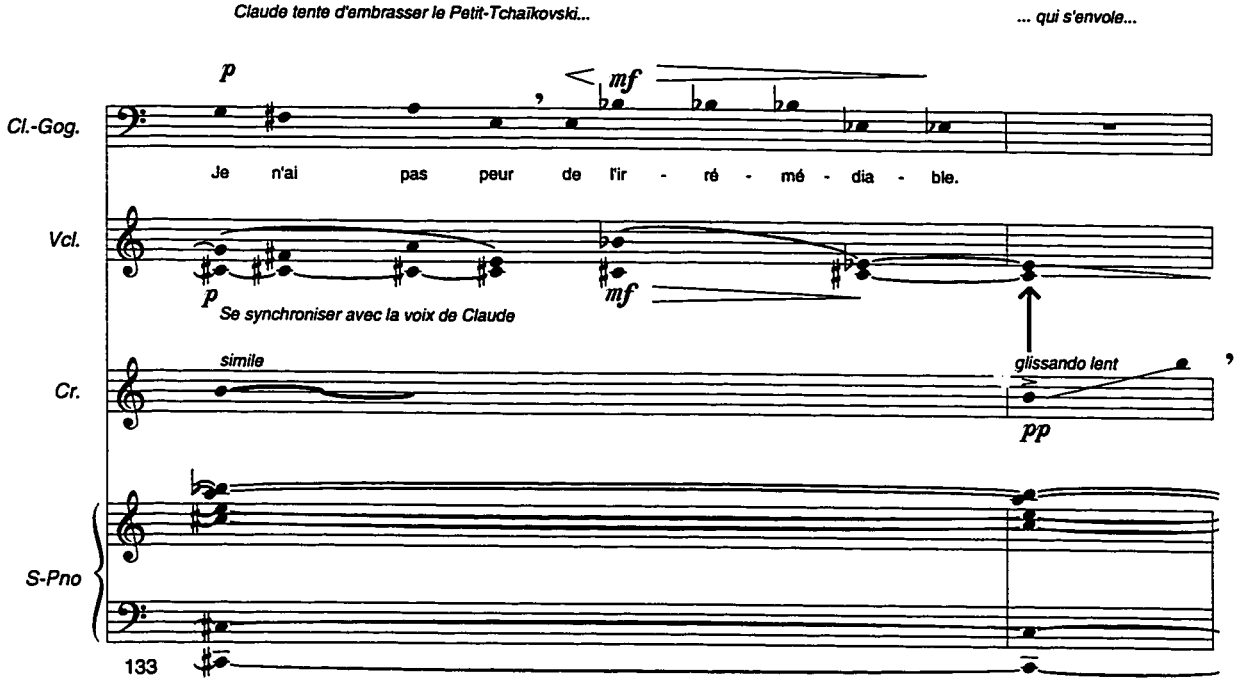

Ch.-Gog.
La nuit est ma pri - è - re pro - fon - d'et quo - ti - dien - ne.
Vcl.
Cr.
Ma.
S-Pno
116
moyenne
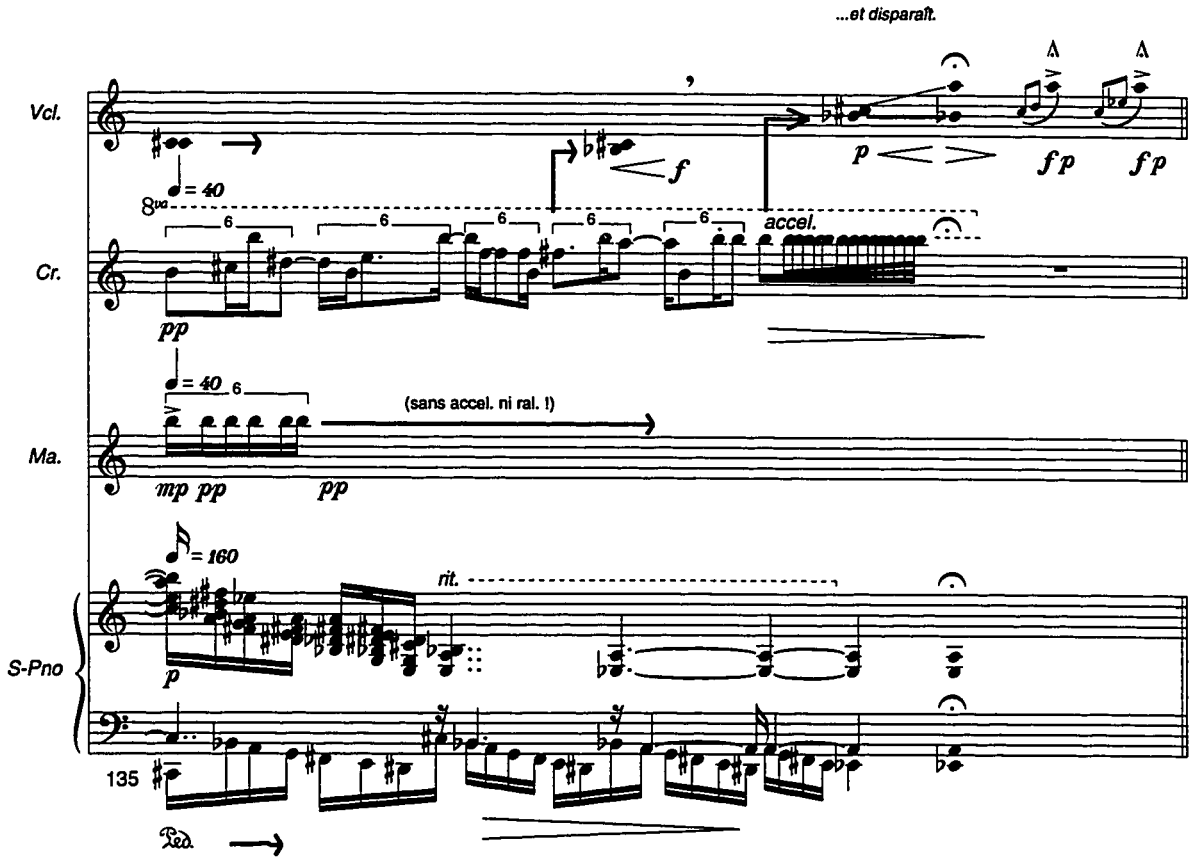

P.-Tch.
Tu m'ob - sè - des.
Tu m'ob-sè -
Cl.-Gog.
Le noeud de la nuit, c'est mon dé- sir pour toi.
Vcl.
Cr.
Ma.
S-Pno
121
Ped. simile



Chef: *Attendre Claude...*
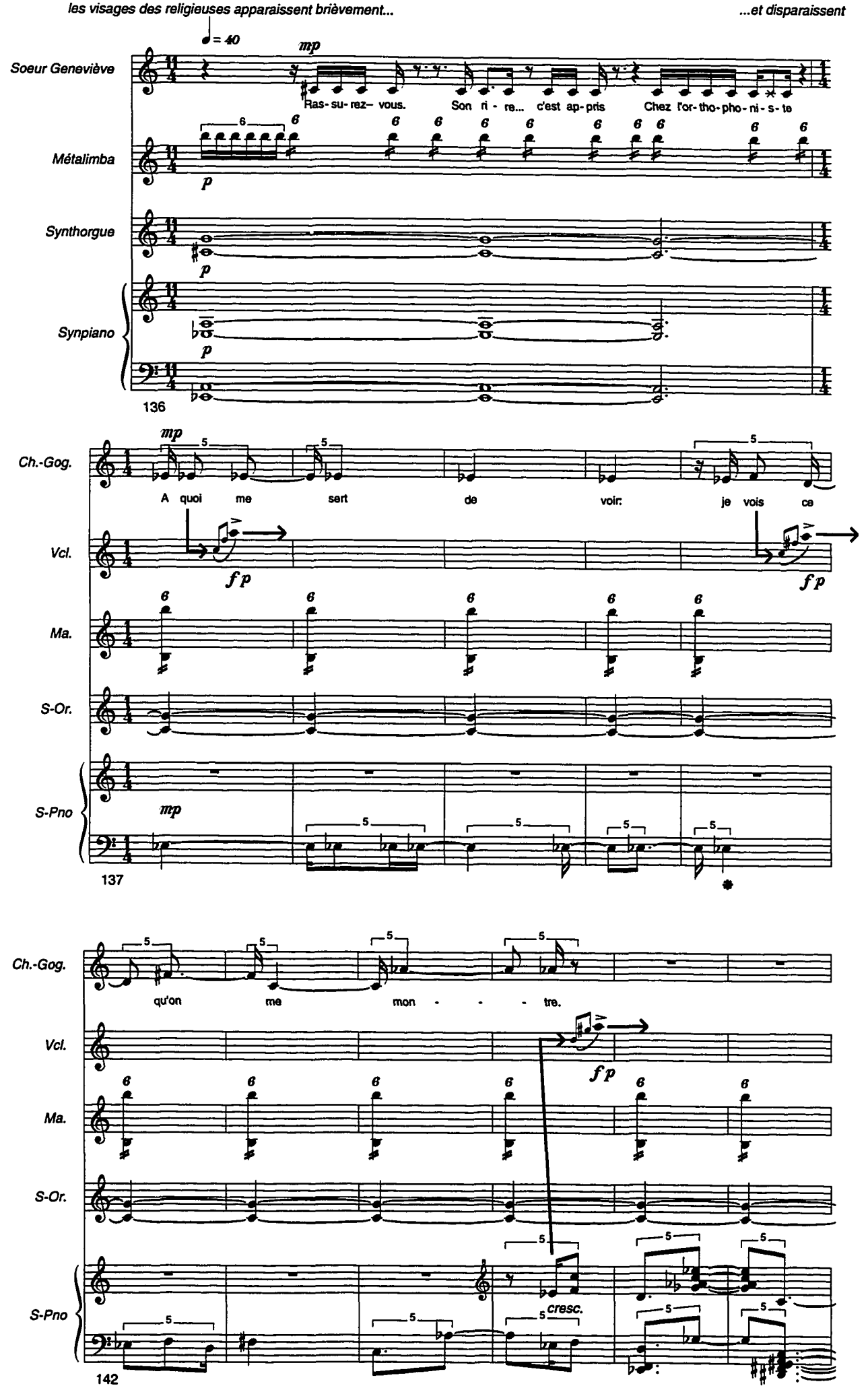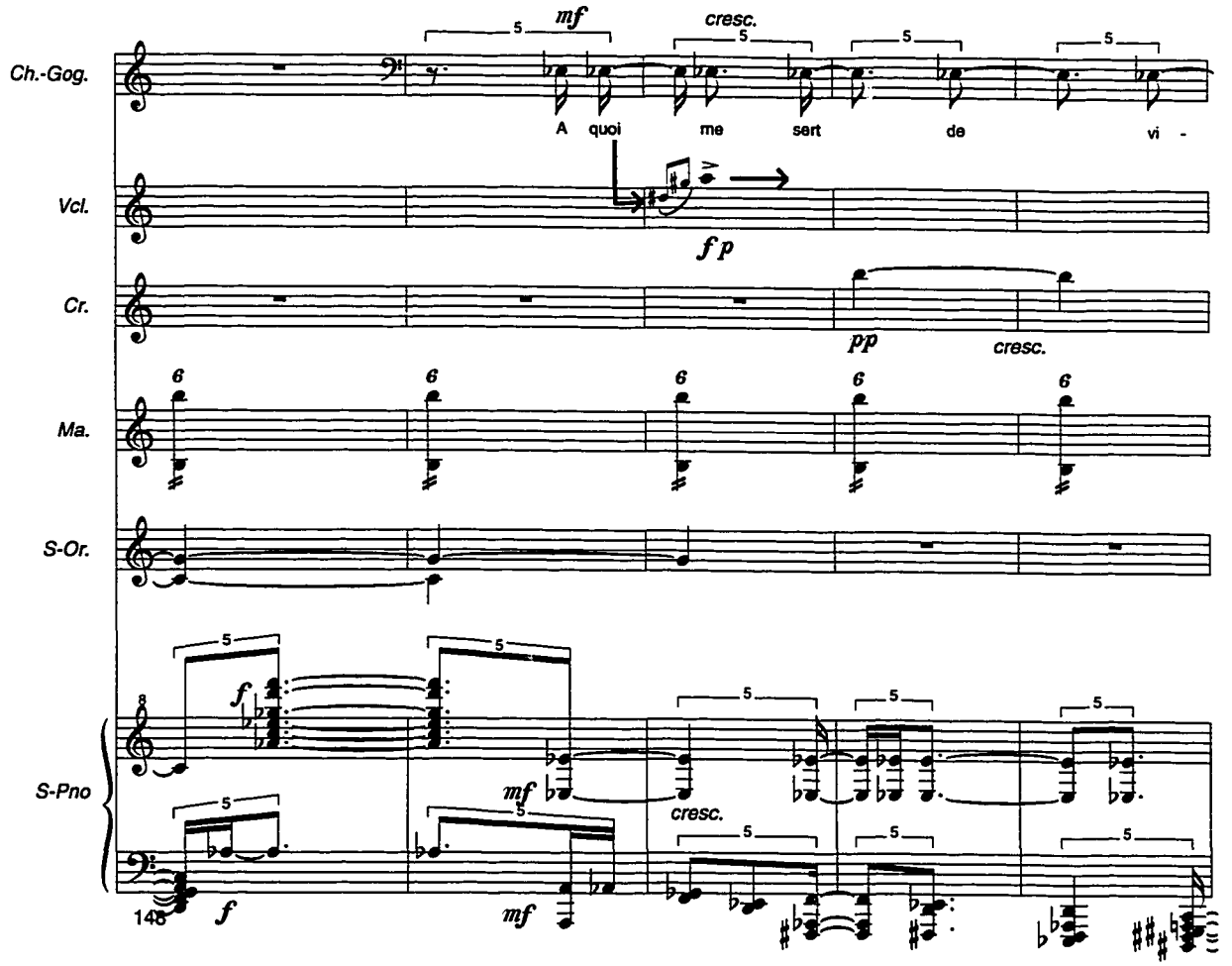



Claude tente d'embrasser le Petit-Tchaïkovski...
... qui s'envole...
Cl.-Gog.
Vcl.
Cr.
S-Pno
Je n'ai pas peur de l'ir - ré - mé - dia - ble.
Se synchroniser avec la voix de Claude
simile
glissando lent
133


...et disparaît.
Vcl.
Cr.
Ma.
S-Pno
accel.
(sans accel. ni ral. !)
rit.
135

Dans un cercle de lumière,
les visages des religieuses apparaissent brièvement...

...et disparaissent




Ch.-Gog.
Vcl.
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
mf
cresc.
A quoi me sert de vi -
fp
pp
cresc.
f
mf
cresc.
148
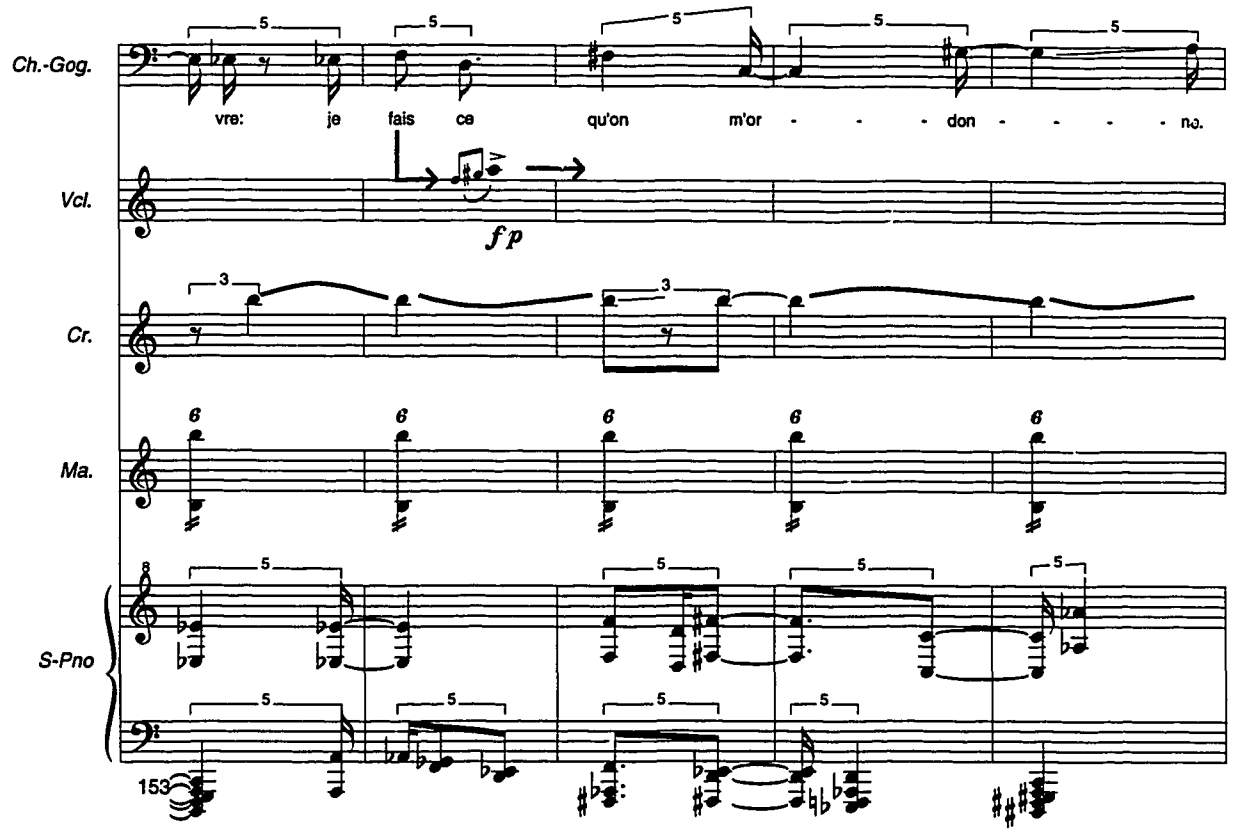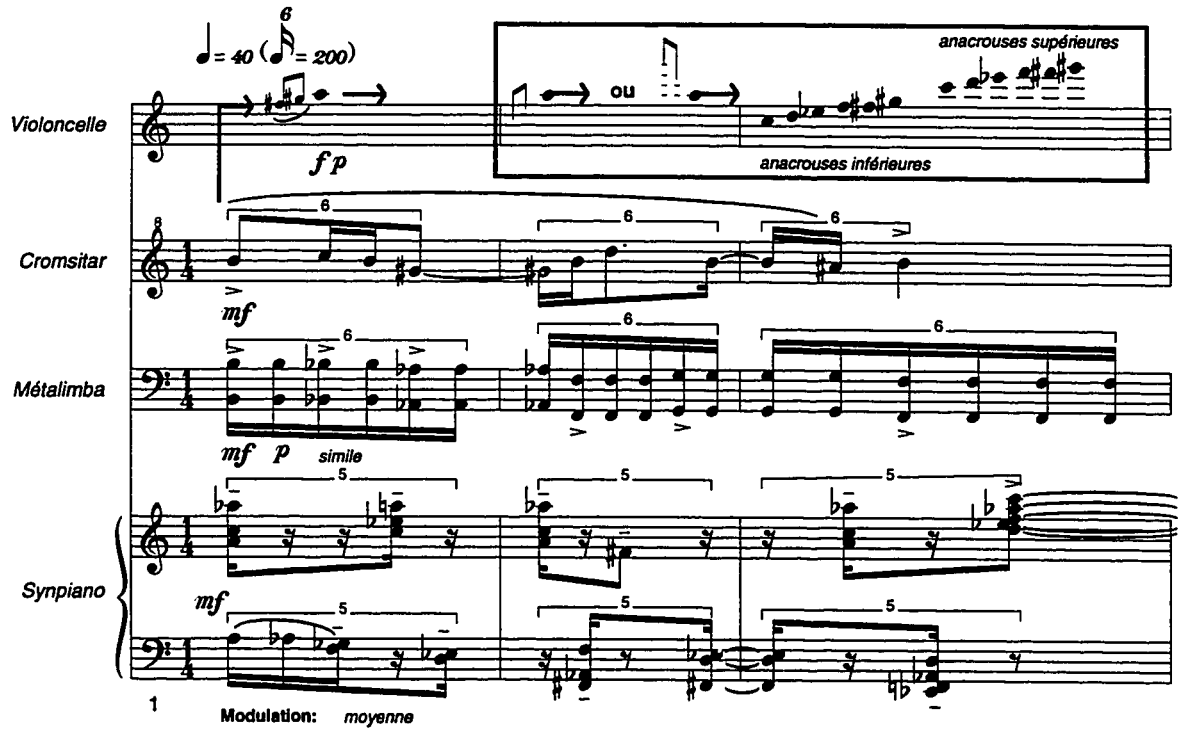

Ch.-Gog.
Vcl.
Cr.
Ma.
S-Pno
vre: je fais ce qu'on m'or - - - don - - - no.
fp
153
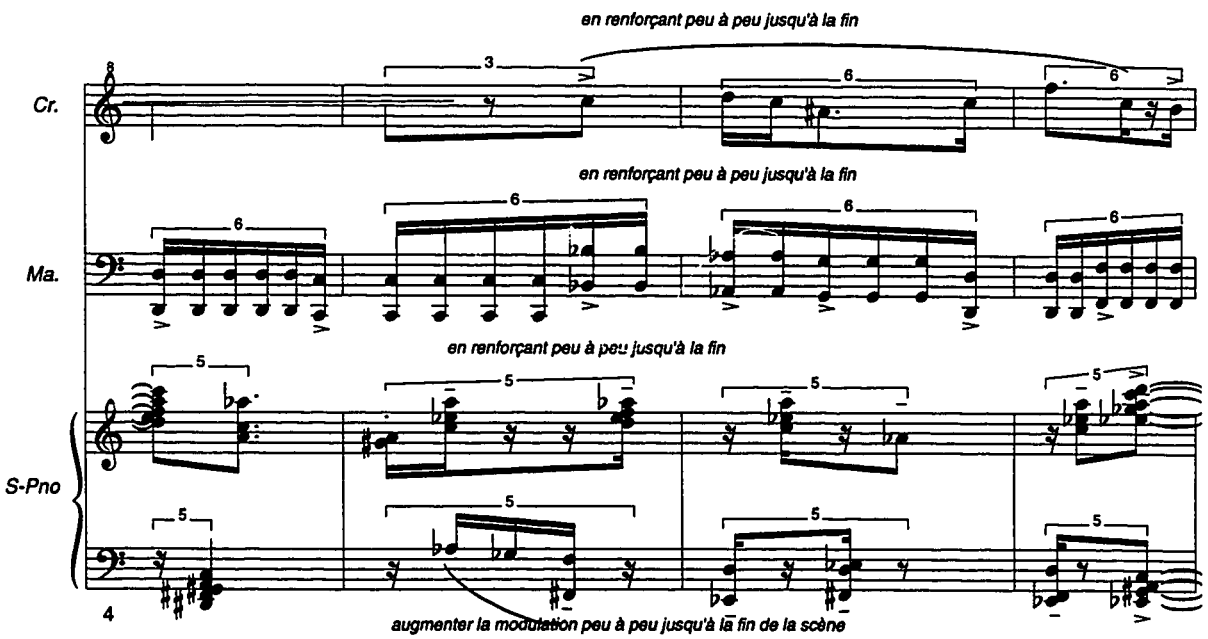
Tableau 7, scène 2, 1ère section
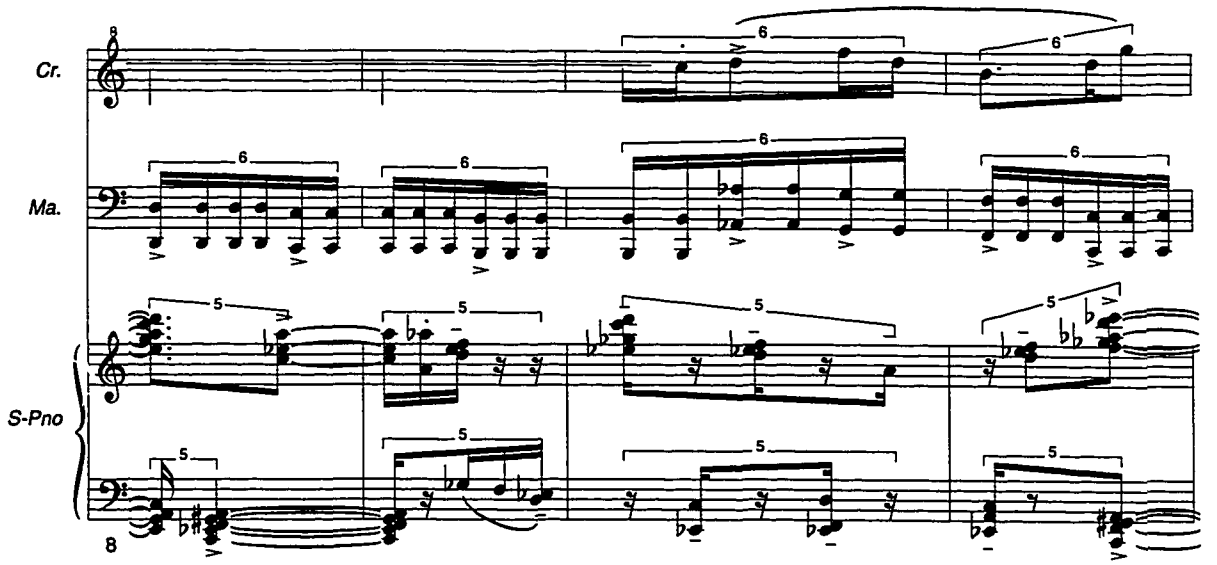
Claude attache une corde pour se pendre.

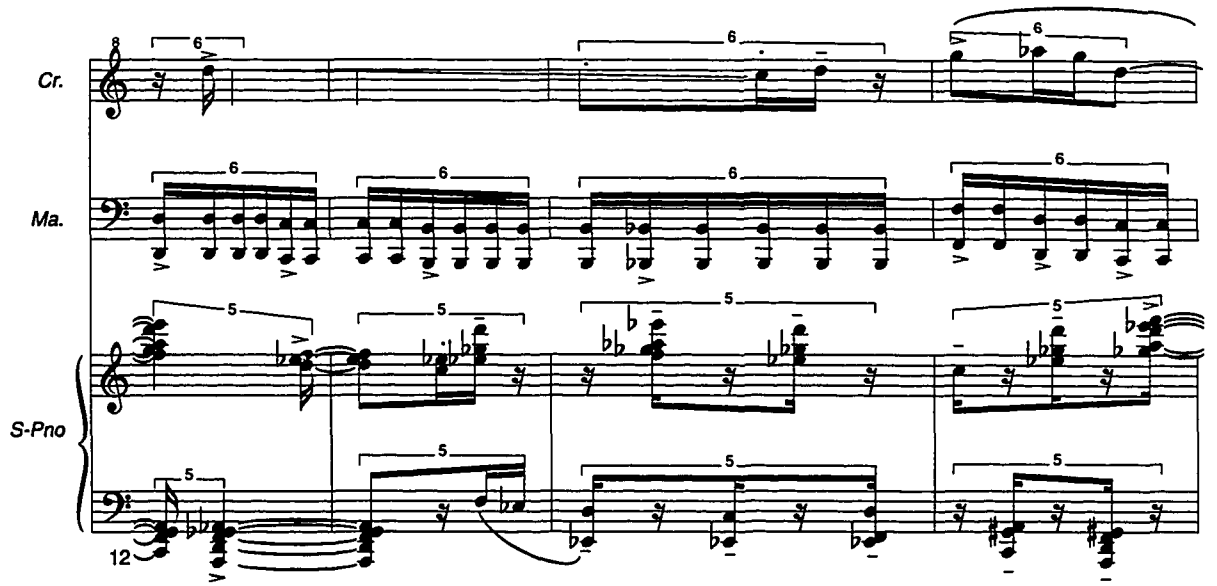
Violoncelle: *pendant toute la durée de cette scène, le La aigu est constamment réattaqué et soutenu, chaque attaque étant précédée de deux petites notes (anacrouses inférieures ou supérieures) se dirigeant vers le La et choisies dans les deux réservoirs ci-dessous. La fréquence et l'intensité des attaques du La vont croissant au cours de la scène, et les anacrouses supérieures devraient dominer en nombre à la fin.*

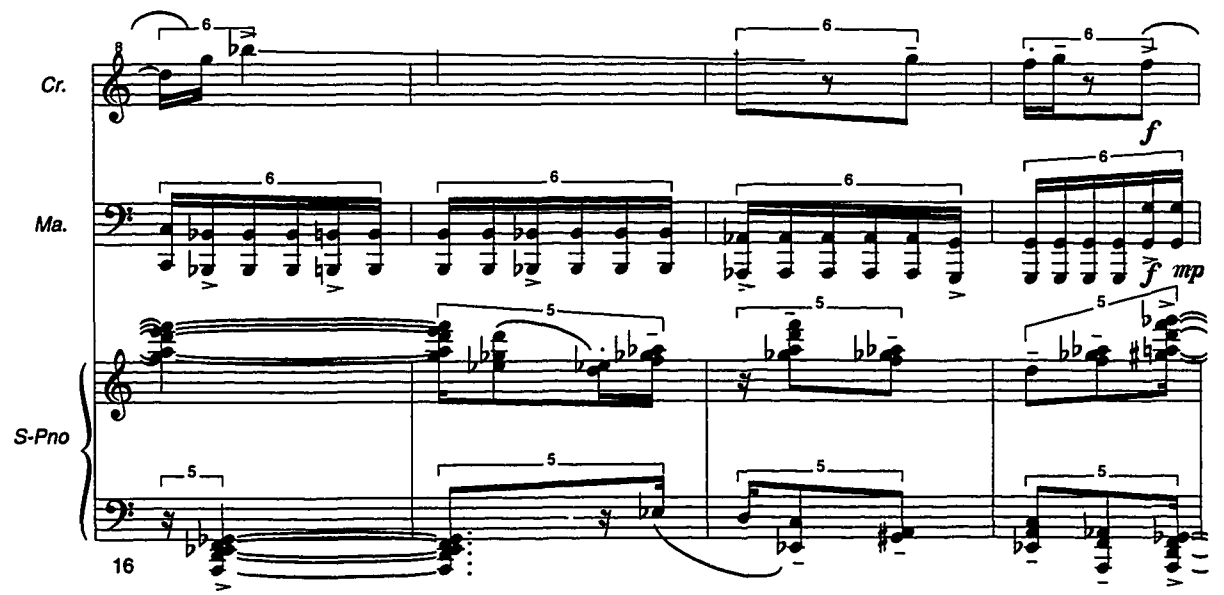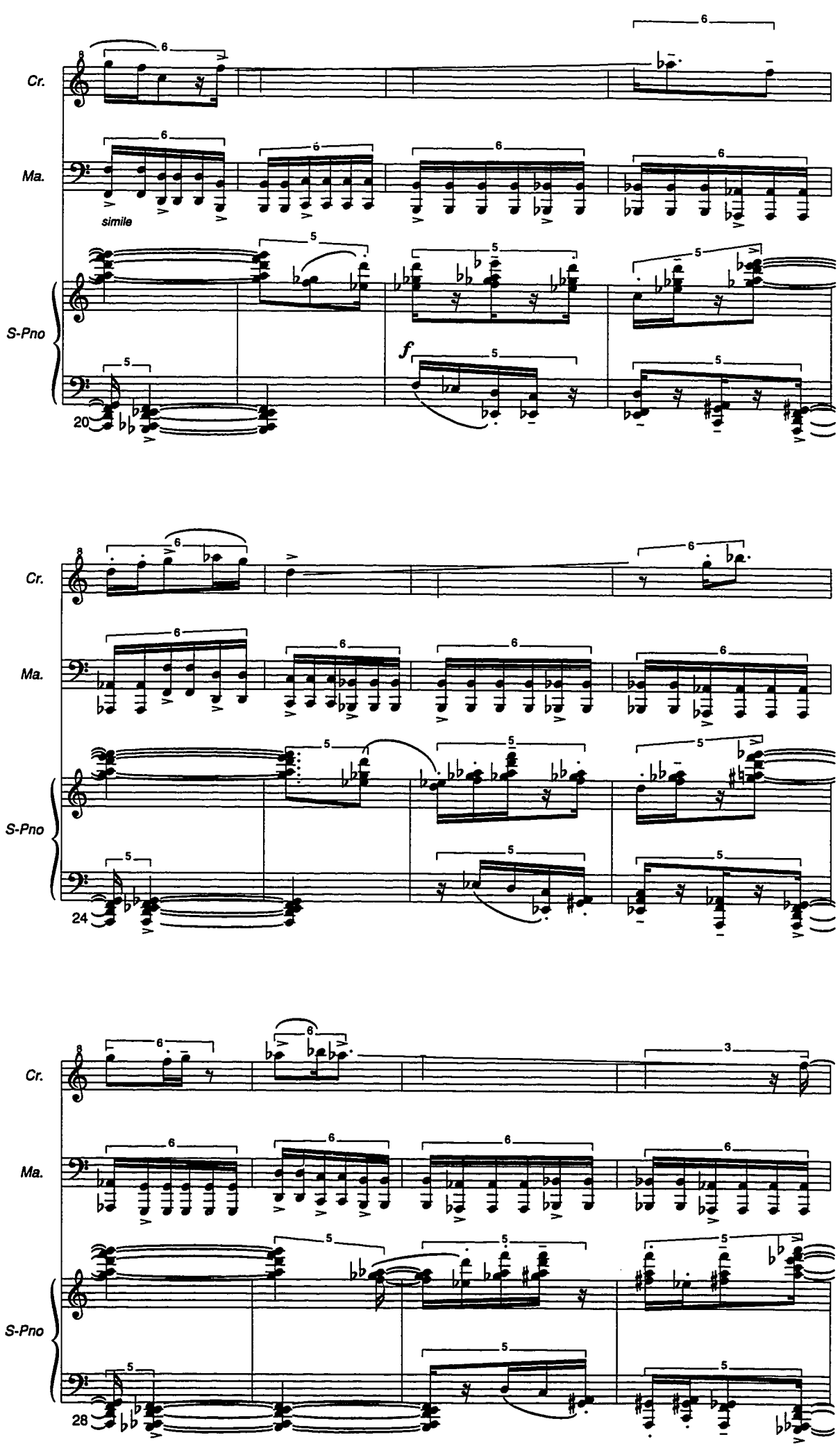


En pressant légèrement (mais sensiblement) le tempo jusqu'à la mesure 38




Cr.
Ma.
S-Pno
8


Cr.
Ma.
S-Pno
12


Cr.
Ma.
S-Pno
16
f
f mp


Cr.
Ma.
simile
S-Pno
20
f
Cr.
Ma.
S-Pno
24
Cr.
Ma.
S-Pno
28

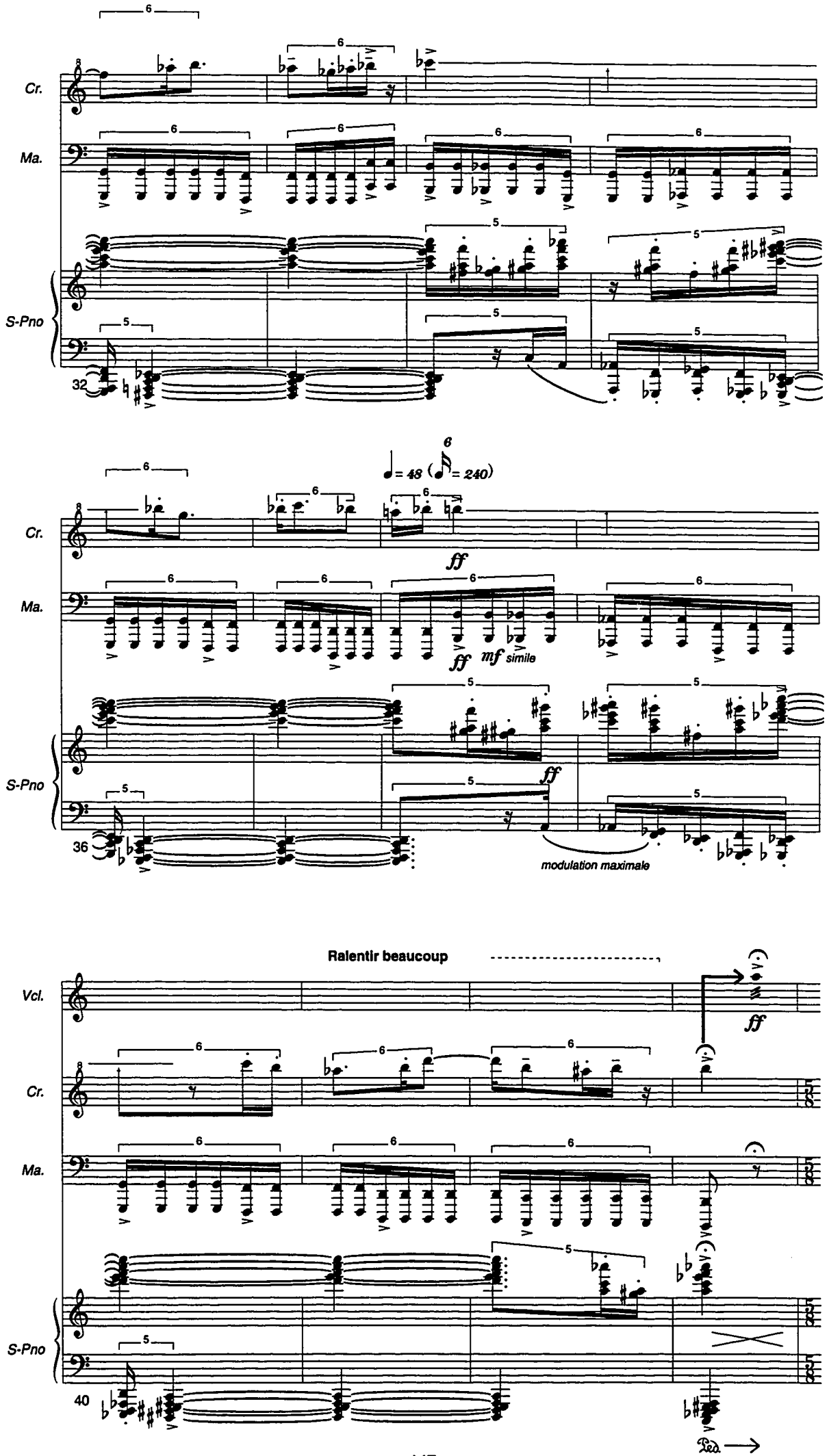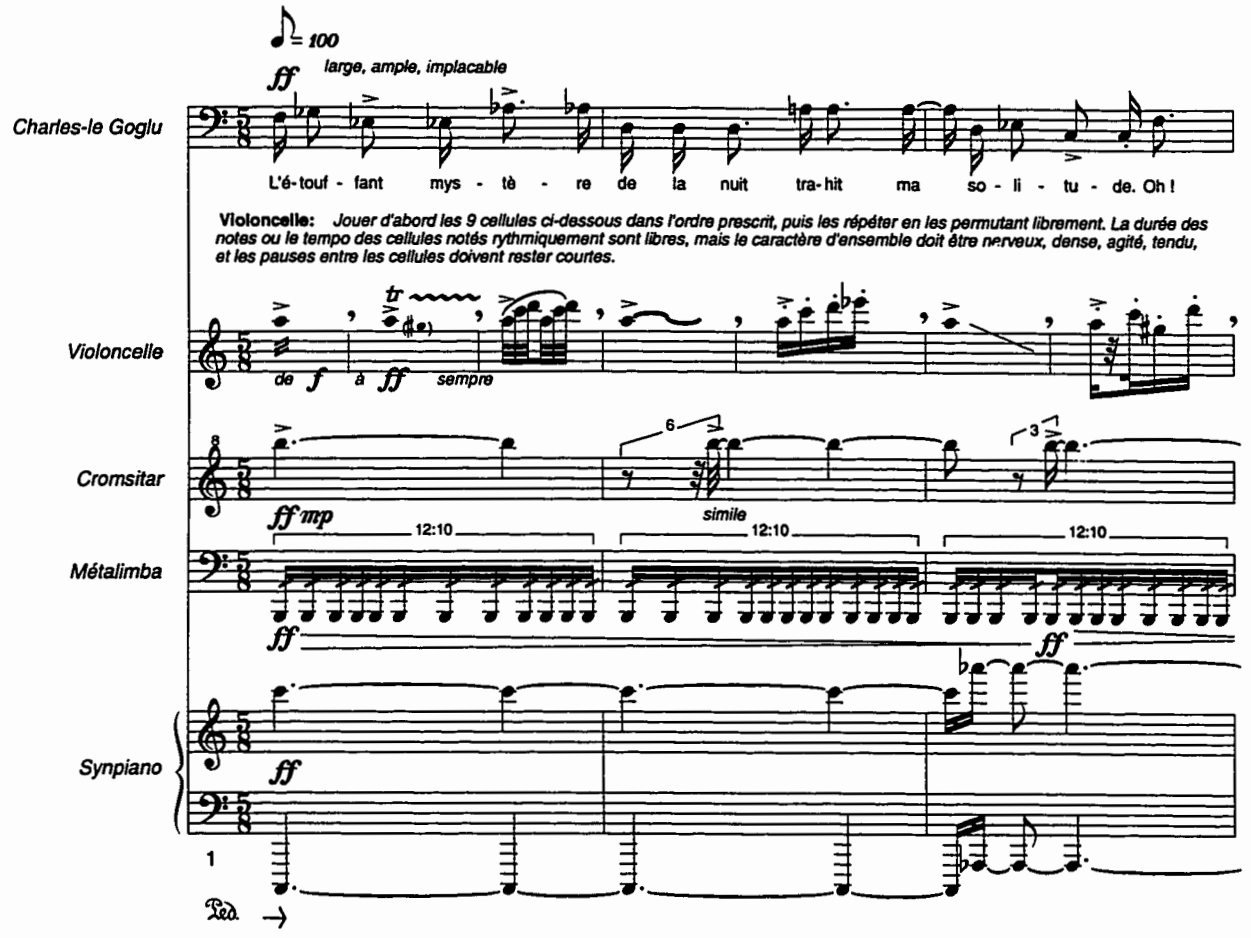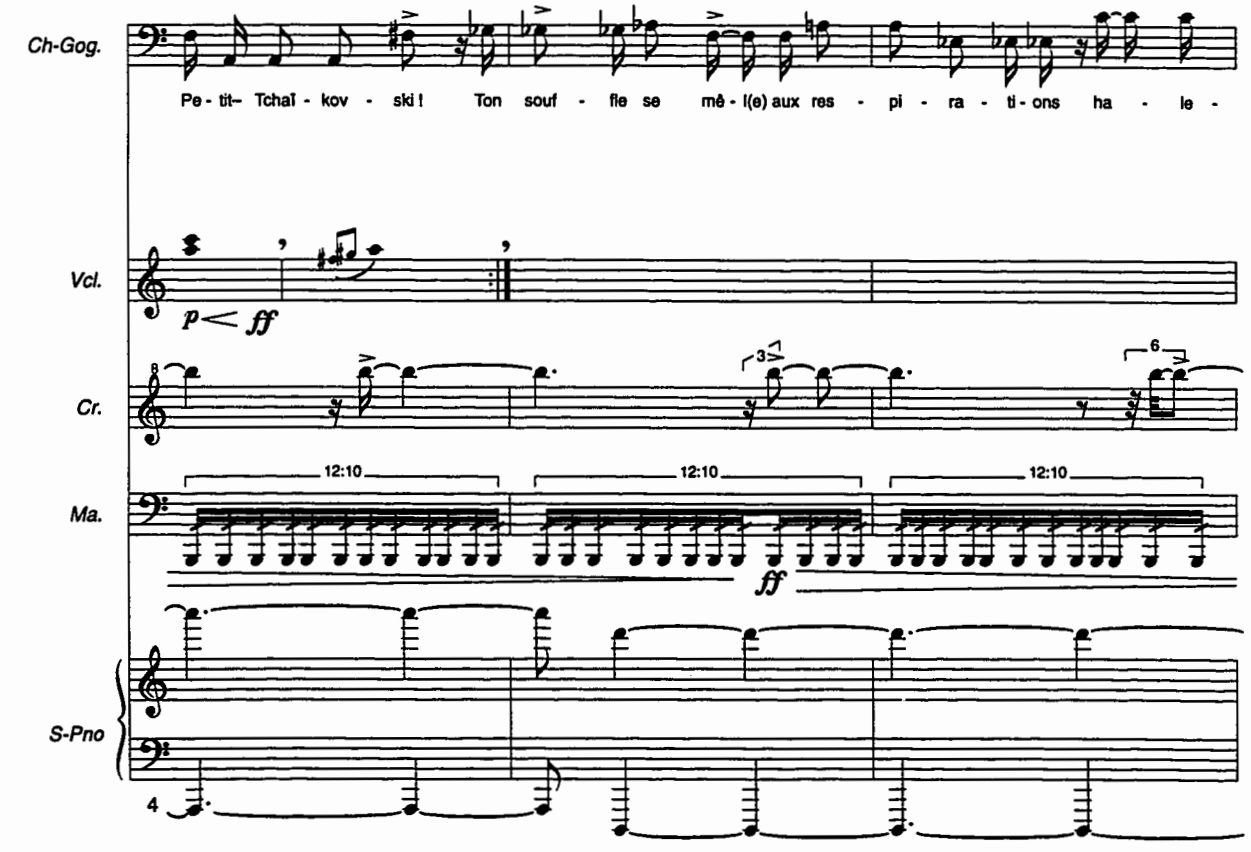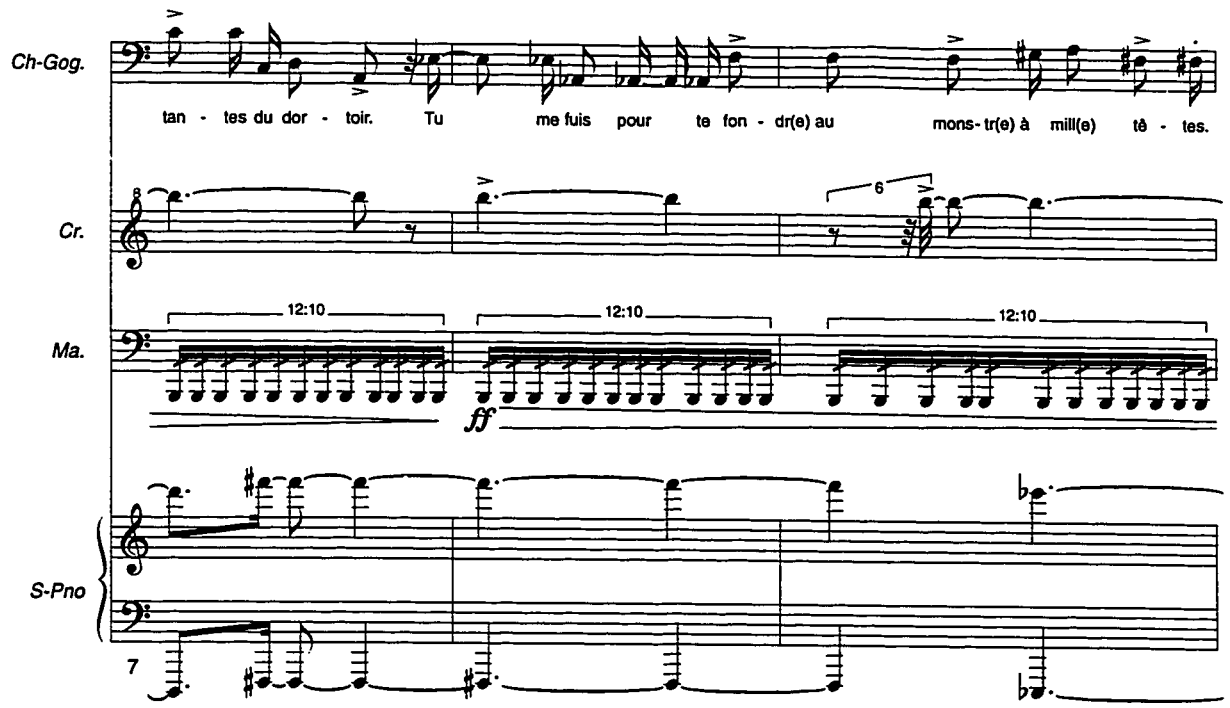

Cr.
Ma.
S-Pno
32
6
♩= 48 (𝅘𝅥𝅯= 240)
ff
mf simile
modulation maximale
36
Ralentir beaucoup
Vcl.
40
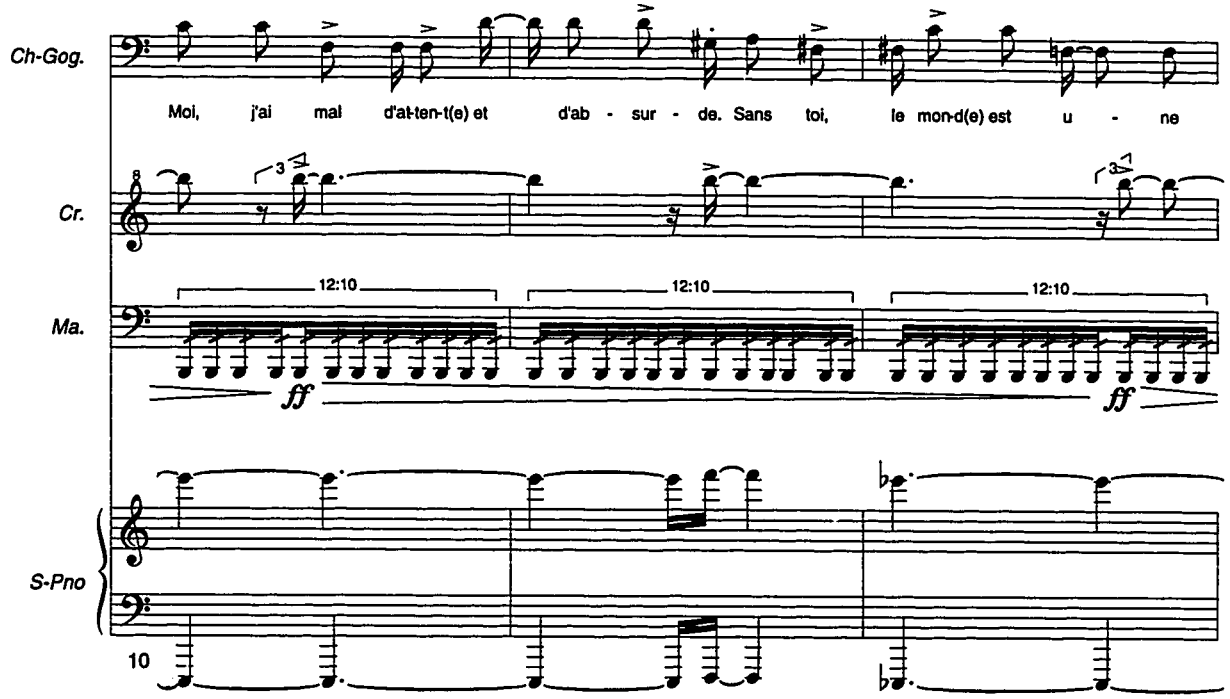
Tableau 7, scène 2, 2ème section

Claude-le Goglu ne meurt pas, mais flotte et nage dans l'insondable.






Ch-Gog.
tan - tes du dor - toir. Tu me fuis pour te fon - dr(e) au mons- tr(e) à mill(e) tê - tes.
Cr.
Ma.
12:10
12:10
12:10
ff
S-Pno
7


Ch-Gog.
Moi, j'ai mal d'at-ten-t(e) et d'ab - sur - de. Sans toi, le mon-d(e) est u - ne
Cr.
Ma.
12:10
12:10
12:10
ff
ff
S-Pno
10
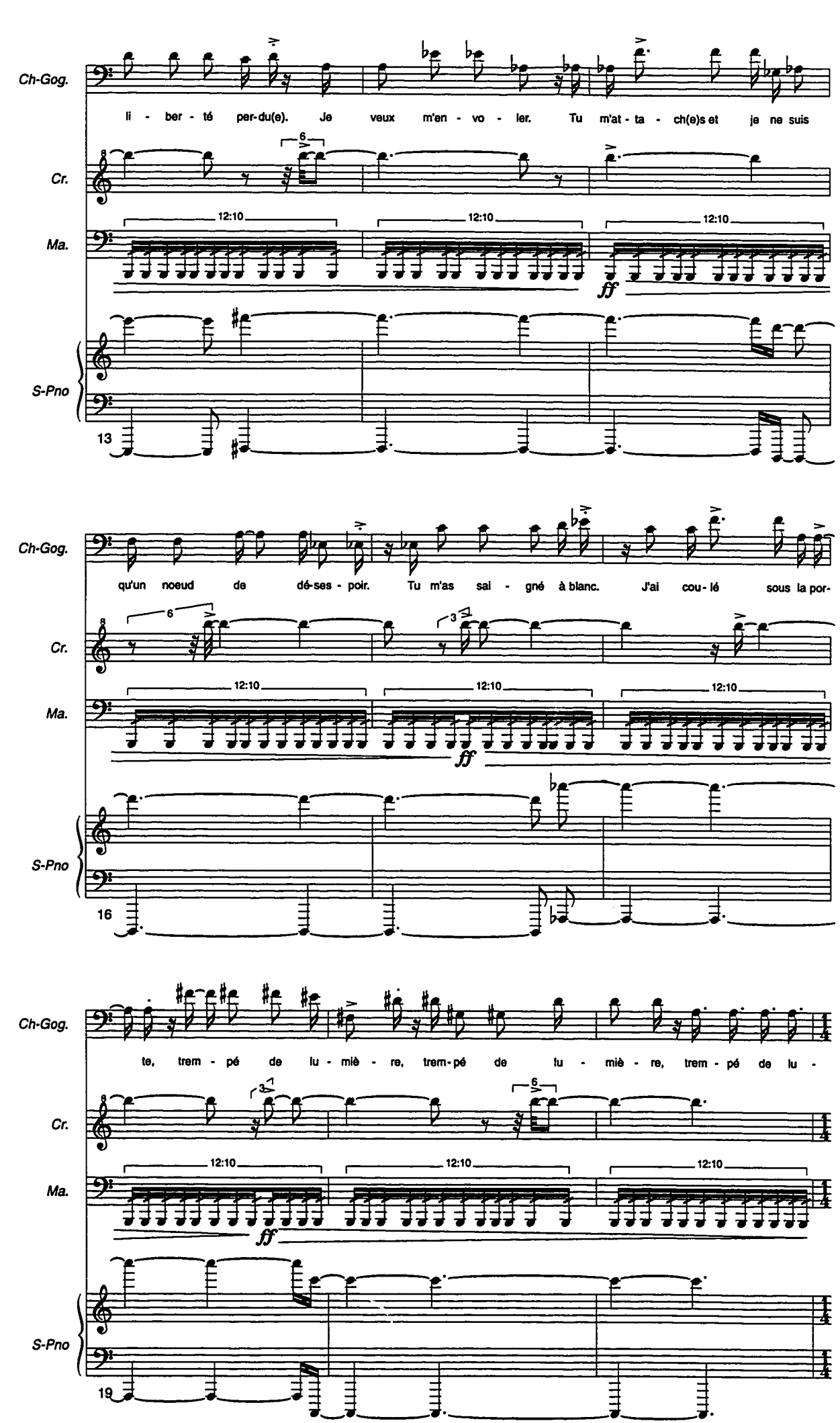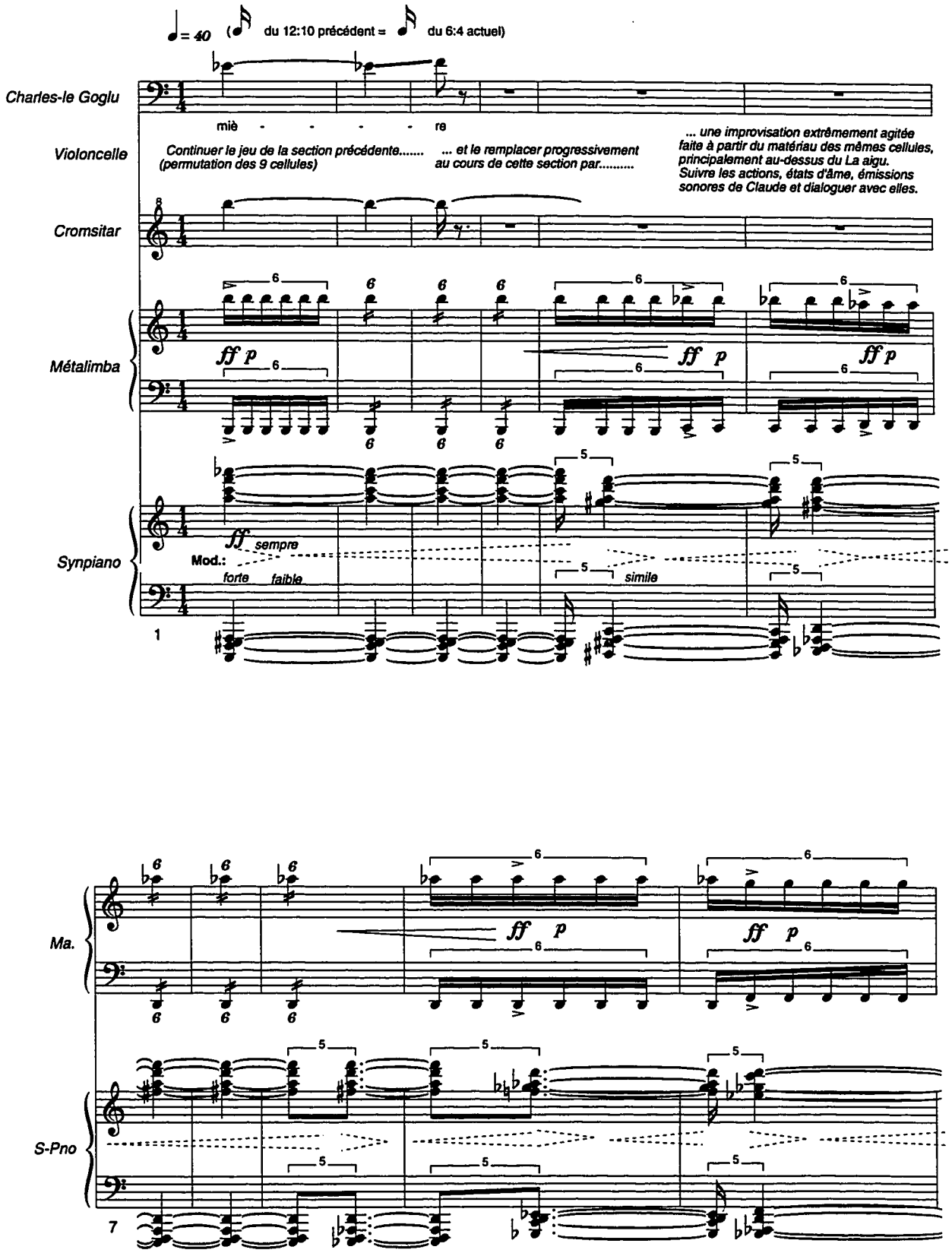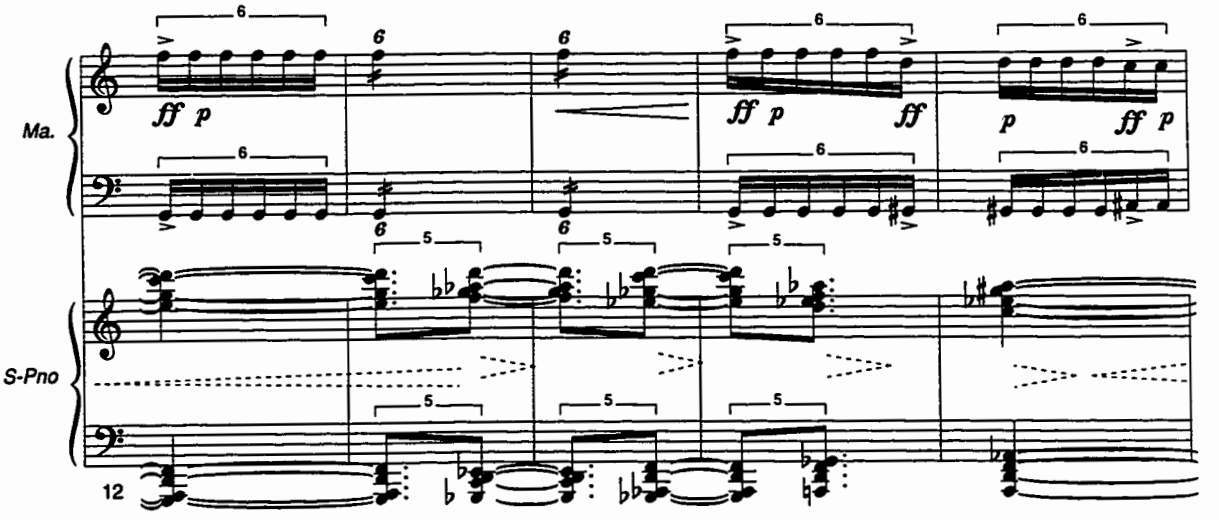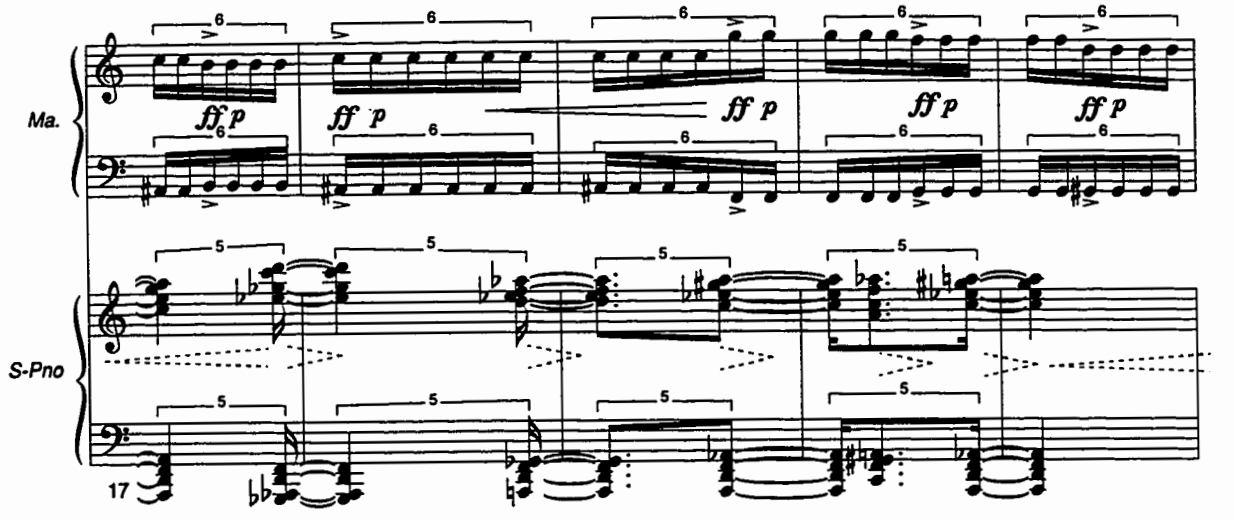

Ch-Gog.
li - ber - té per-du(e). Je veux m'en - vo - ler. Tu m'at - ta - ch(e)s et je ne suis
Cr.
Ma.
12:10
12:10
12:10
ff
S-Pno
13
Ch-Gog.
qu'un noeud de dé-ses - poir. Tu m'as sai - gné à blanc. J'ai cou - lé sous la por-
Cr.
Ma.
12:10
12:10
12:10
ff
S-Pno
16
Ch-Gog.
te, trem - pé de lu - miè - re, trem - pé de lu - miè - re, trem - pé de lu -
Cr.
Ma.
12:10
12:10
12:10
ff
S-Pno
19

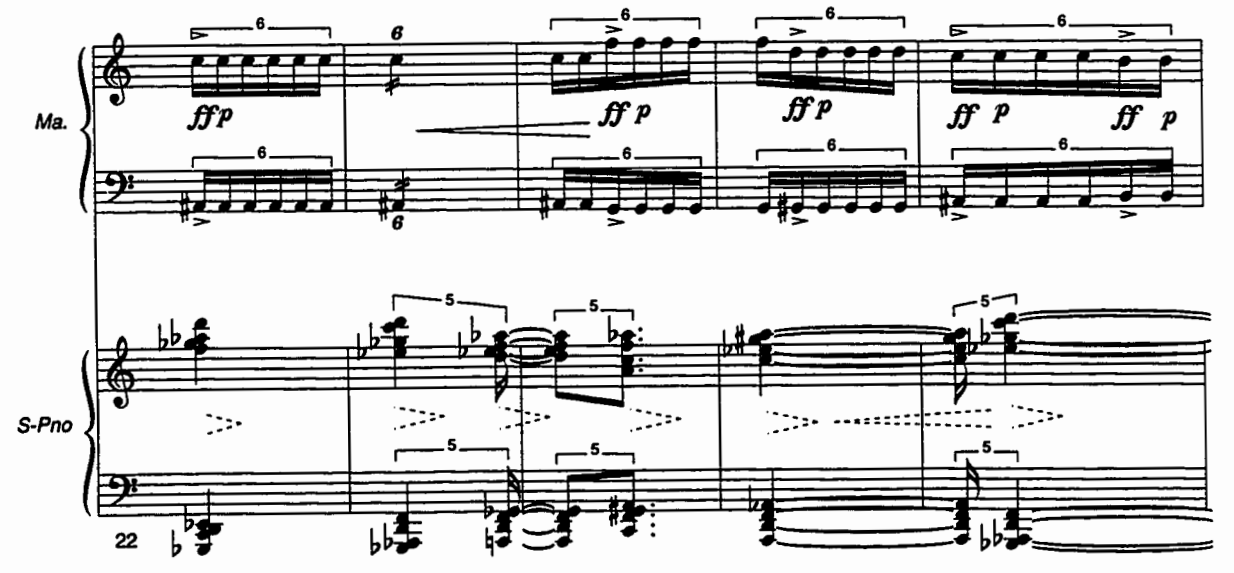
Tableau 7, scène 2, 3ème section

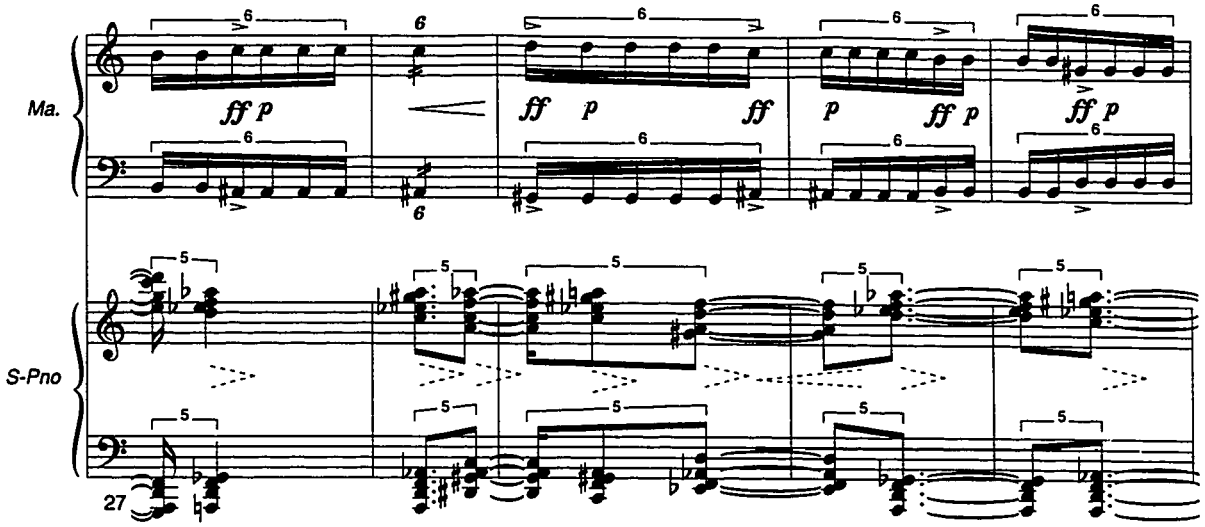
Les murs de l'orphelinat se rapprochent, poussés par l'Inconnu. Claude s'y frappe comme un oiseau en cage, poussant des cris aigus, bribes de rires, chants d'oiseaux, trilles plaintifs.

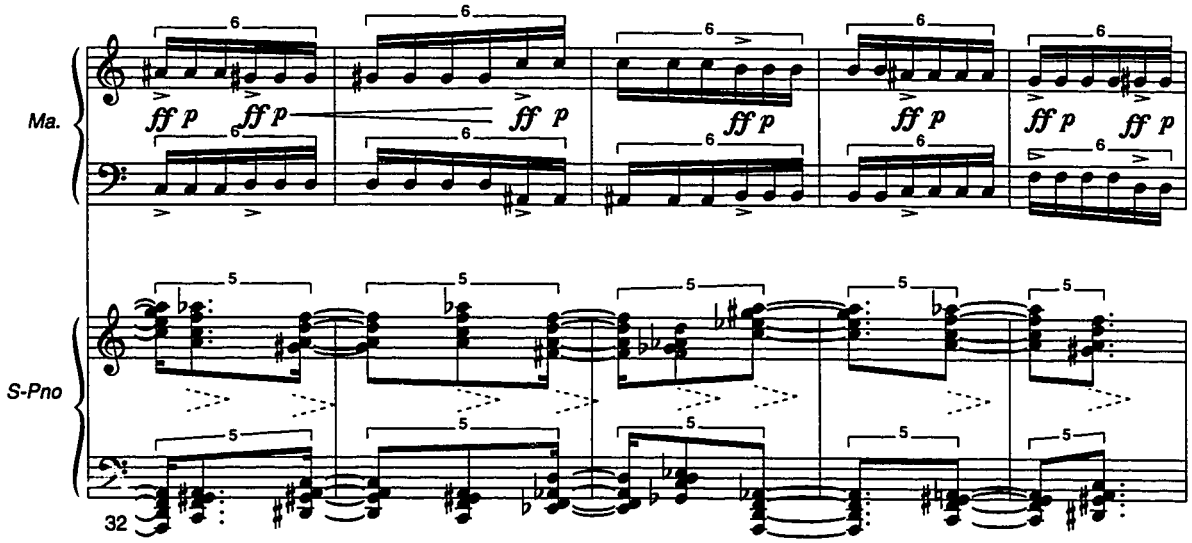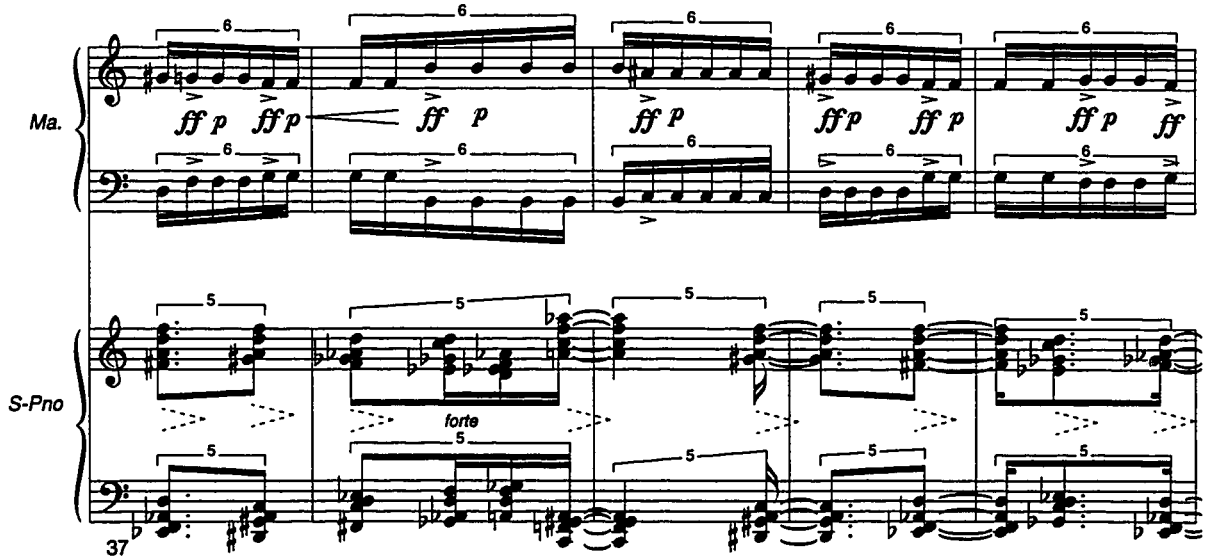



Ma.
S-Pno
12


Ma.
S-Pno
17


Ma.
S-Pno
22


Ma.
S-Pno
27


Ma.
S-Pno
32


Ma.
S-Pno
forte
37

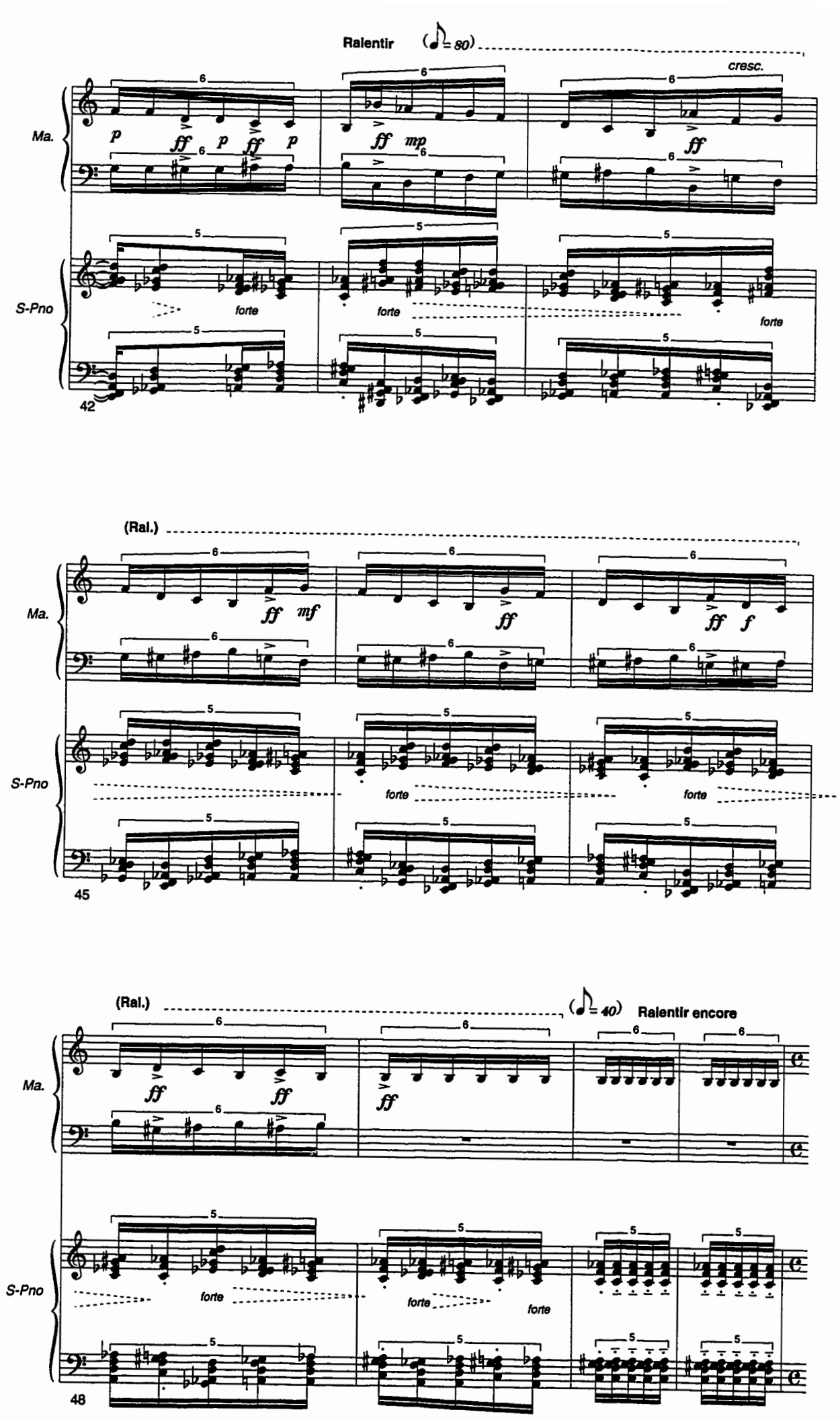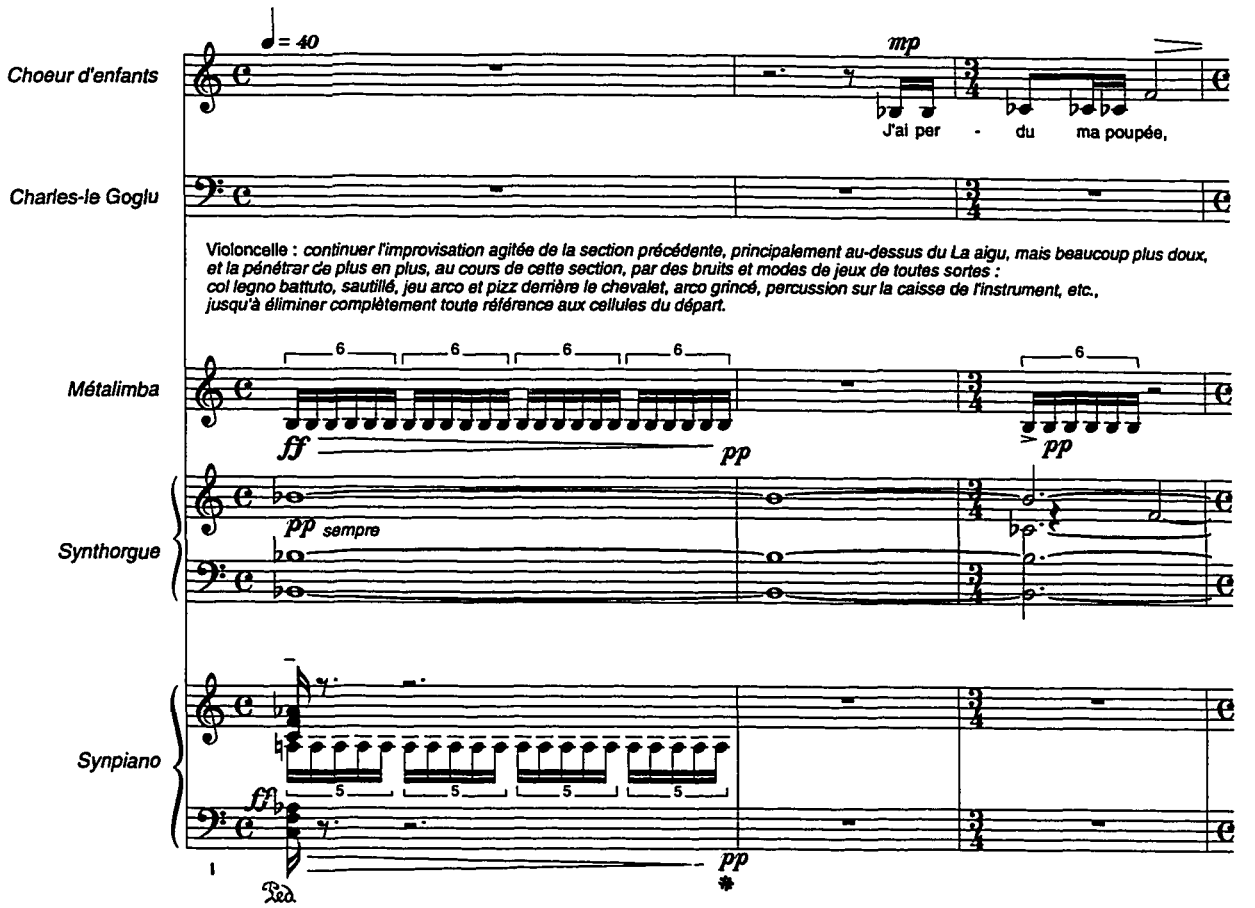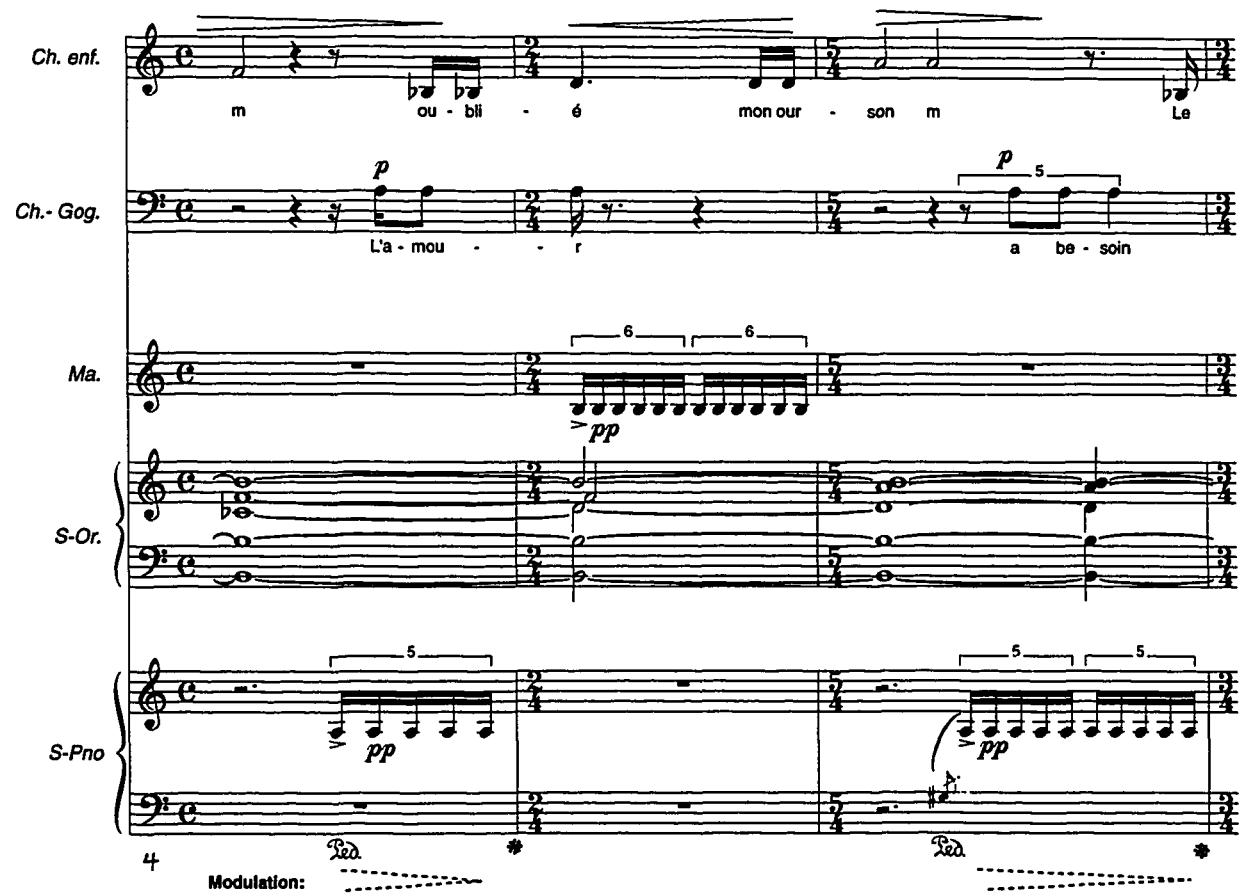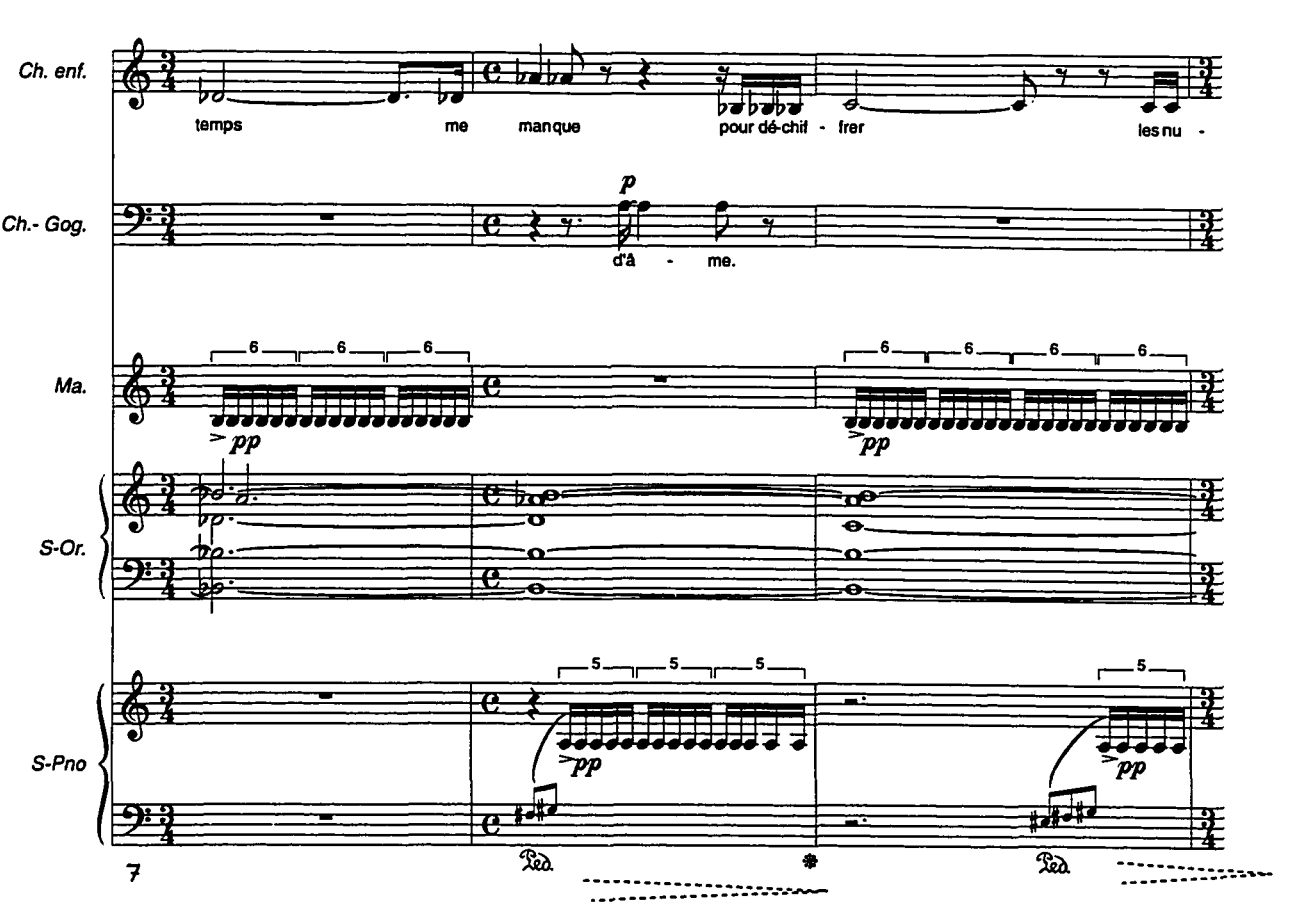

Ralentir (♩= 80)
cresc.
Ma.
S-Pno
forte
42
(Ral.)
45
(Ral.)
(♩= 40)
Ralentir encore
48
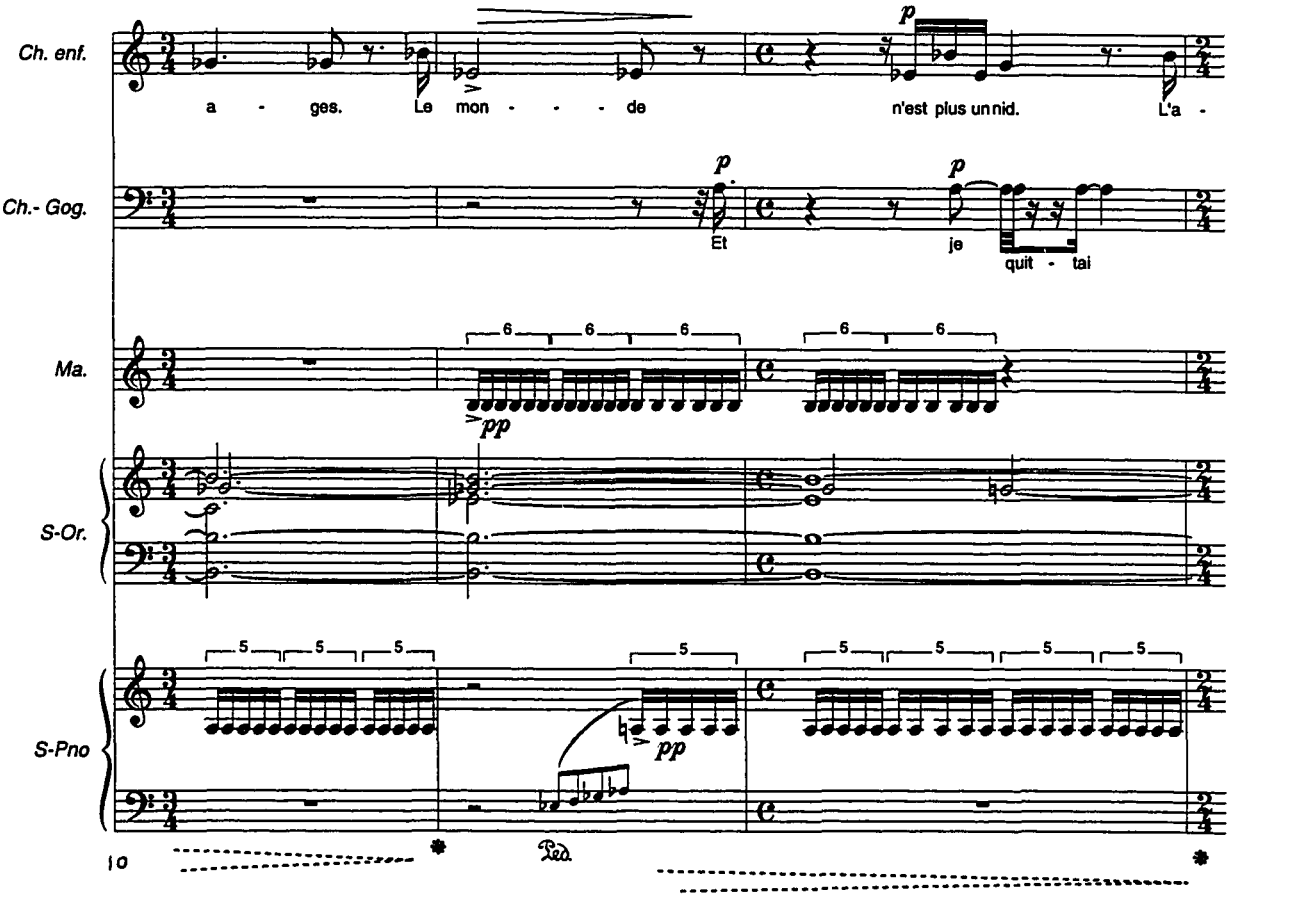
Tableau 7, scène 2, 4ème section

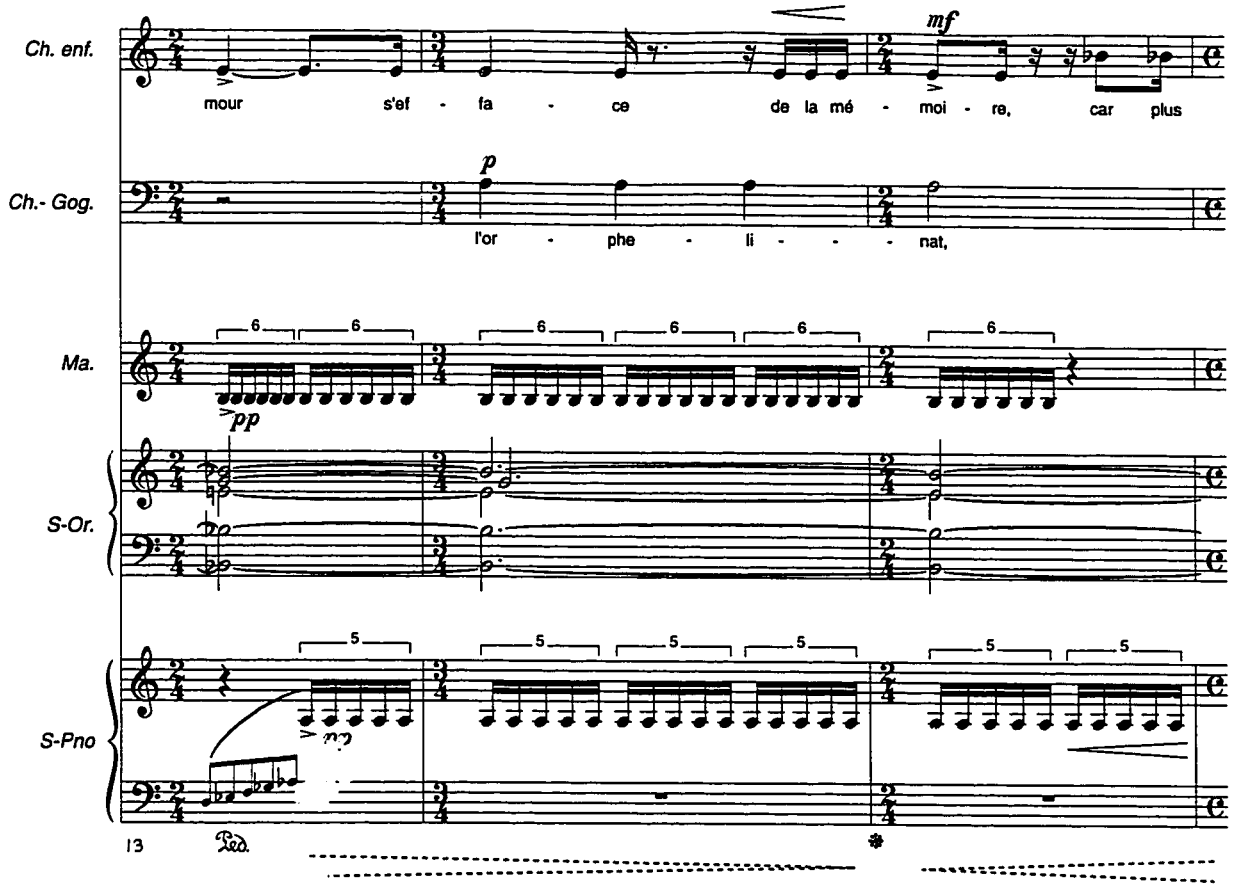
Les enfants s'approchent en catimini.

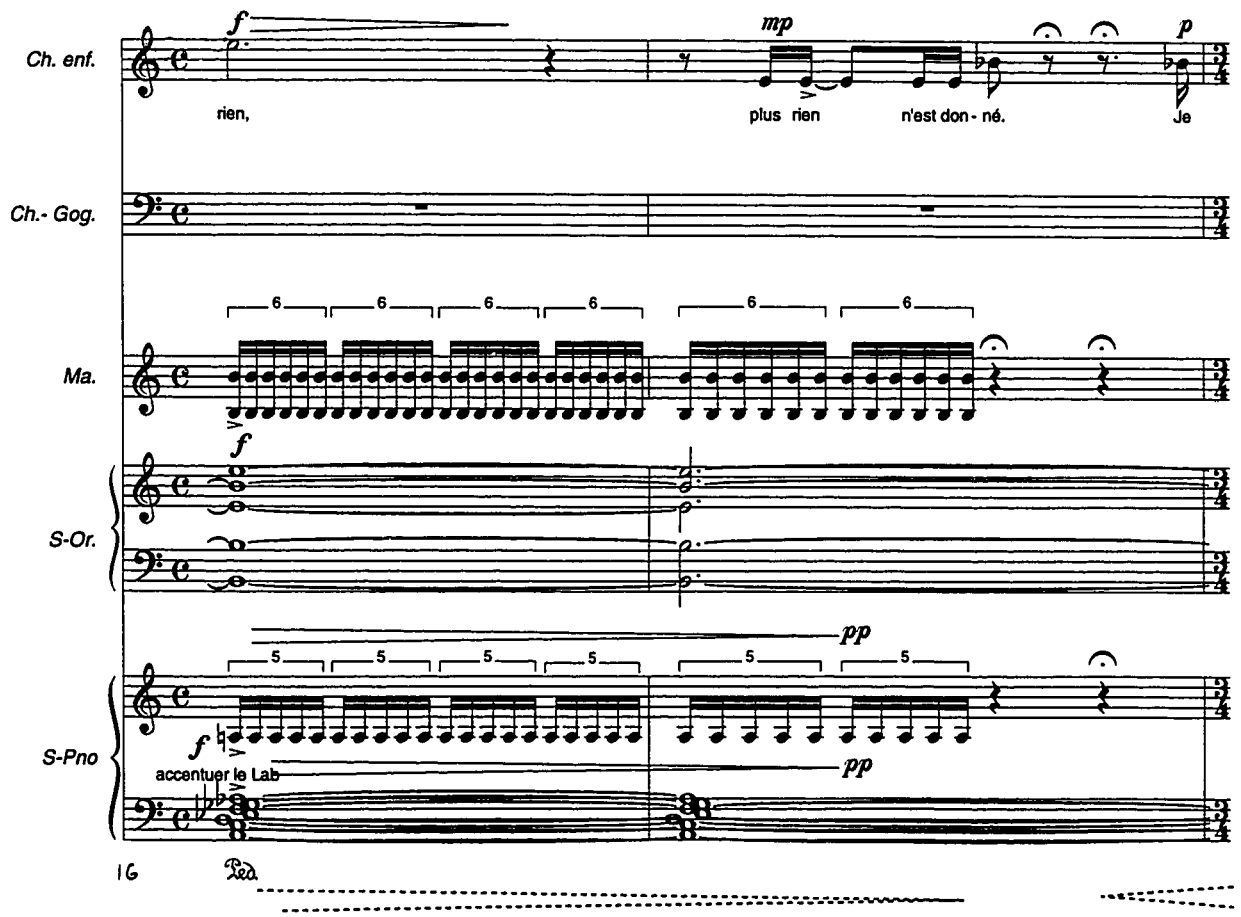


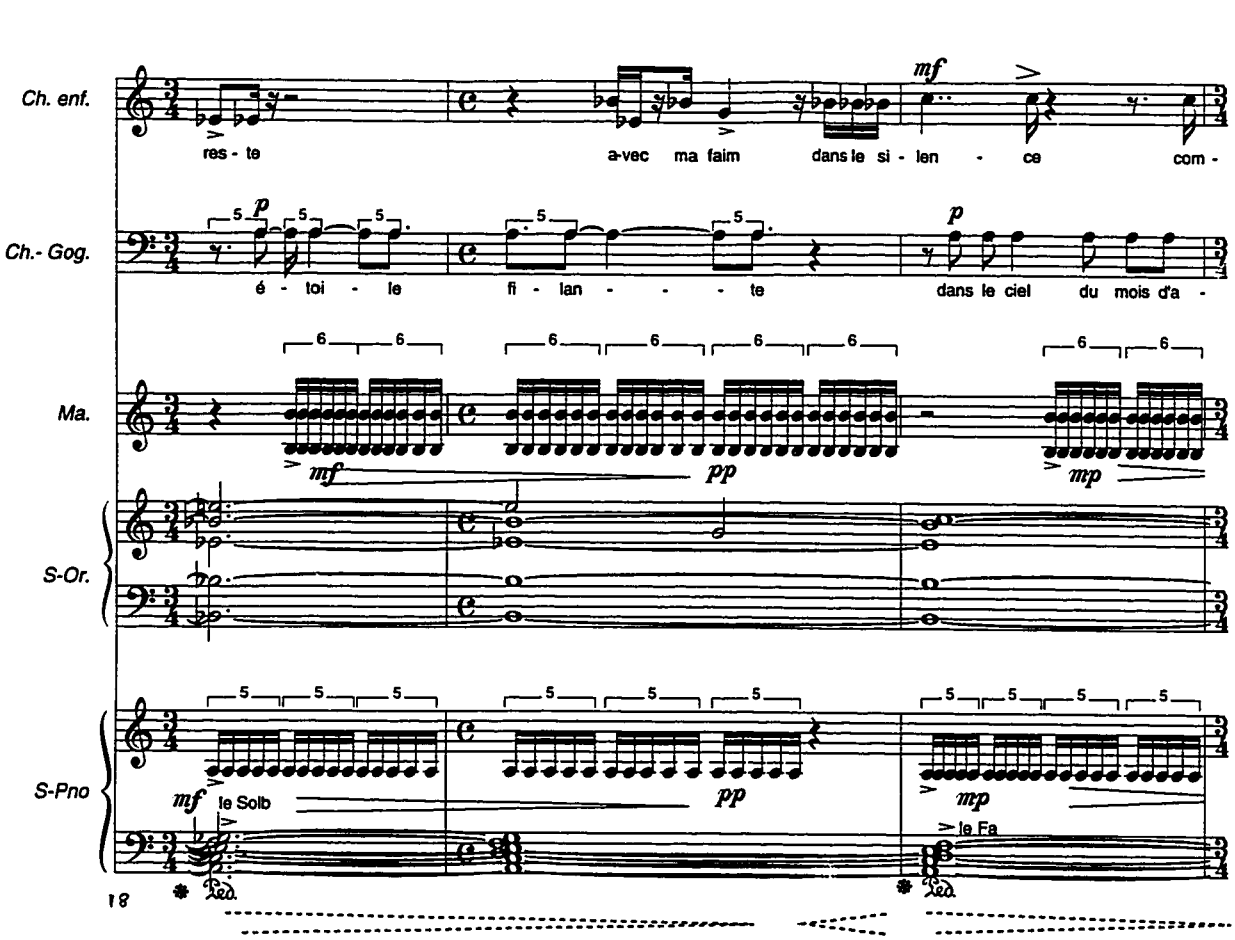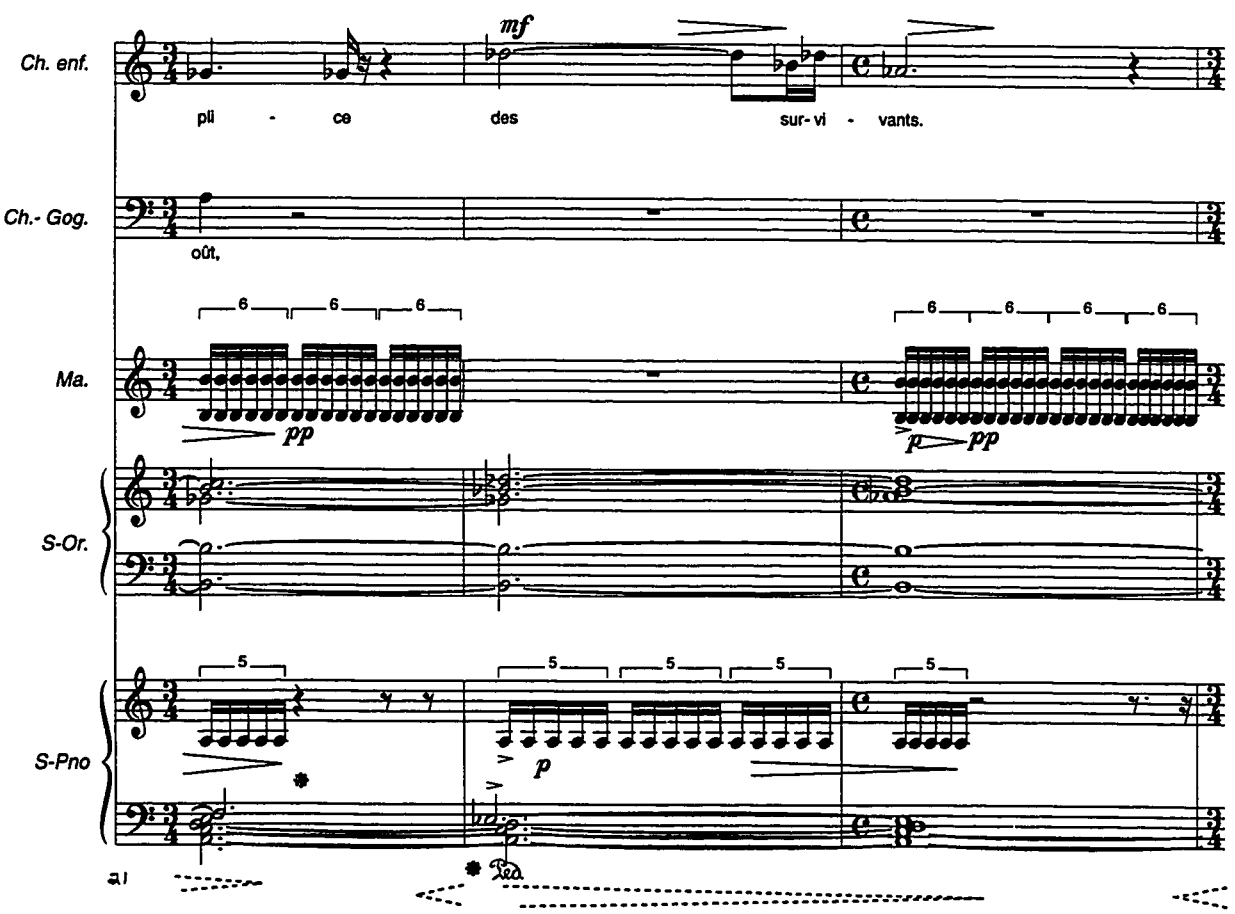



Ch. enf.
temps me manque pour dé-chif - frer les nu -
Ch.- Gog.
p
d'â - me.
Ma.
6 6 6
pp
6 6 6 6
pp
S-Or.
S-Pno
5 5 5
pp
5
pp
Ped.
Ped.
7
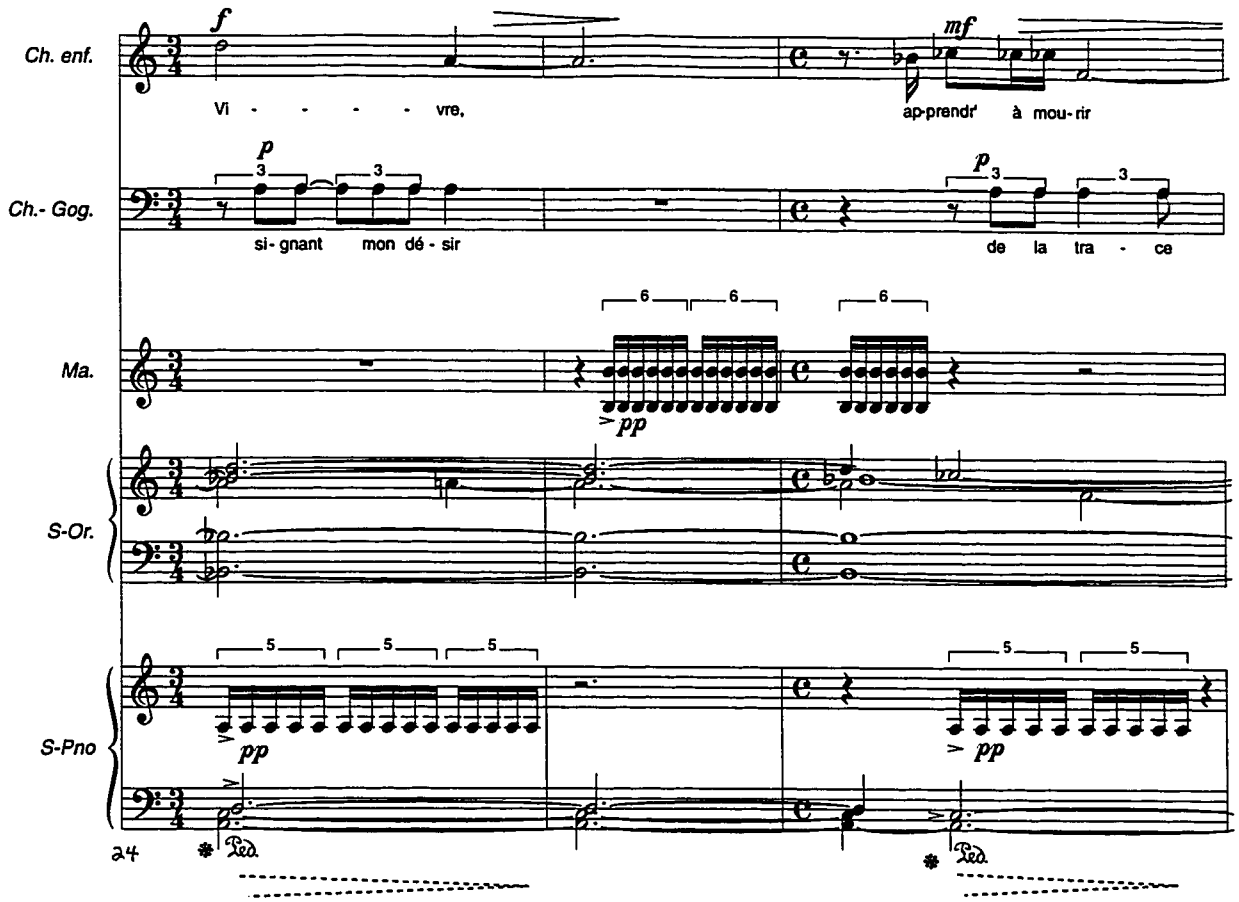

Ch. enf.
a - ges. Le mon - - - de
p
n'est plus un nid. L'a -
Ch.- Gog.
p
Et
p
je quit - tai
Ma.
6 6 6
pp
6 6 6
S-Or.
S-Pno
5 5 5
5
pp
5 5 5 5
Ped.
10


Ch. enf.
mf
mour s'ef - fa - ce de la mé - moi - re, car plus
Ch.- Gog.
p
l'or - phe - li - - - nat,
Ma.
pp
S-Or.
S-Pno
mp
13
Ped.


Ch. enf.
f
mp
p
rien,
plus rien n'est don - né.
Je
Ch.- Gog.
Ma.
S-Or.
pp
S-Pno
accentuer le Lab
16
Ped.


Ch. enf.
res - te
a-vec ma faim
dans le si - len - ce com -
Ch.- Gog.
é - toi - le
fi - lan - - - te
dans le ciel du mois d'a -
Ma.
S-Or.
S-Pno
le Solb
le Fa
18


Ch. enf.
pli - ce des sur- vi - vants.
Ch.- Gog.
oût,
Ma.
S-Or.
S-Pno
21


Ch. enf.
Ch.- Gog.
Ma.
S-Or.
S-Pno
f
mf
p
pp
Vi - - - - - vre,
ap-prendr' à mou-rir
si-gnant mon dé-sir
de la tra - ce
24
Ped.
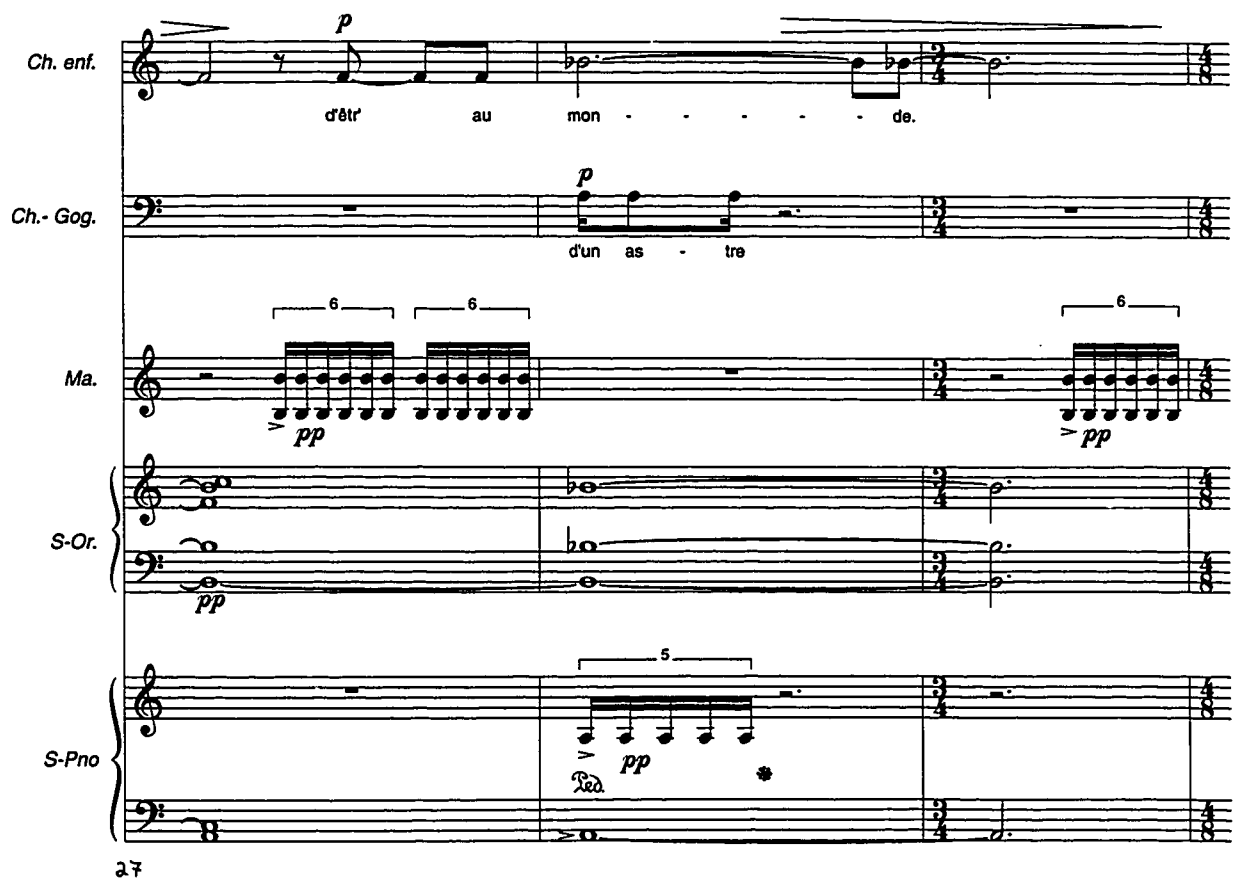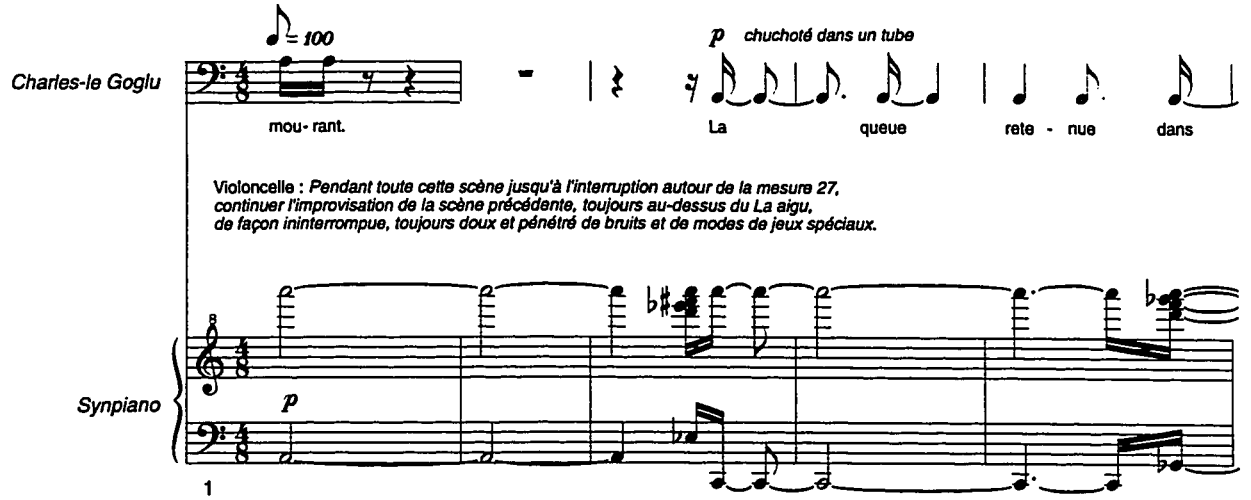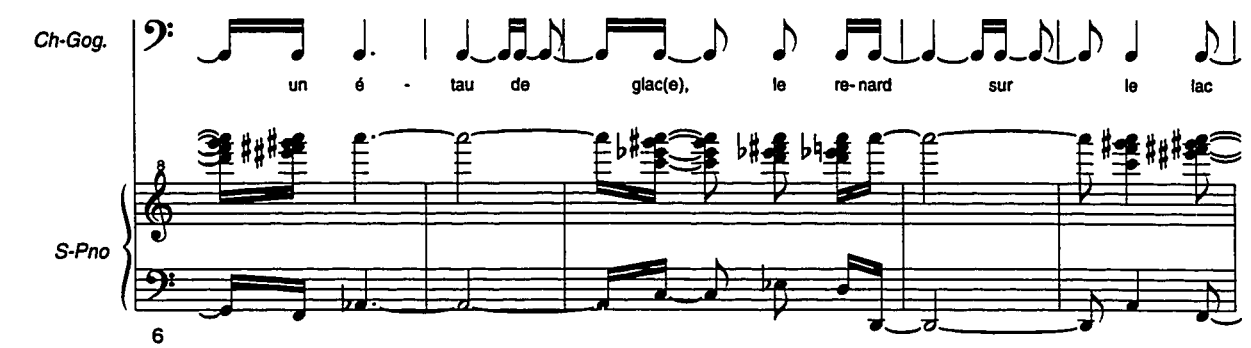

Ch. enf.
Ch.- Gog.
Ma.
S-Or.
S-Pno
p
pp
d'êtr' au mon - - - - - de.
d'un as - tre
27
Ped.
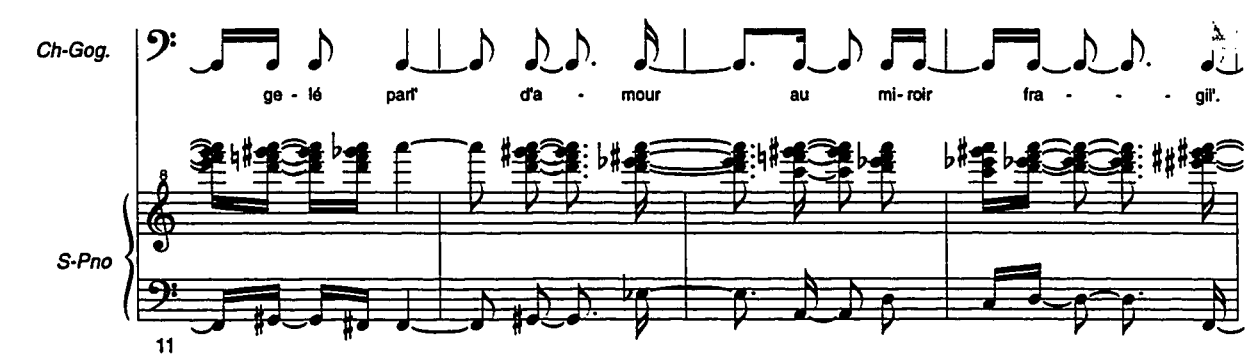
Tableau 7, scène 2, 5ème section

Pendant cette section, Pierre revient à pas feutrés.



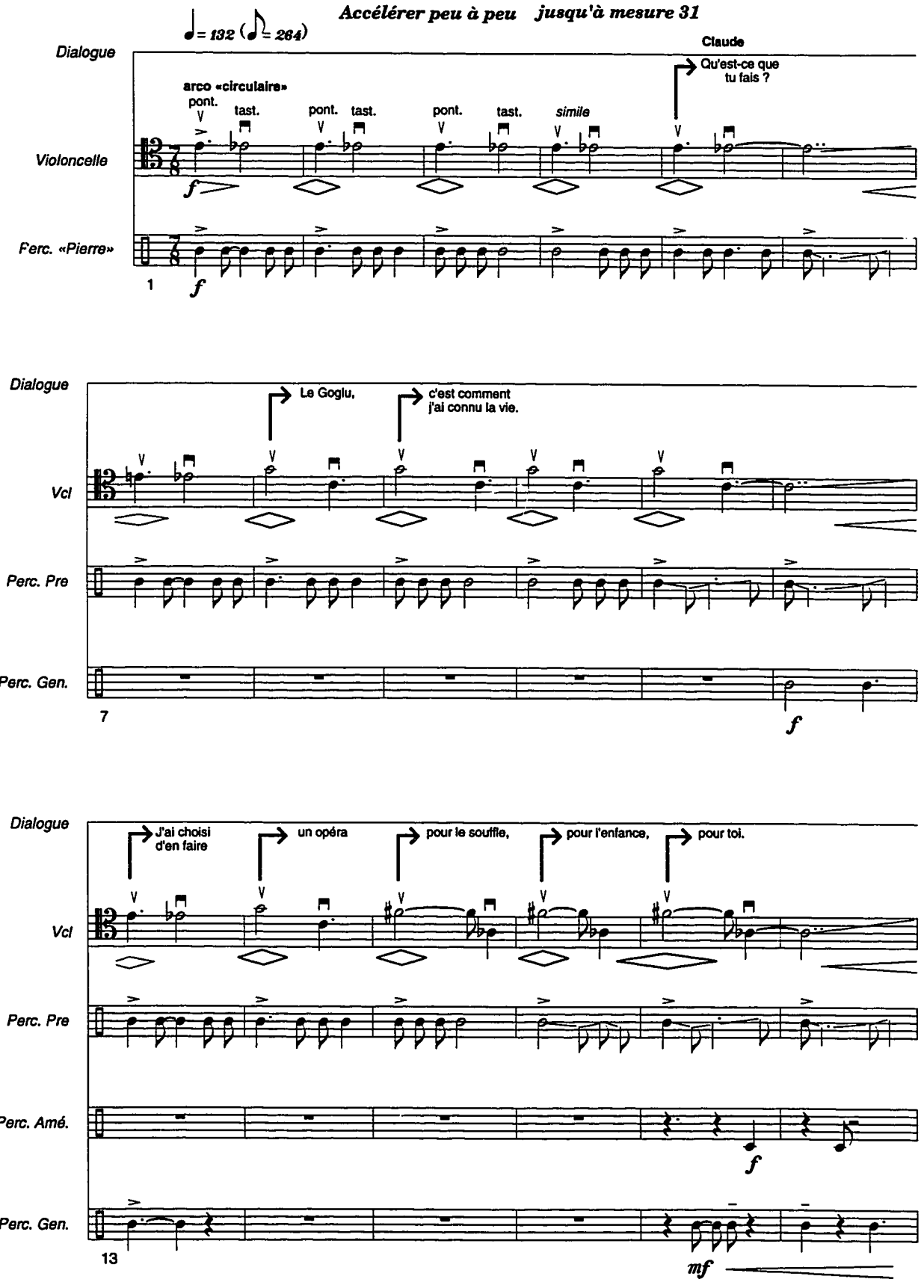


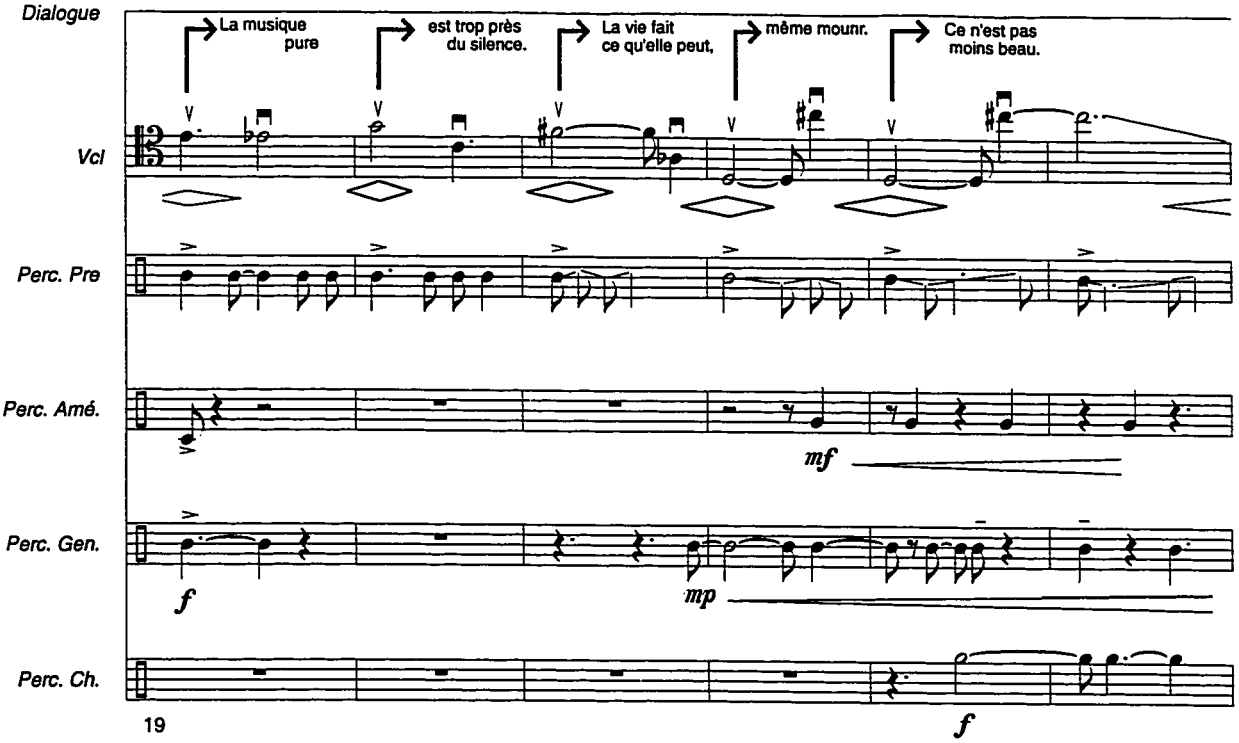
Pierre passe parmi les musiciens et ramasse des partitions,...
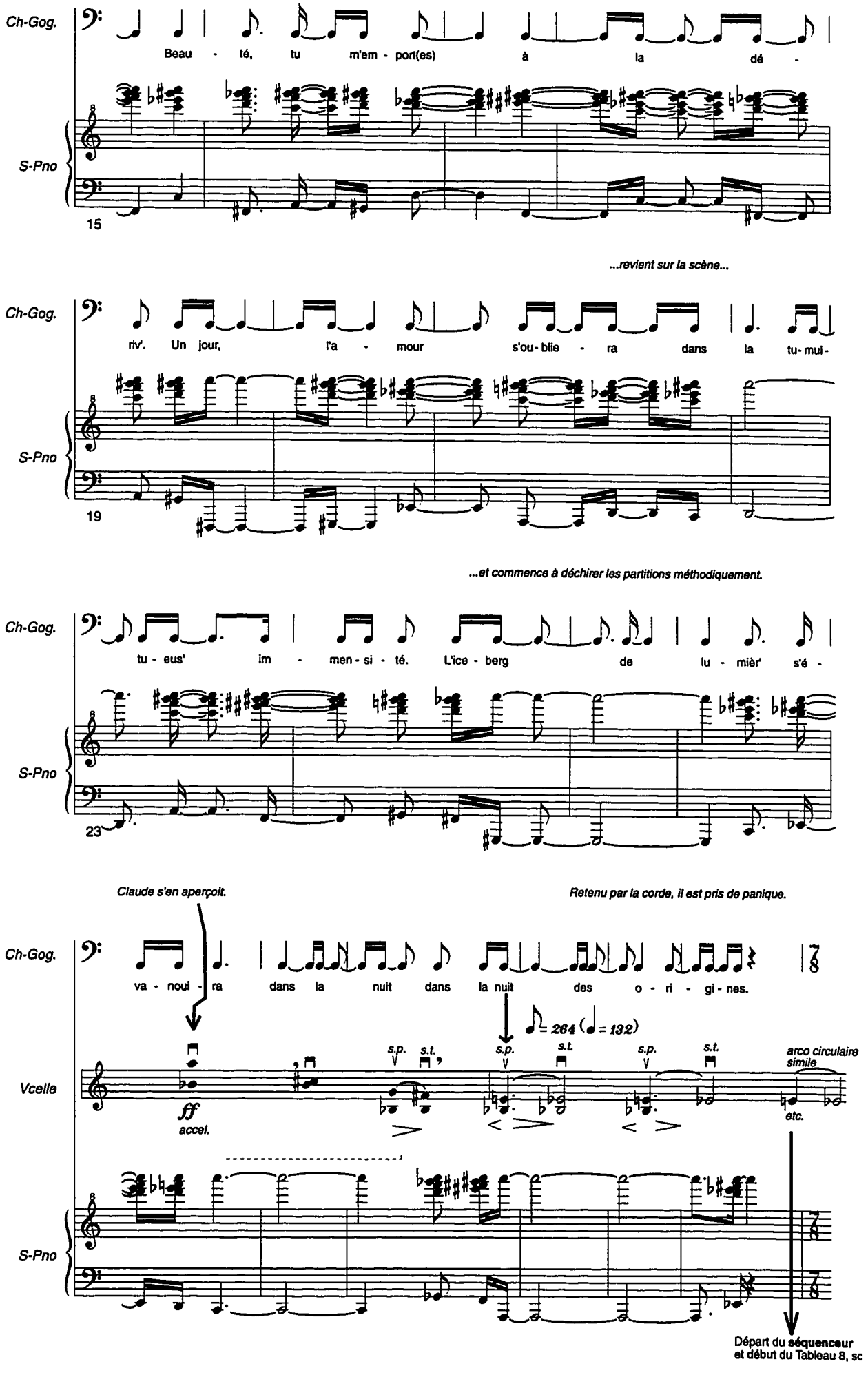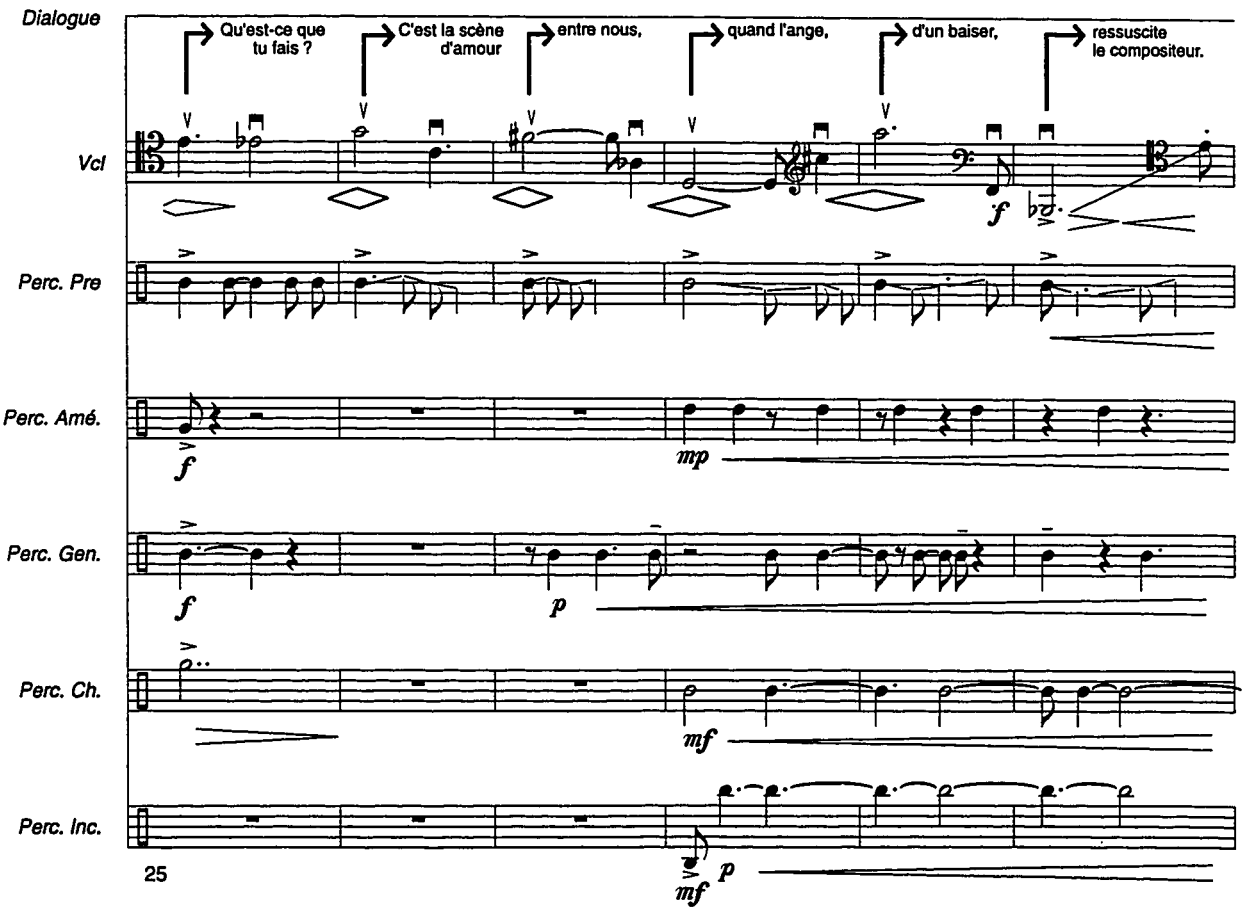



Ch-Gog.
Beau - té, tu m'em - port(es) à la dé -
S-Pno
15
...revient sur la scène...
Ch-Gog.
riv'. Un jour, l'a - mour s'ou- blie - ra dans la tu- mul -
S-Pno
19
...et commence à déchirer les partitions méthodiquement.
Ch-Gog.
tu - eus' im - men - si - té. L'ice - berg de lu - mièr' s'é -
S-Pno
23
Claude s'en aperçoit.
Retenu par la corde, il est pris de panique.
Ch-Gog.
va - noui - ra dans la nuit dans la nuit des o - ri - gi - nes.
♩= 264 (♩= 132)
Vcelle
s.p. s.t. s.p. s.t. s.p. s.t.
arco circulaire simile
ff
accel.
etc.
S-Pno
Départ du séquenceur
et début du Tableau 8, sc

Tableau 8, scène 1
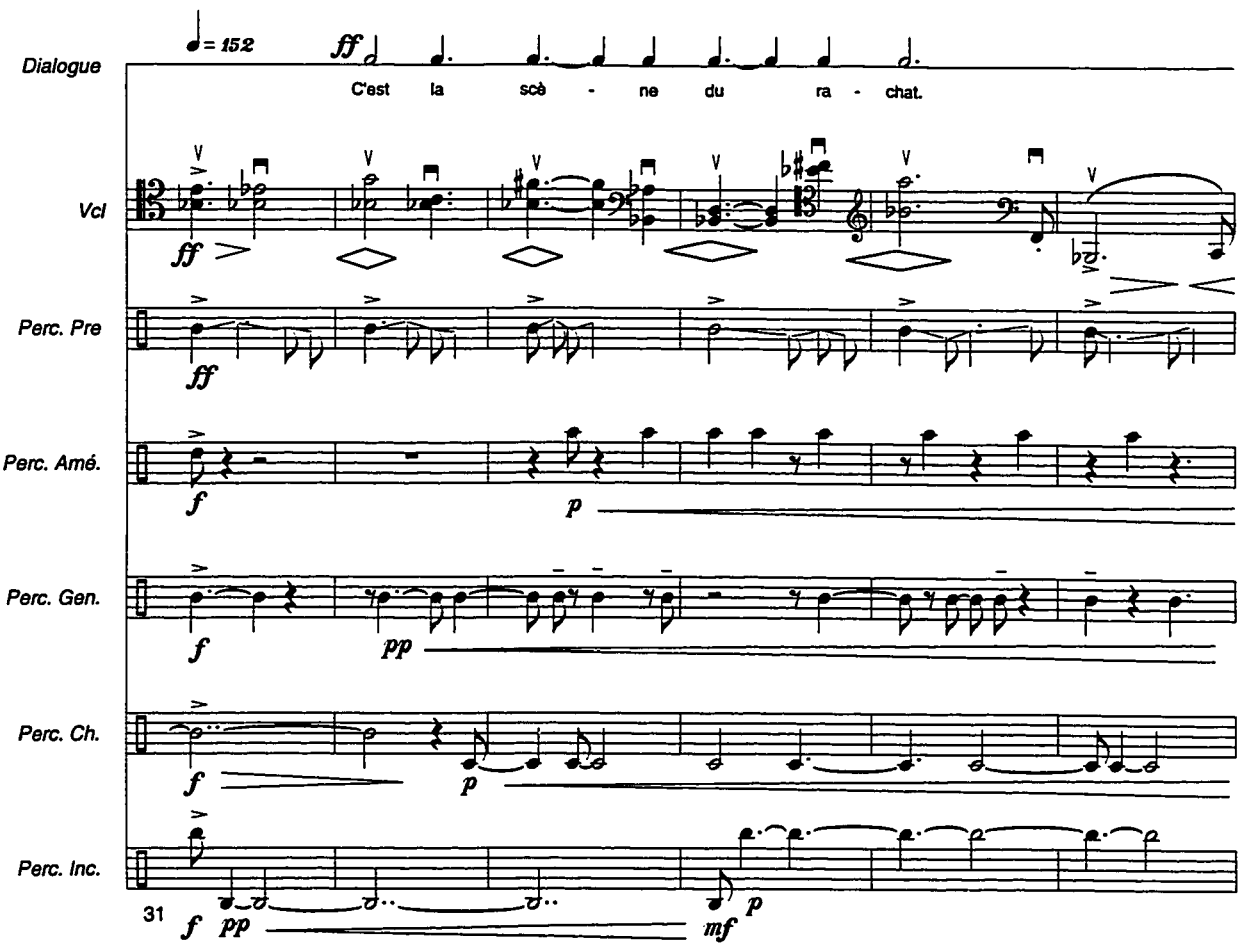




Pierre met le feu aux partitions devant Claude, impuissant et en larmes. Personne n'ose intervenir.



Pierre met le feu aux partitions devant Claude, impuissant et en larmes. Personne n'ose intervenir.

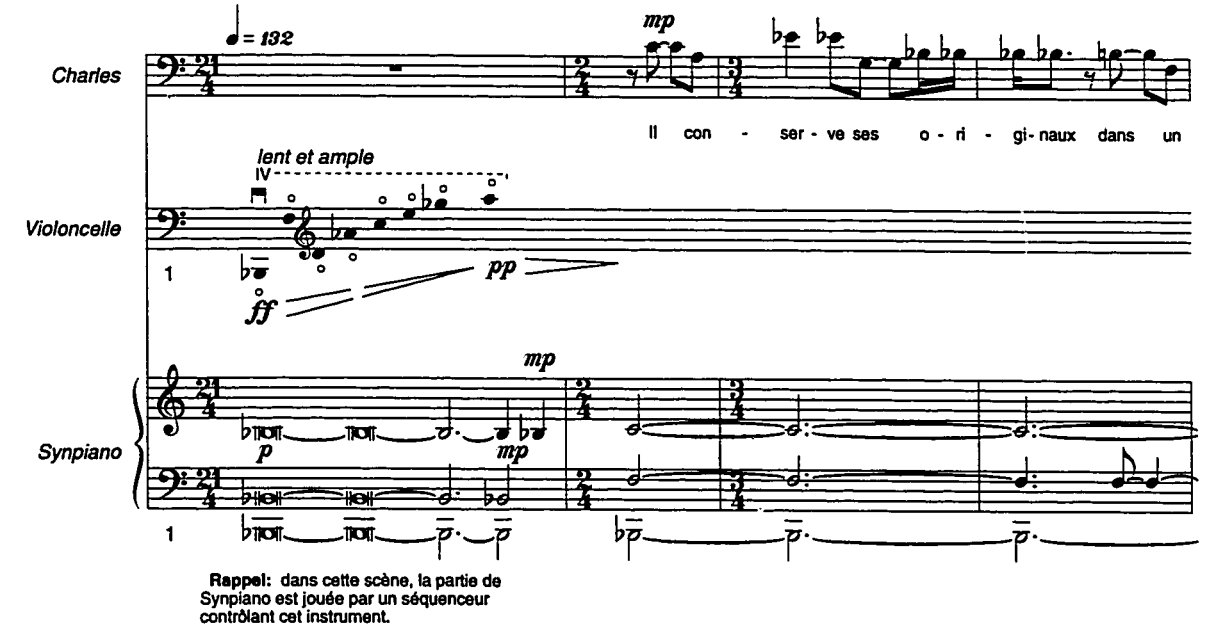


L'éclairage retourne soudainement à la convention installée pour les dépositions.
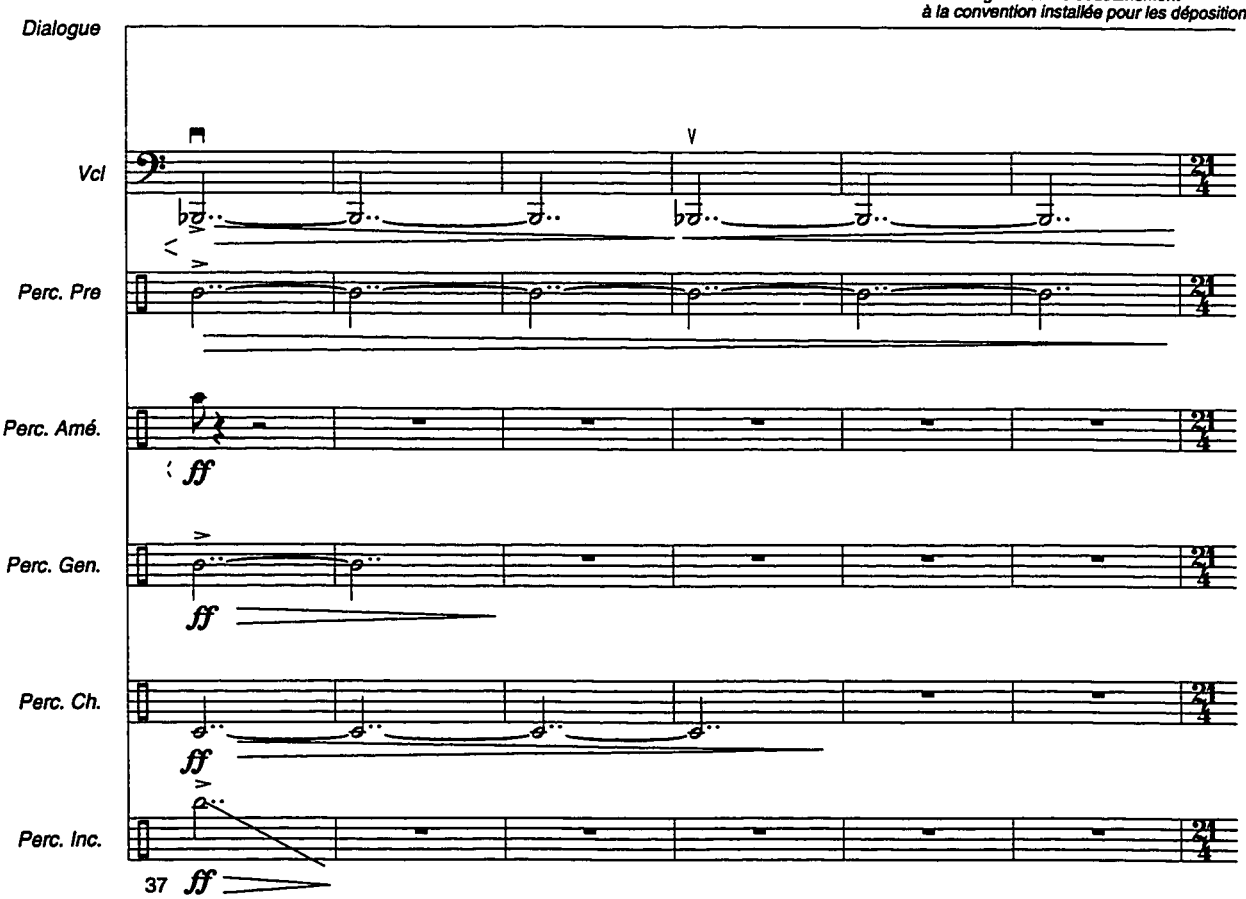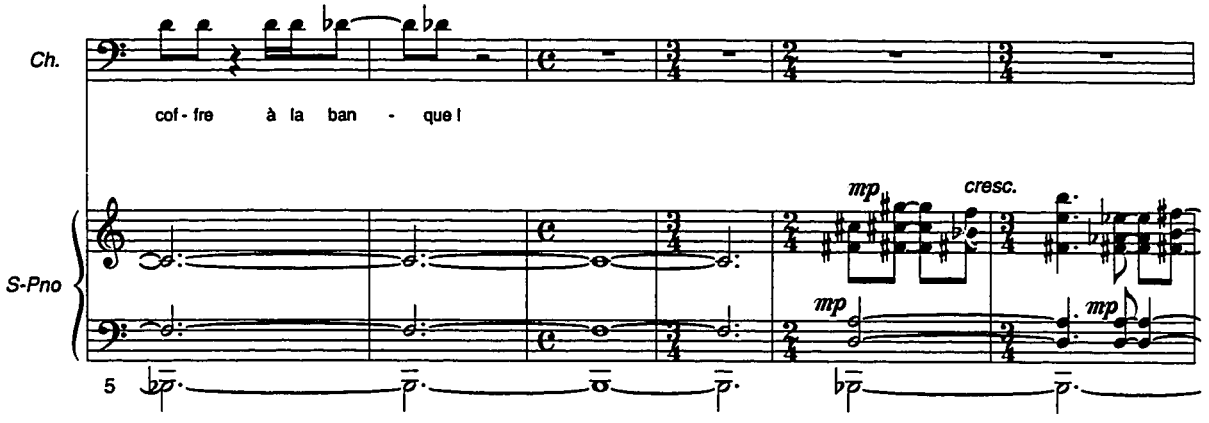


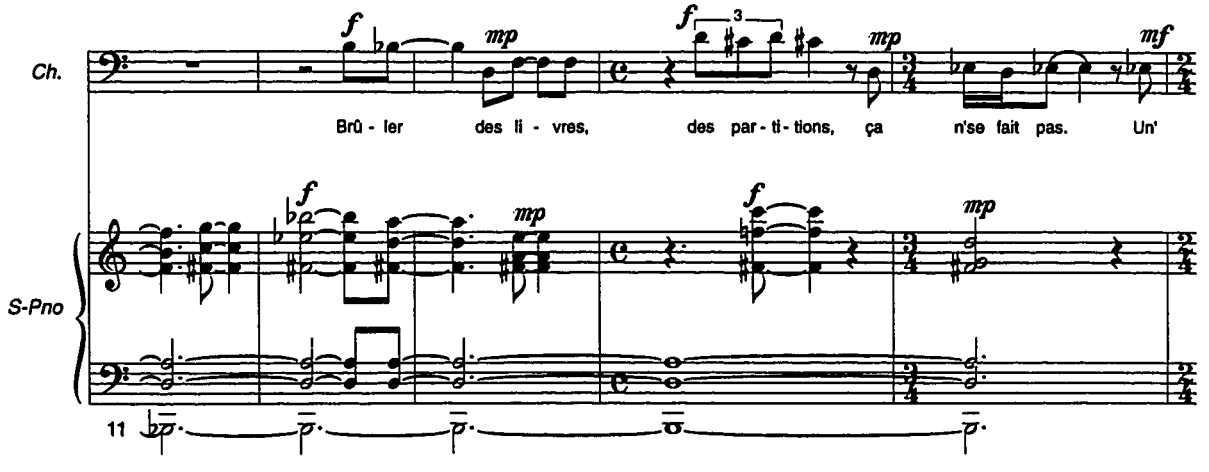
Tableau 8, scène 2
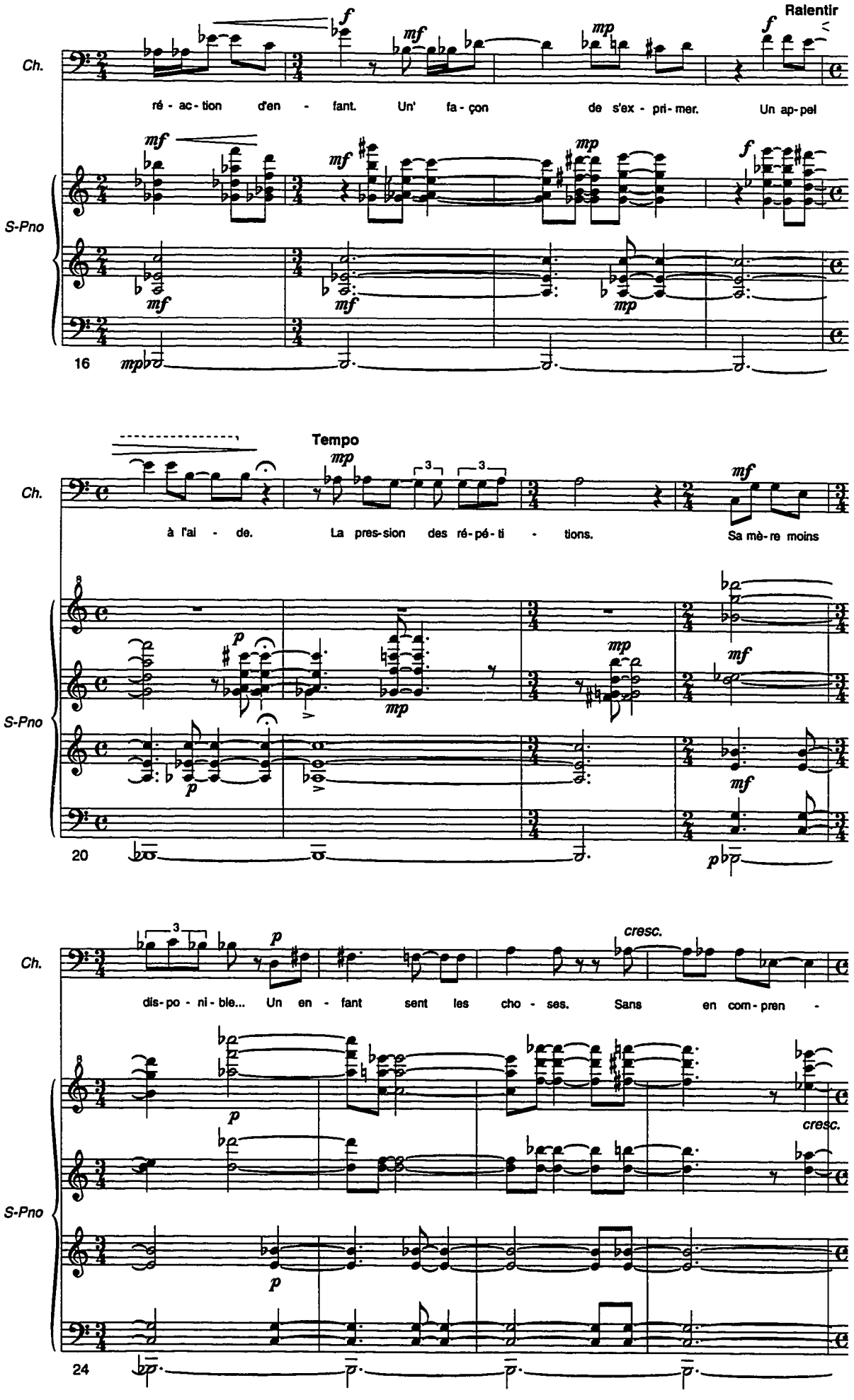
(Dé[illegible]ition de Charles)
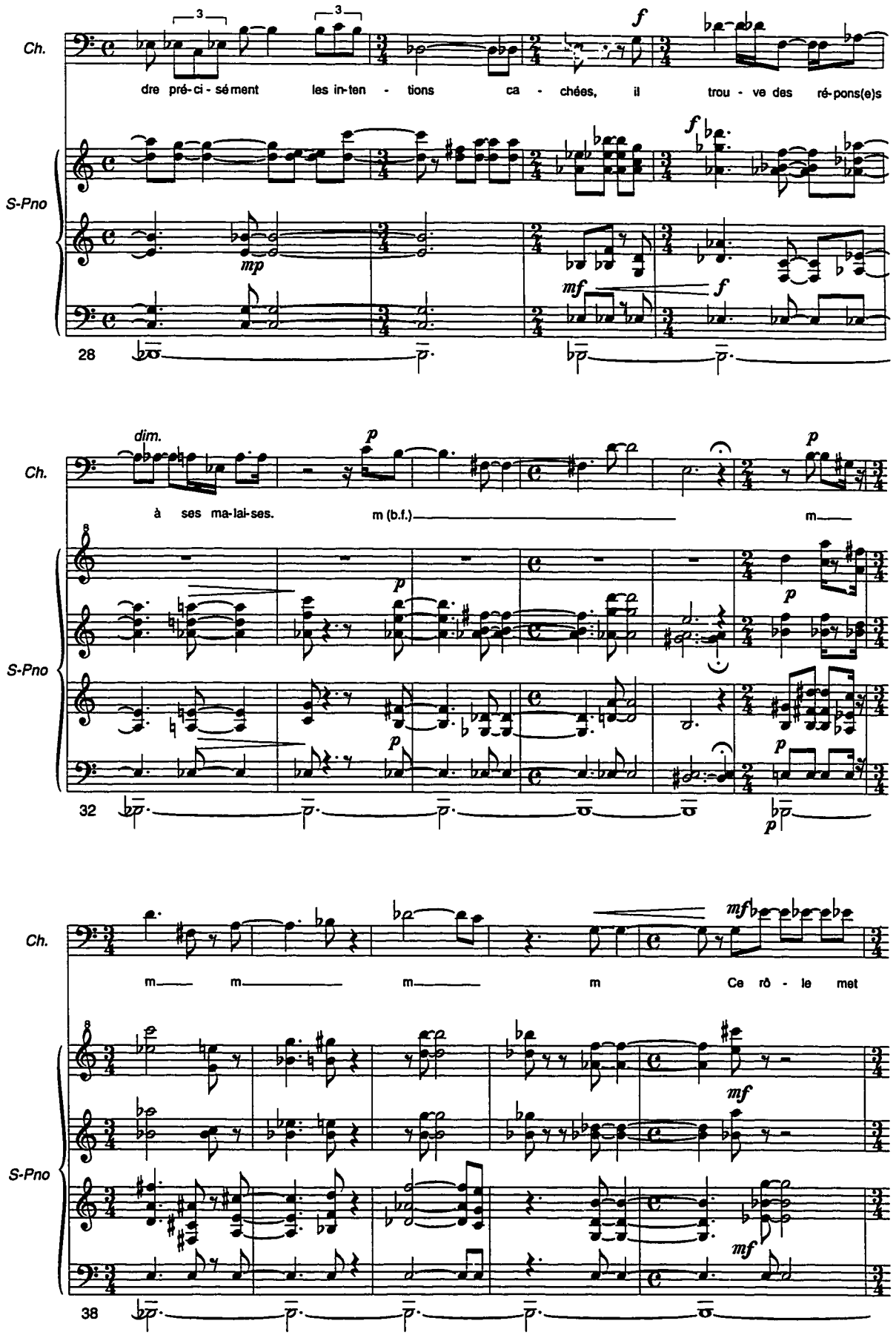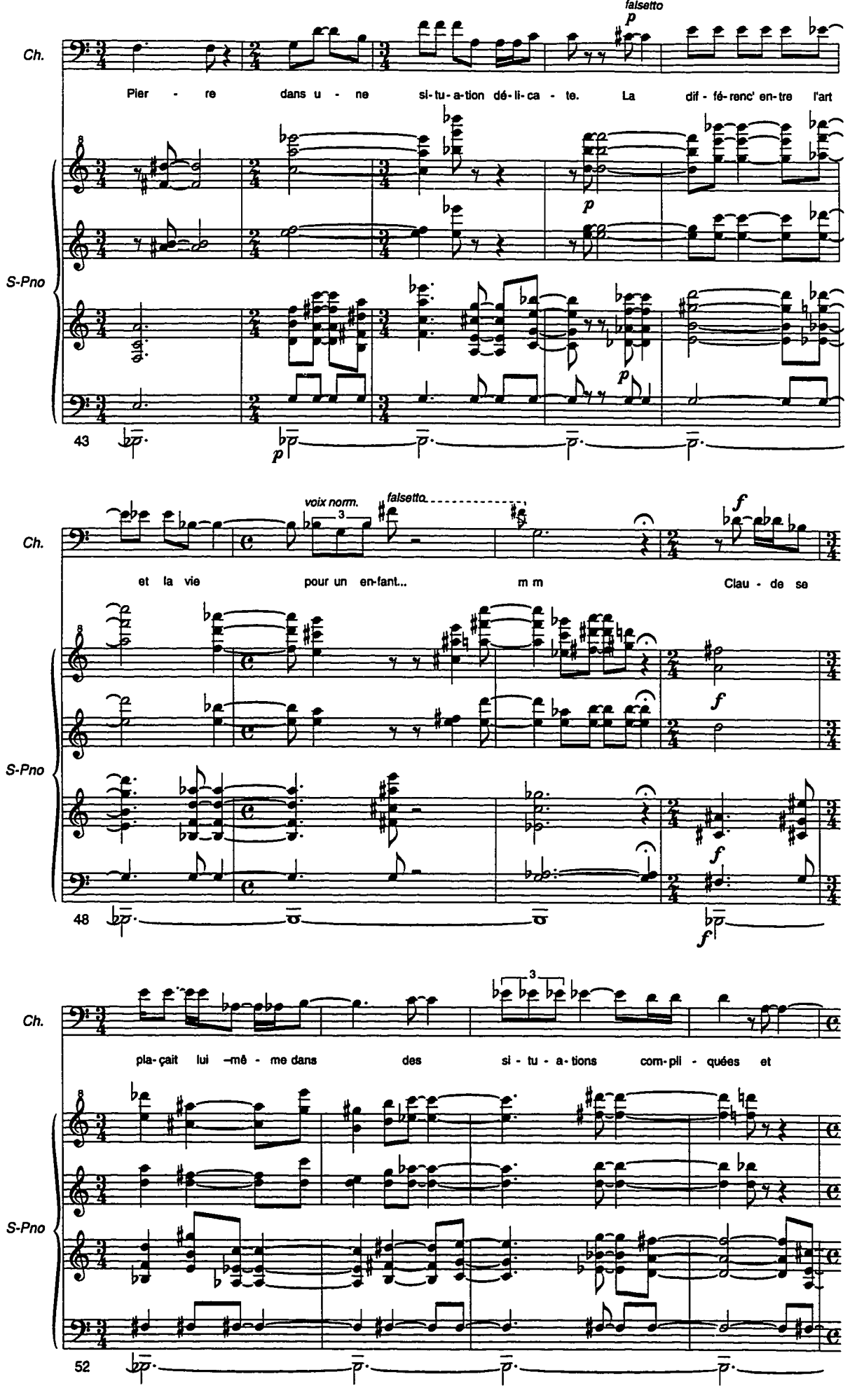


Rappel: dans cette scène, la partie de Synpiano est jouée par un séquenceur contrôlant cet instrument.

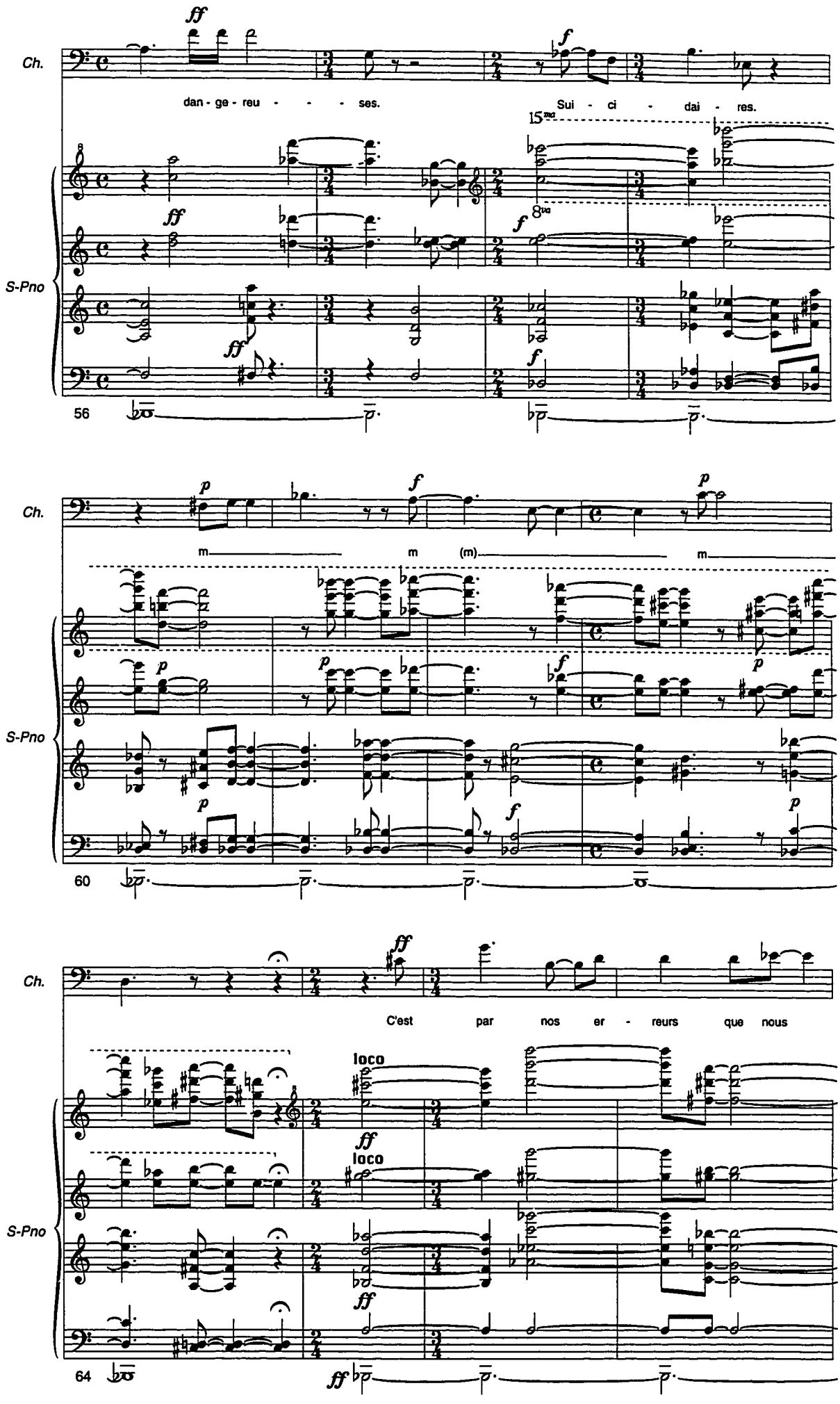





Ralentir
Ch.
ré - ac - tion d'en - fant. Un' fa - çon de s'ex - pri - mer. Un ap - pel
S-Pno
16
Tempo
Ch.
à l'ai - de. La pres - sion des ré - pé - ti - tions. Sa mè - re moins
S-Pno
20
Ch.
cresc.
dis - po - ni - ble... Un en - fant sent les cho - ses. Sans en com - pren -
cresc.
S-Pno
24


Ch.
dre pré-ci-sément les in-ten - tions ca - chées, il trou - ve des ré-pons(e)s
S-Pno
28
dim.
à ses ma-lai-ses.
m (b.f.)
m
32
m m m m Ce rô - le met
38


falsetto
Ch.
Pier - re dans u - ne si-tu-a-tion dé-li-ca - te. La dif - fé-renc' en-tre l'art
S-Pno
43
voix norm.
falsetto
Ch.
et la vie pour un en-fant... m m Clau - de se
S-Pno
48
Ch.
pla-çait lui -mê - me dans des si - tu - a-tions com-pli - quées et
S-Pno
52


Ch.
S-Pno
dan - ge - reu - - - ses.
Sui - ci - dai - res.
15ma
8va
56
m
(m)
60
C'est par nos er - reurs que nous
loco
64

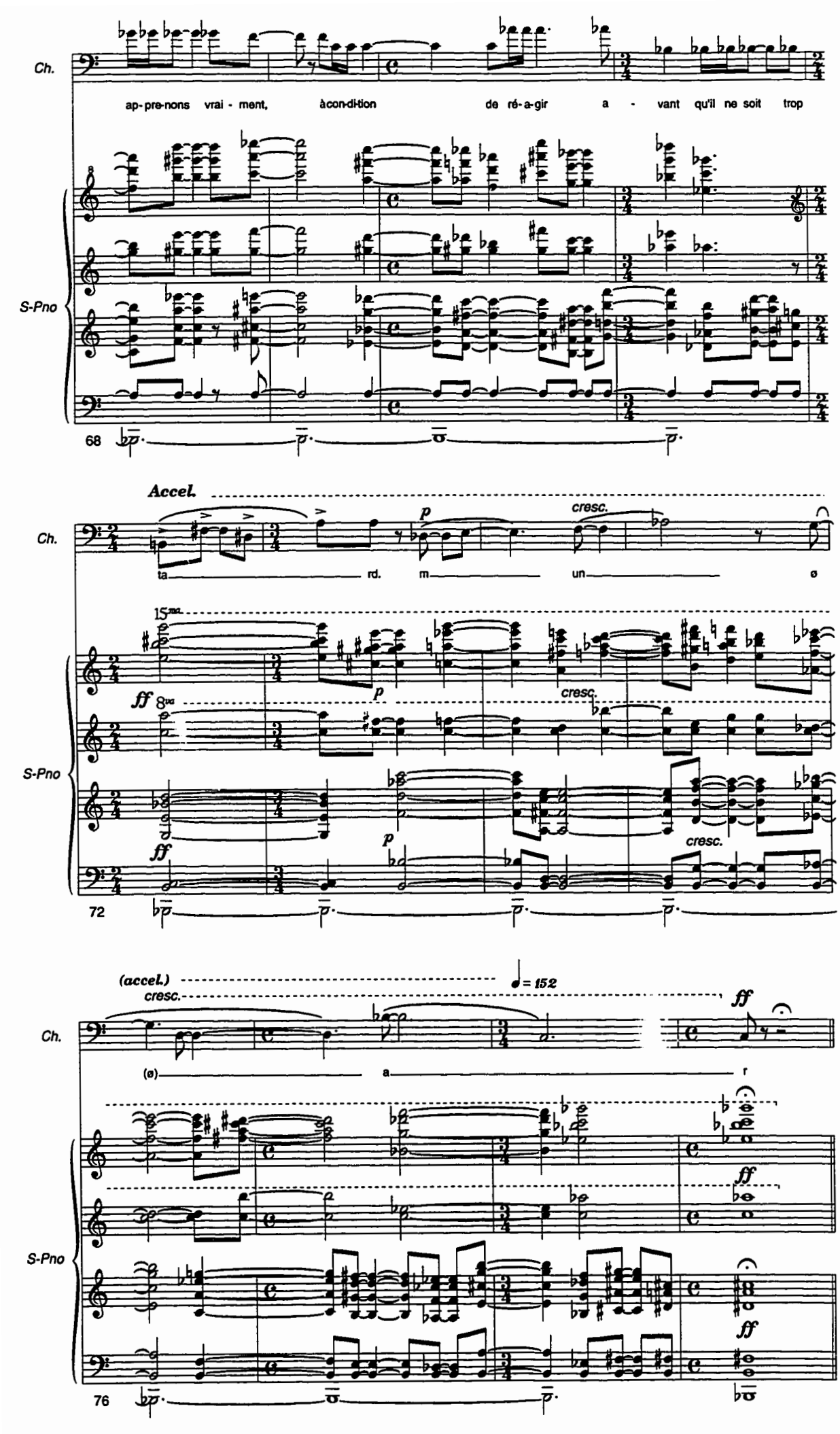
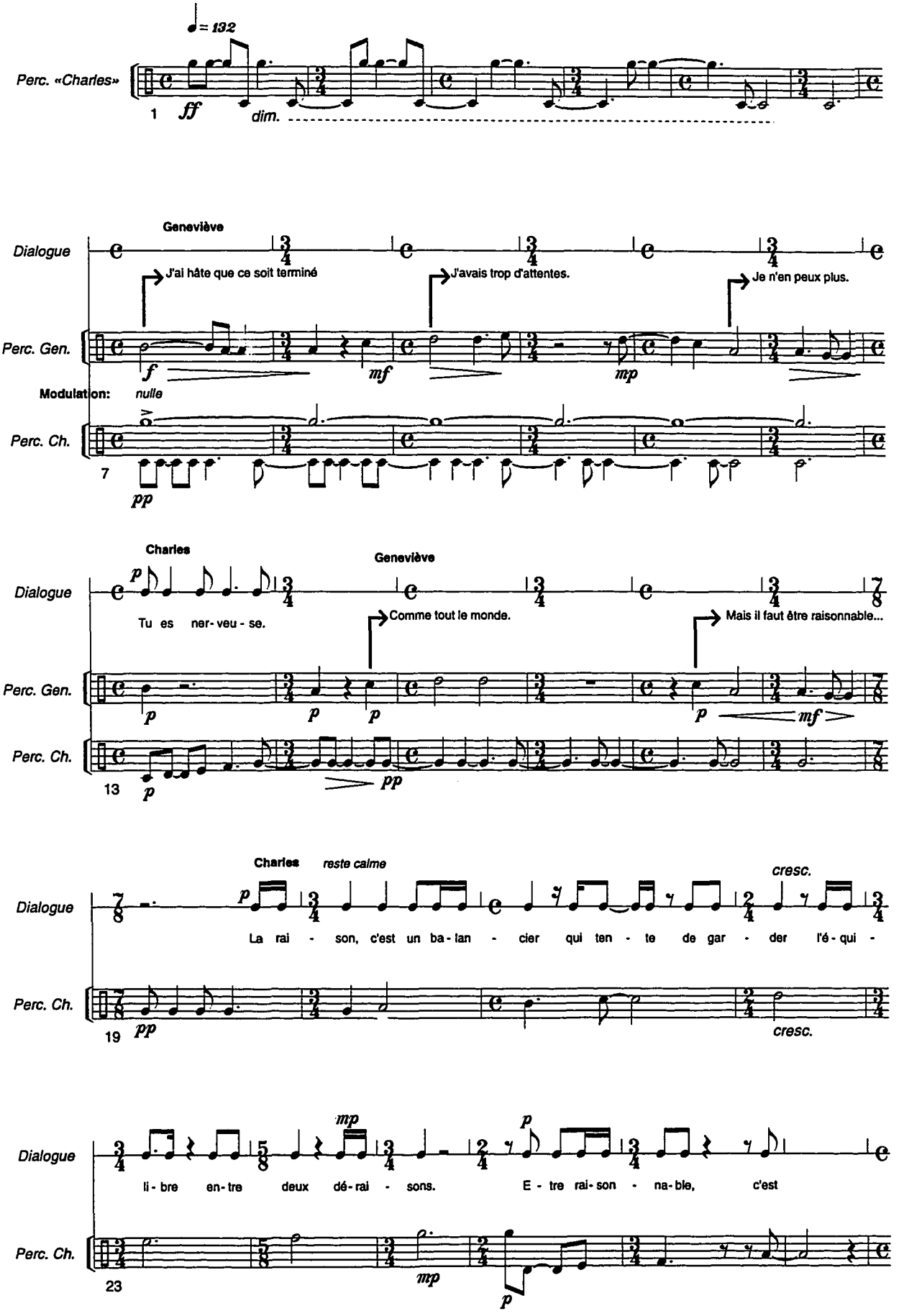
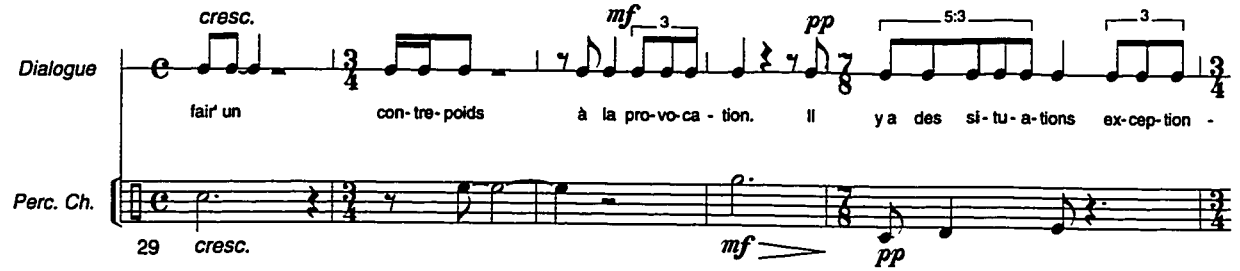
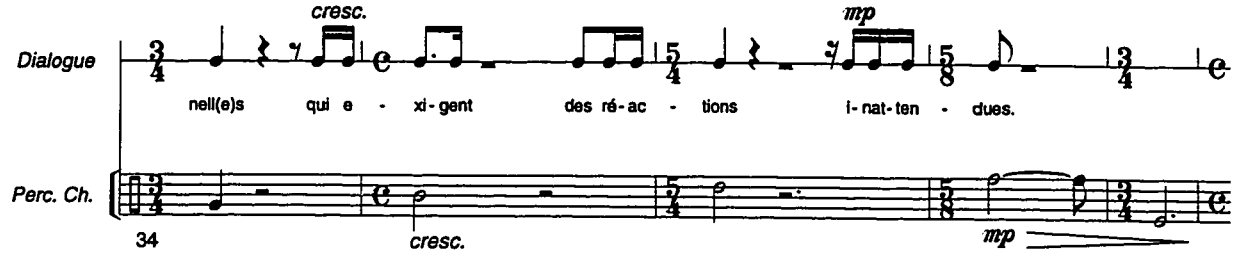

Ch.
ap- pre-nons vrai - ment, à con-di-tion de ré- a-gir a - vant qu'il ne soit trop
S-Pno
68
Accel.
Ch.
ta rd. m un ø
15ma
ff 8va
p
cresc.
S-Pno
ff
72
(accel.)
cresc.
♩= 152
ff
Ch.
(ø) a r
S-Pno
76
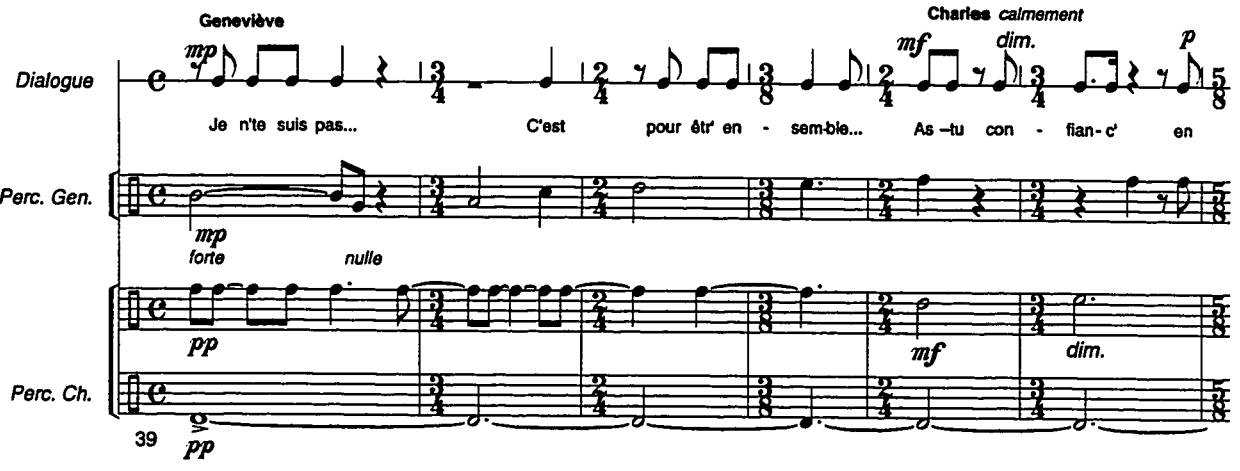
Tableau 8, scène 3

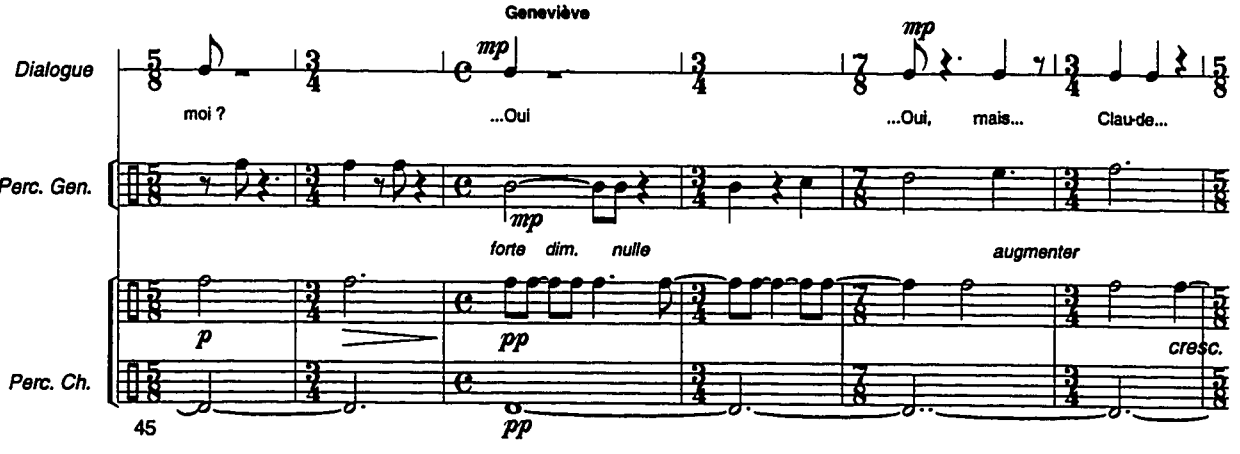
L'éclairage revient à l'ambiance coulisses. Geneviève se jette dans les bras de Charles.
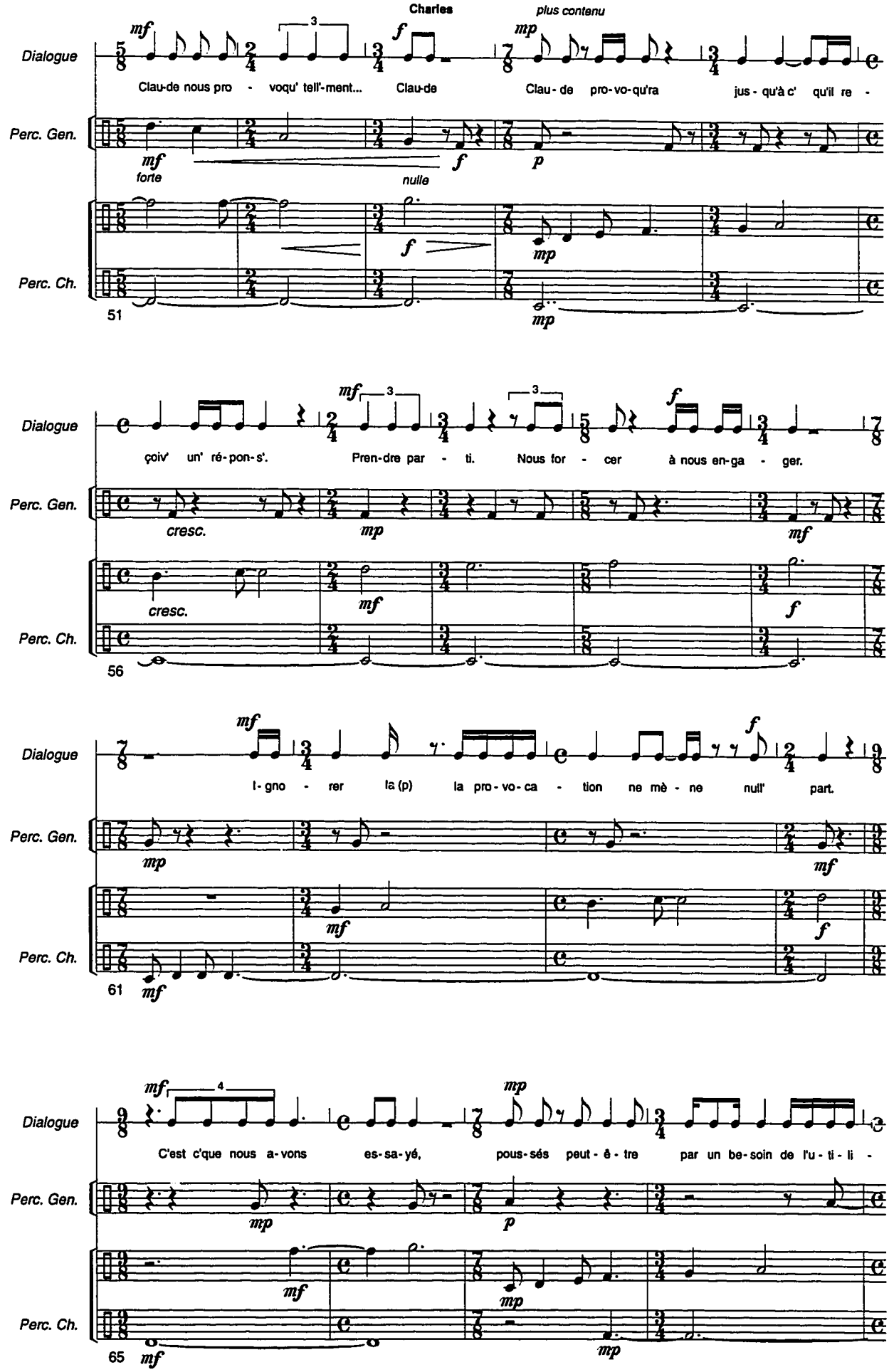


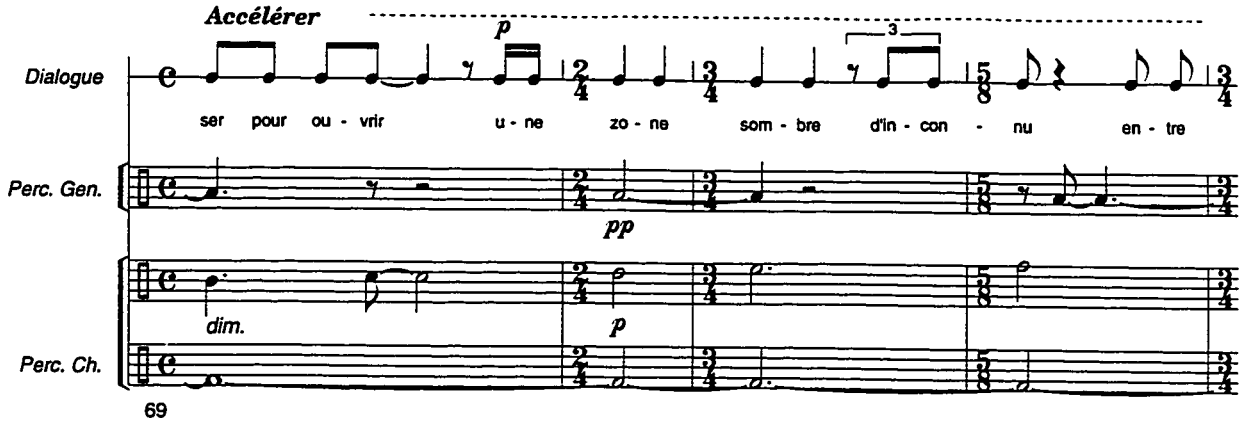

cresc.
mf
3
pp
5:3
3
Dialogue
fair' un con-tre-poids à la pro-vo-ca-tion. Il y a des si-tu-a-tions ex-cep-tion -
Perc. Ch.
29
cresc.
mf
pp
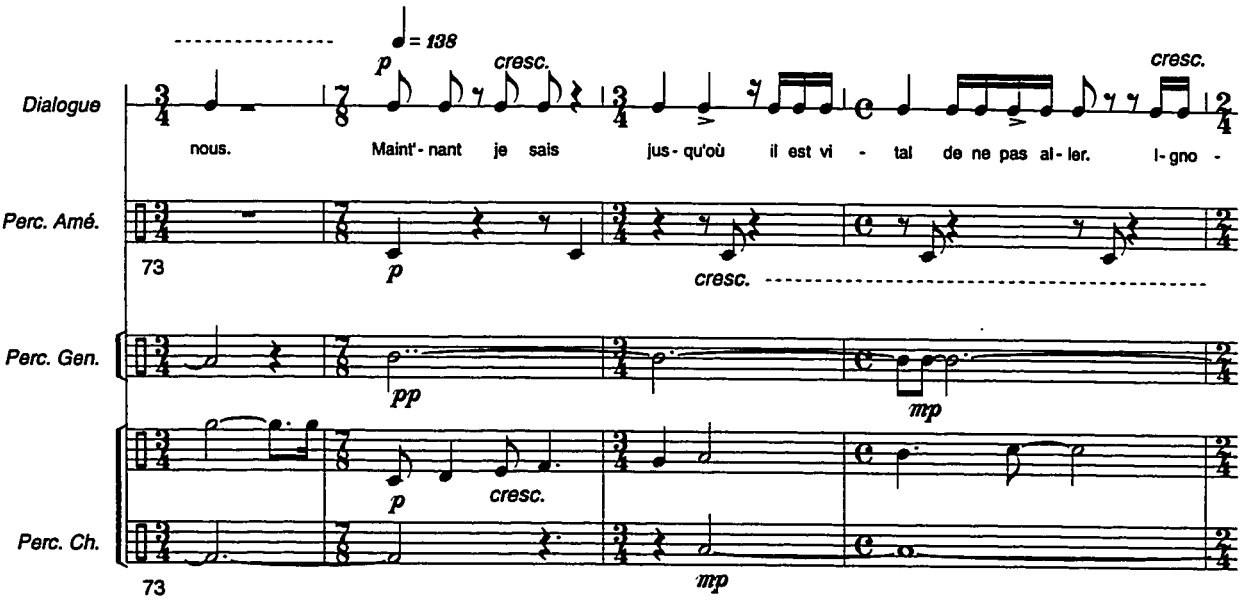

cresc.
mp
Dialogue
nell(e)s qui e - xi-gent des ré-ac - tions i-nat-ten - dues.
Perc. Ch.
34
cresc.
mp
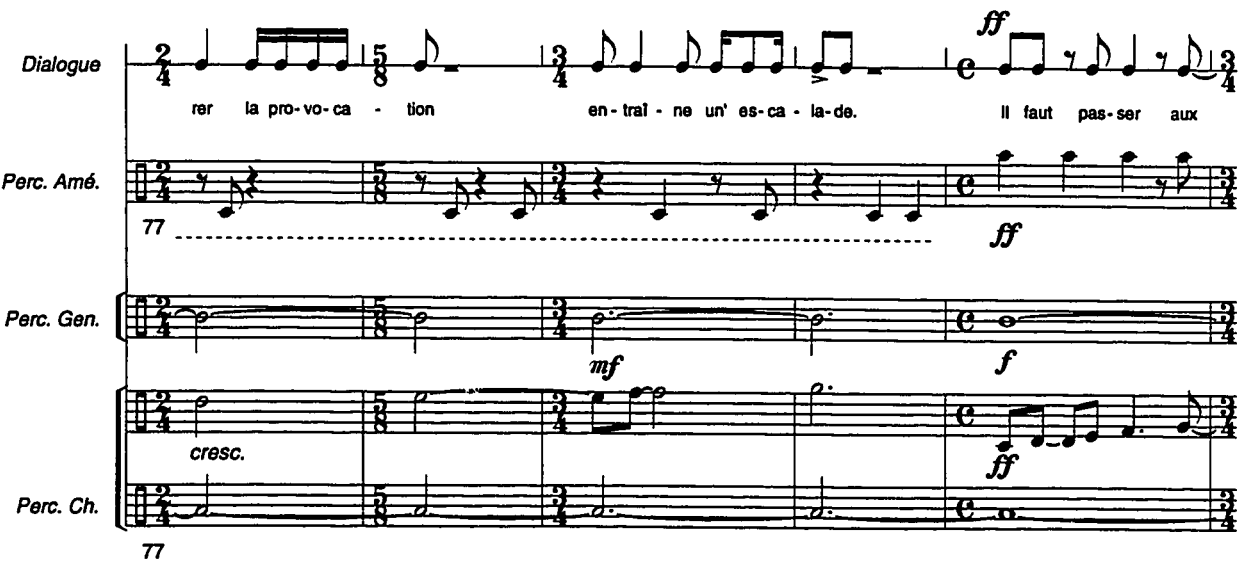

Geneviève
Charles calmement
mp
mf
dim.
p
Dialogue
Je n'te suis pas... C'est pour êtr' en - sem-ble... As-tu con - fian-c' en
Perc. Gen.
mp
forte
nulle
pp
mf
dim.
Perc. Ch.
39
pp
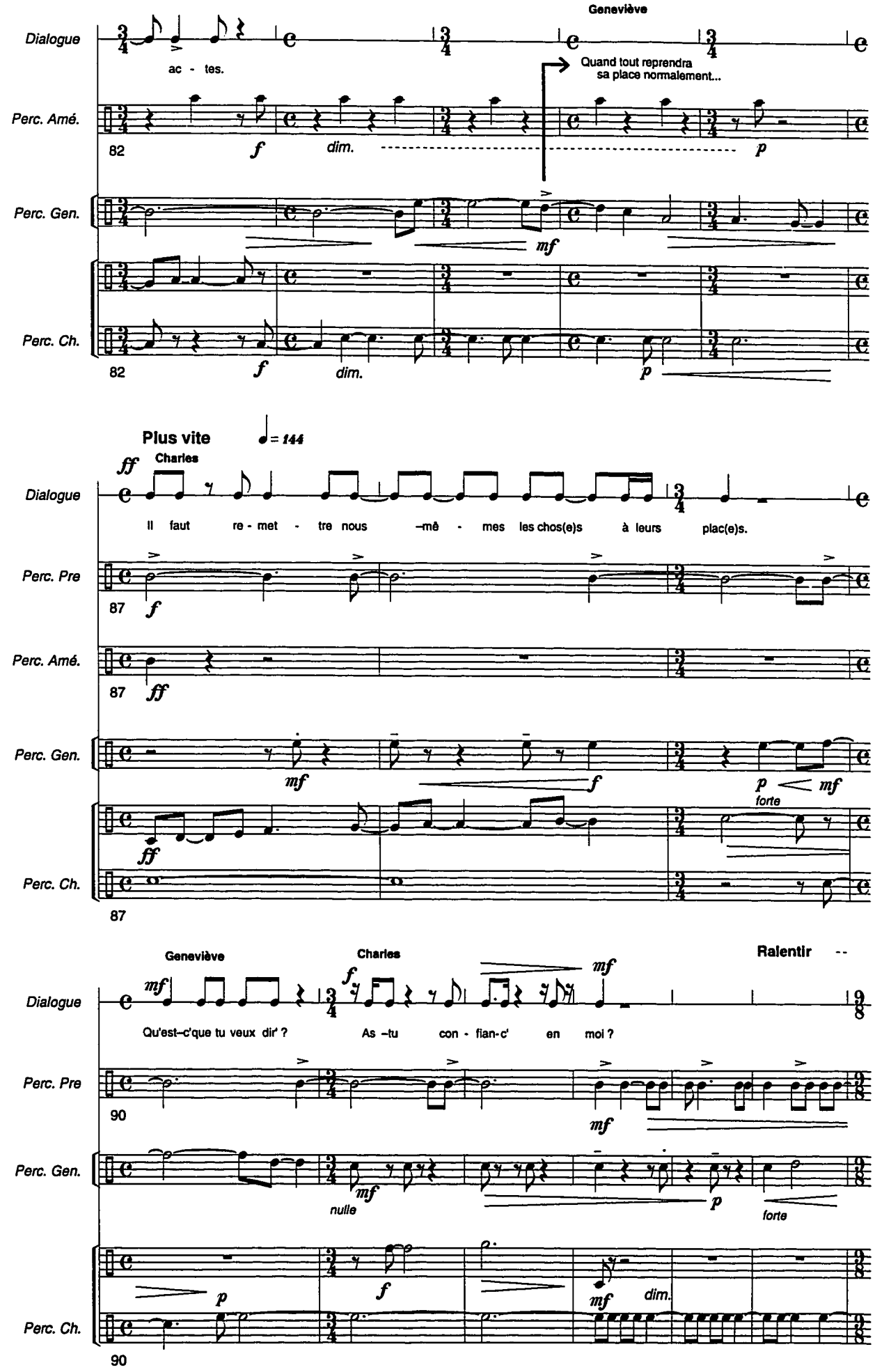

Geneviève
mp
mp
Dialogue
moi ? ...Oui ...Oui, mais... Clau-de...
Perc. Gen.
mp
forte dim. nulle
augmenter
p
pp
cresc.
Perc. Ch.
45
pp
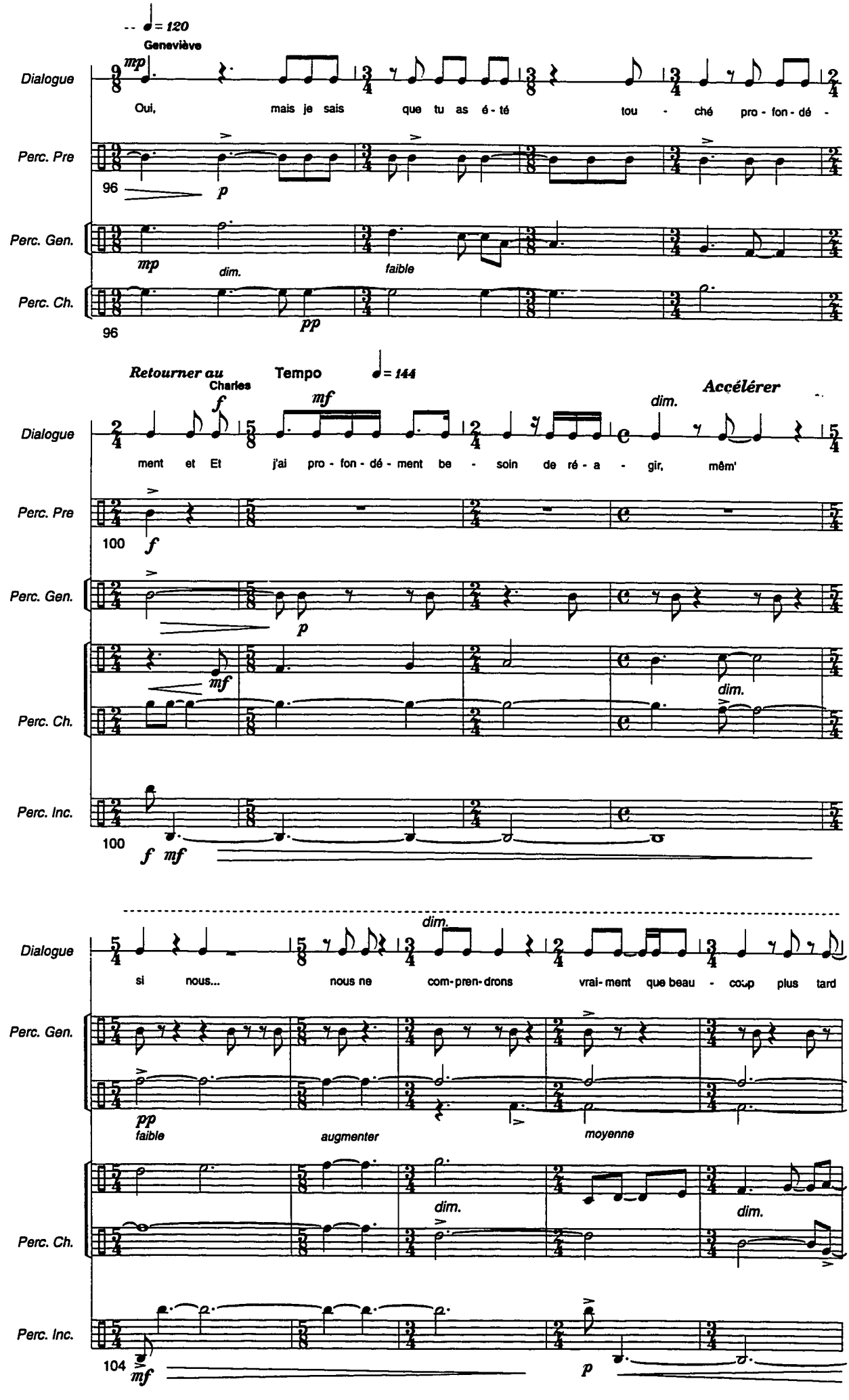

Charles
plus contenu
Dialogue
Clau-de nous pro - voqu' tell'-ment... Clau-de Clau- de pro-vo-qu'ra jus - qu'à c' qu'il re -
Perc. Gen.
forte
nulle
Perc. Ch.
51
çoiv' un' ré-pon-s'. Pren-dre par - ti. Nous for - cer à nous en-ga - ger.
cresc.
56
l- gno - rer la (p) la pro - vo - ca - tion ne mè - ne null' part.
61
C'est c'que nous a-vons es-sa-yé, pous-sés peut - ê - tre par un be-soin de l'u - ti - li -
65


Accélérer
p
Dialogue
ser pour ou - vrir u - ne zo - ne som - bre d'in - con - nu en - tre
Perc. Gen.
pp
dim.
p
Perc. Ch.
69


♩= 138
p
cresc.
cresc.
Dialogue
nous. Maint' - nant je sais jus - qu'où il est vi - tal de ne pas al - ler. I - gno -
Perc. Amé.
73
p
cresc.
Perc. Gen.
pp
mp
p
cresc.
Perc. Ch.
73
mp


ff
Dialogue
rer la pro - vo - ca - tion en - trai - ne un' es - ca - la - de. Il faut pas - ser aux
Perc. Amé.
77
ff
Perc. Gen.
mf
f
cresc.
ff
Perc. Ch.
77


Geneviève
Dialogue
ac - tes.
Quand tout reprendra
sa place normalement...
Perc. Amé.
82
f
dim.
p
Perc. Gen.
mf
Perc. Ch.
82
f
dim.
p
Plus vite
♩ = 144
ff
Charles
Dialogue
Il faut re - met - tre nous -mê - mes les chos(e)s à leurs plac(e)s.
Perc. Pre
87
f
Perc. Amé.
87
ff
Perc. Gen.
mf
f
p
mf
forte
ff
Perc. Ch.
87
Geneviève
Charles
Ralentir
mf
f
mf
Dialogue
Qu'est-c'que tu veux dir' ?
As -tu con - fian-c' en moi ?
Perc. Pre
90
mf
Perc. Gen.
mf
nulle
p
forte
p
f
mf
dim.
Perc. Ch.
90


♩= 120
Geneviève
mp
Dialogue
Oui, mais je sais que tu as é - té tou - ché pro - fon - dé -
Perc. Pre
96
p
Perc. Gen.
mp
dim.
faible
Perc. Ch.
96
pp
Retourner au Tempo
Charles
♩= 144
f
mf
Accélérer
dim.
ment et Et j'ai pro - fon - dé - ment be - soin de ré - a - gir, mêm'
100
f
mf
dim.
Perc. Inc.
100
f mf
si nous... nous ne com-pren-drons vrai-ment que beau - coup plus tard
pp
faible
augmenter
moyenne
104
mf
p
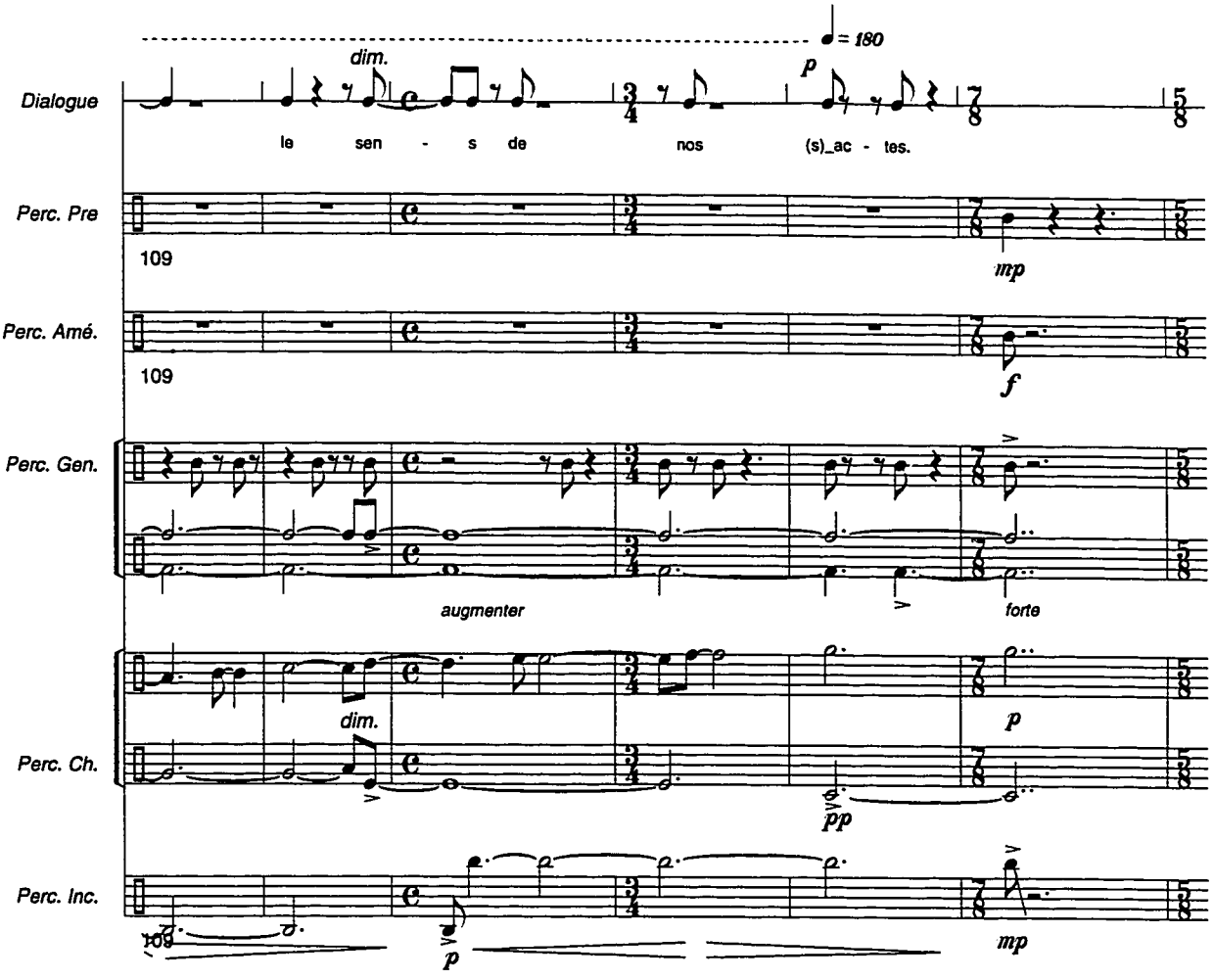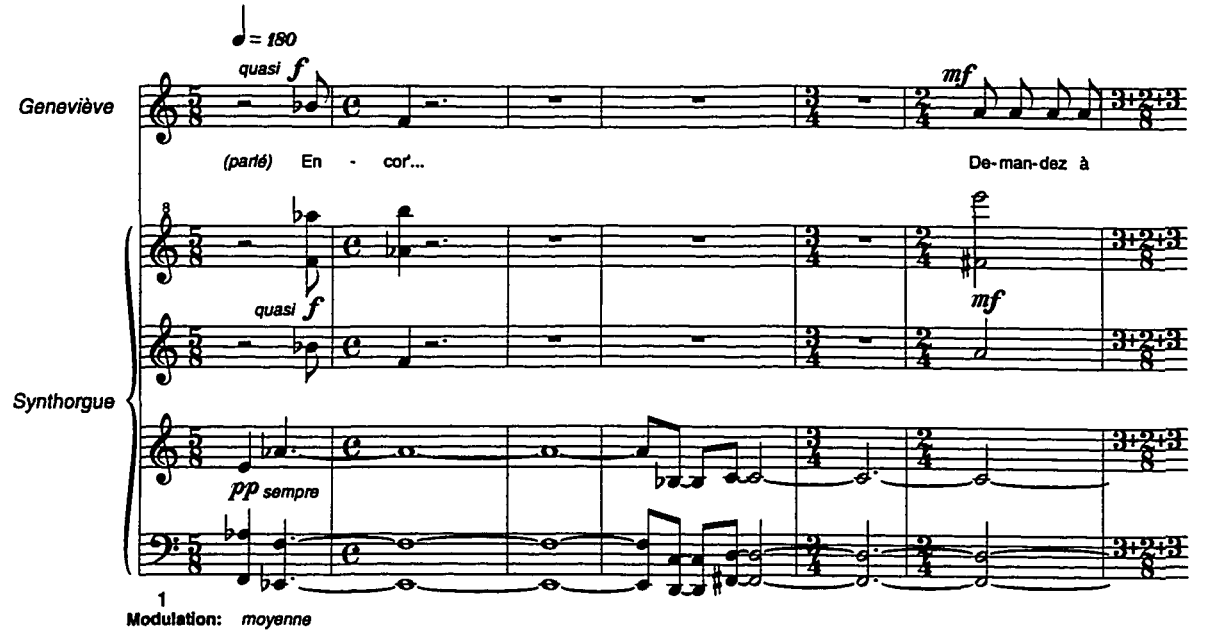

♩= 180
Dialogue
dim.
p
le sen - s de nos (s)_ac - tes.
Perc. Pre
109
mp
Perc. Amé.
109
f
Perc. Gen.
augmenter
forte
Perc. Ch.
dim.
p
pp
Perc. Inc.
109
p
mp
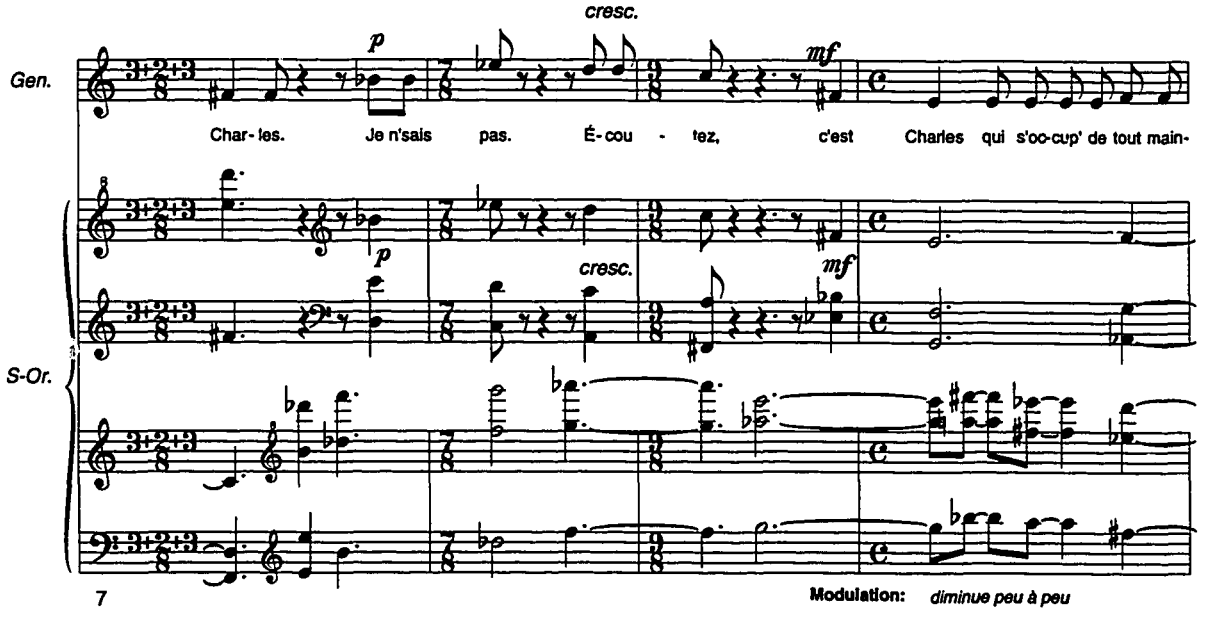
Tableau 8, scène 5

(2e déposition de Geneviève)
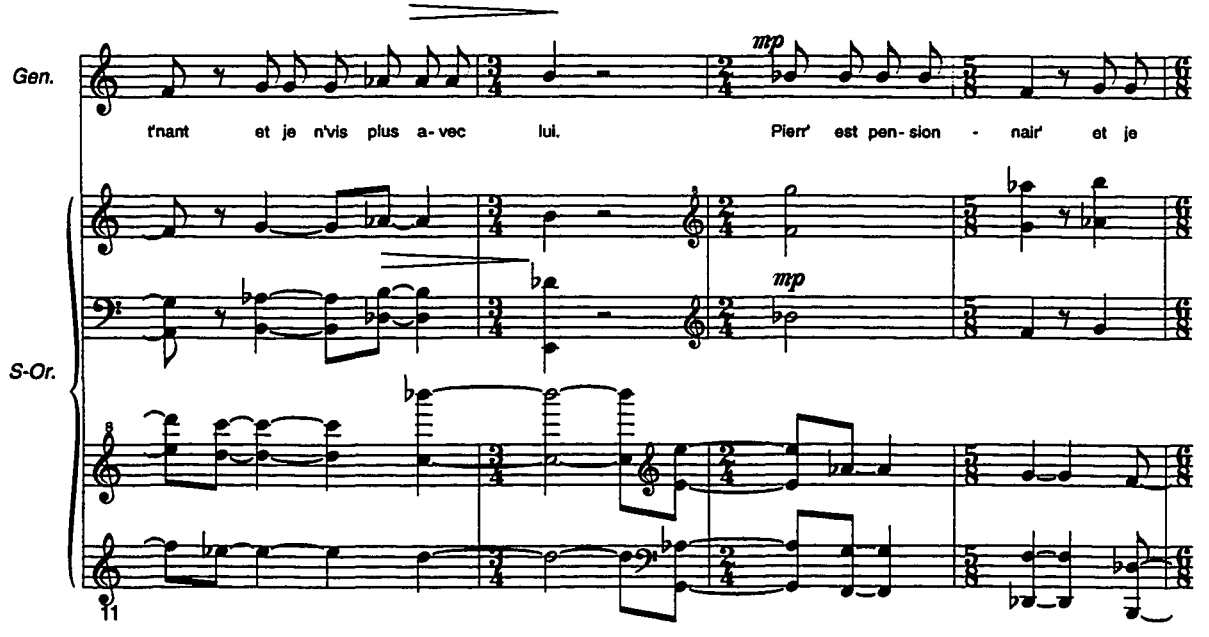
L'éclairage isole Geneviève qui semble agacée et prise au dépourvu.



Modulation: *moyenne*



Modulation: *diminue peu à peu*
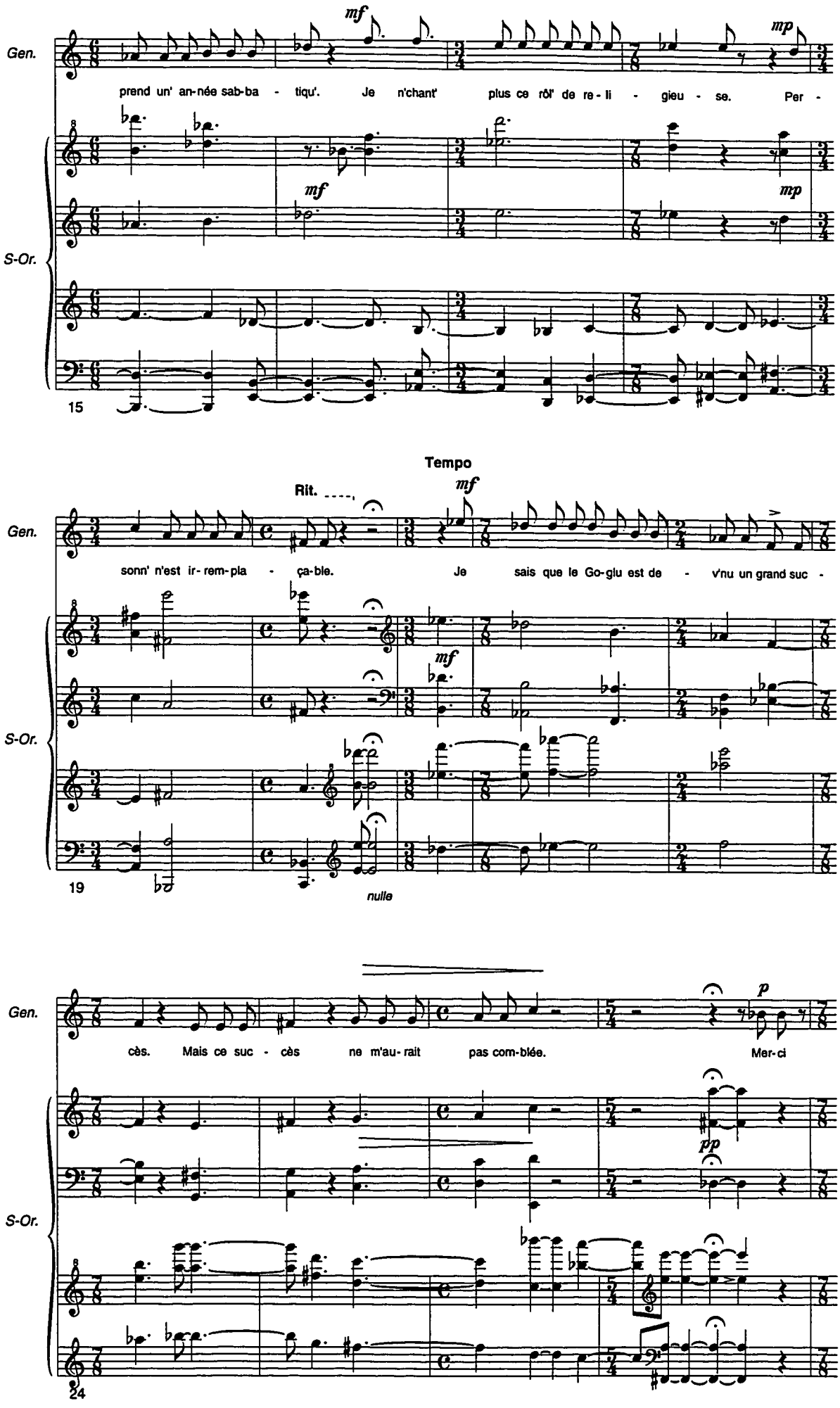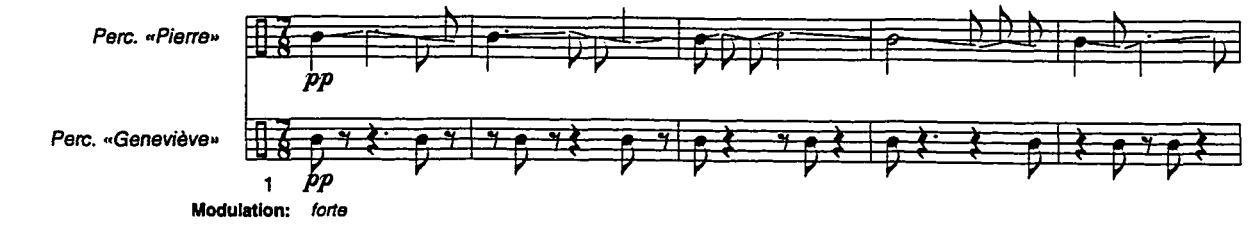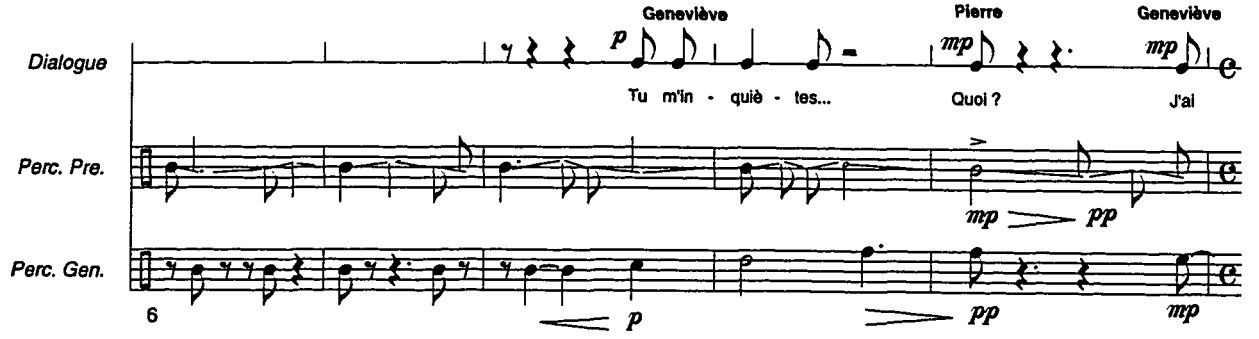



Gen.
S-Or.
mf
mp
prend un' an-née sab-ba - tiqu'. Je n'chant' plus ce rôl' de re - li - gieu - se. Per -
15
Tempo
Rit.
mf
sonn' n'est ir- rem-pla - ça-ble. Je sais que le Go-glu est de - v'nu un grand suc -
19
nulle
p
cès. Mais ce suc - cès ne m'au- rait pas com-blée. Mer-ci
pp
24
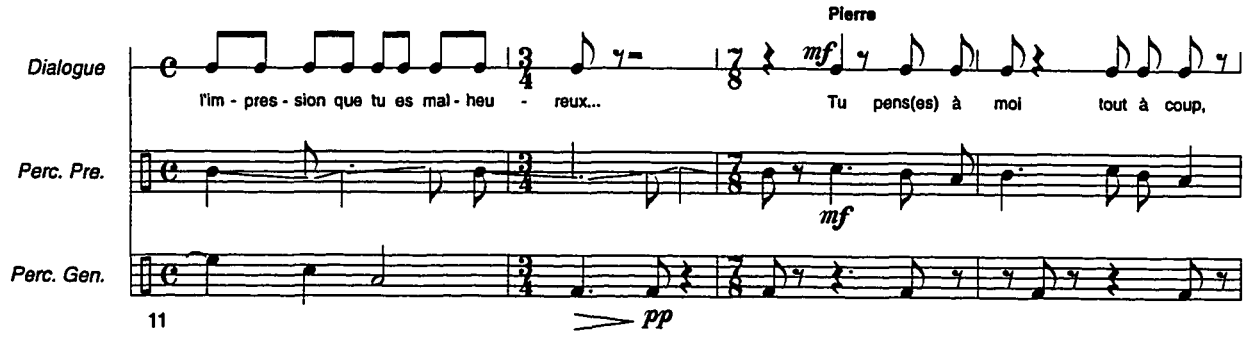
Tableau 8, scène 5
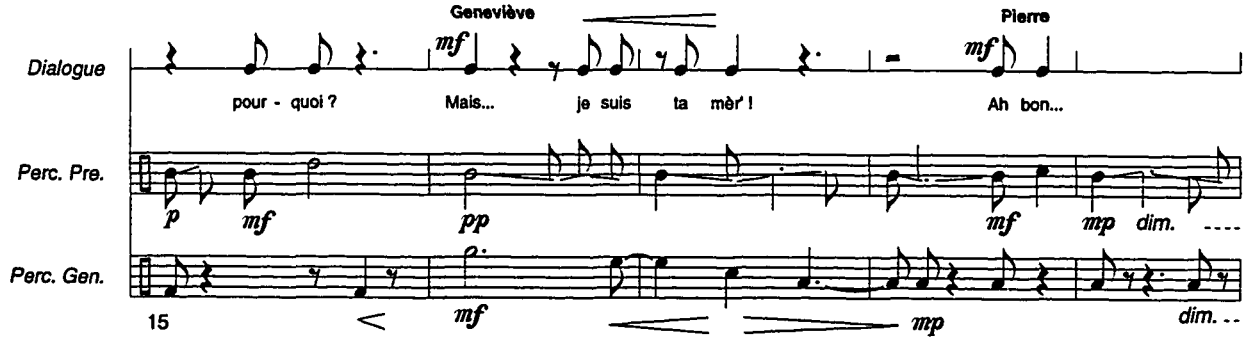
Pierre passe devant Geneviève avec le changement d'éclairage.
Geneviève tente de le prendre dans ses bras, mais il résiste.

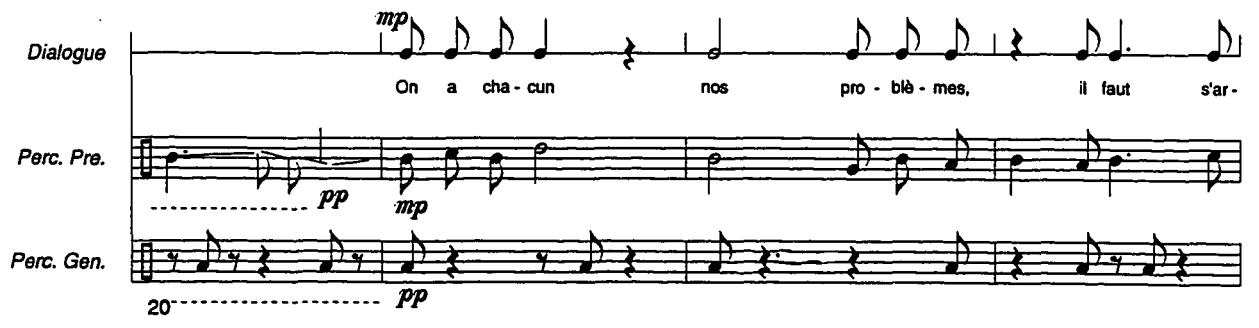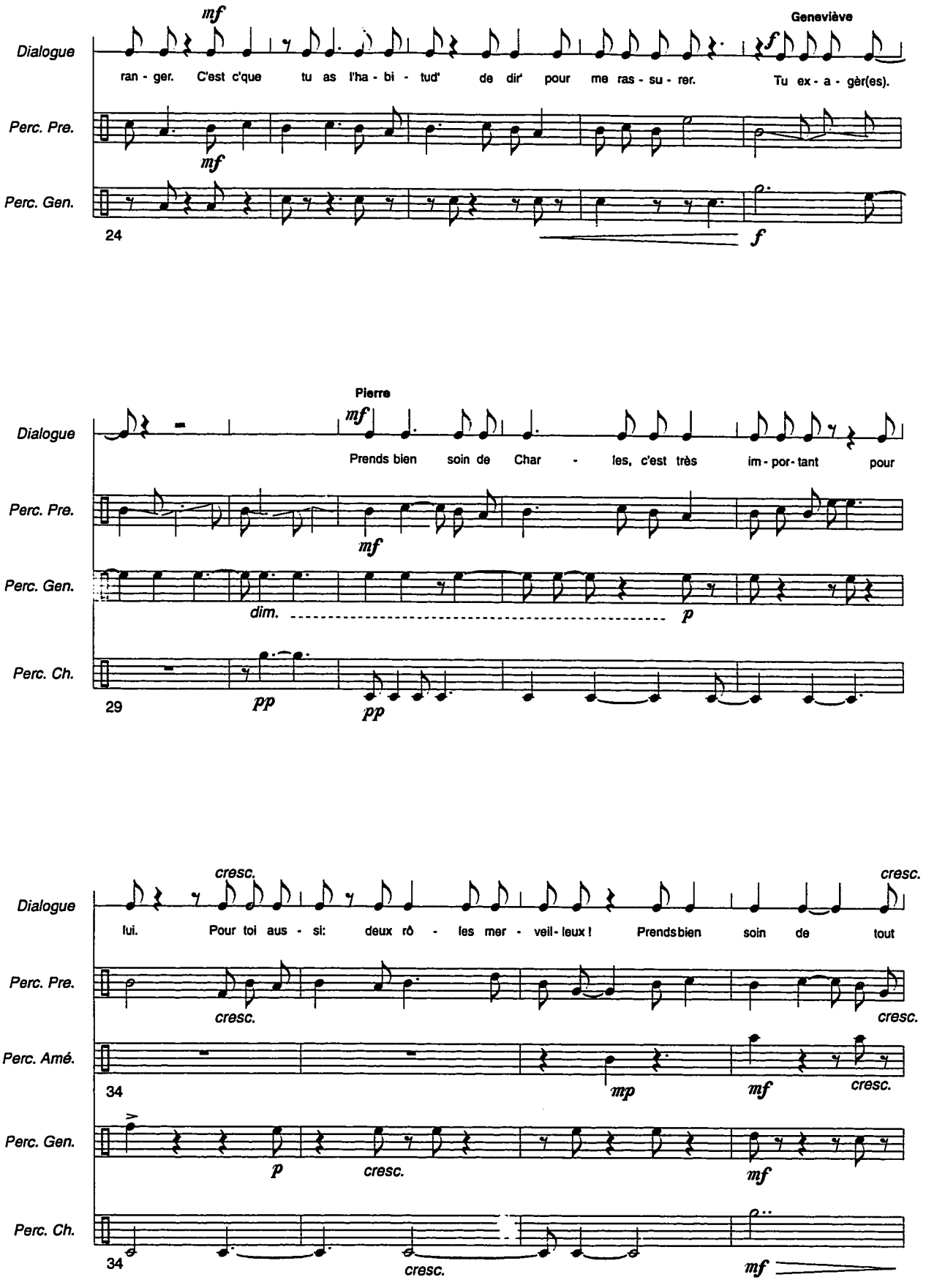


Modulation: *forte*
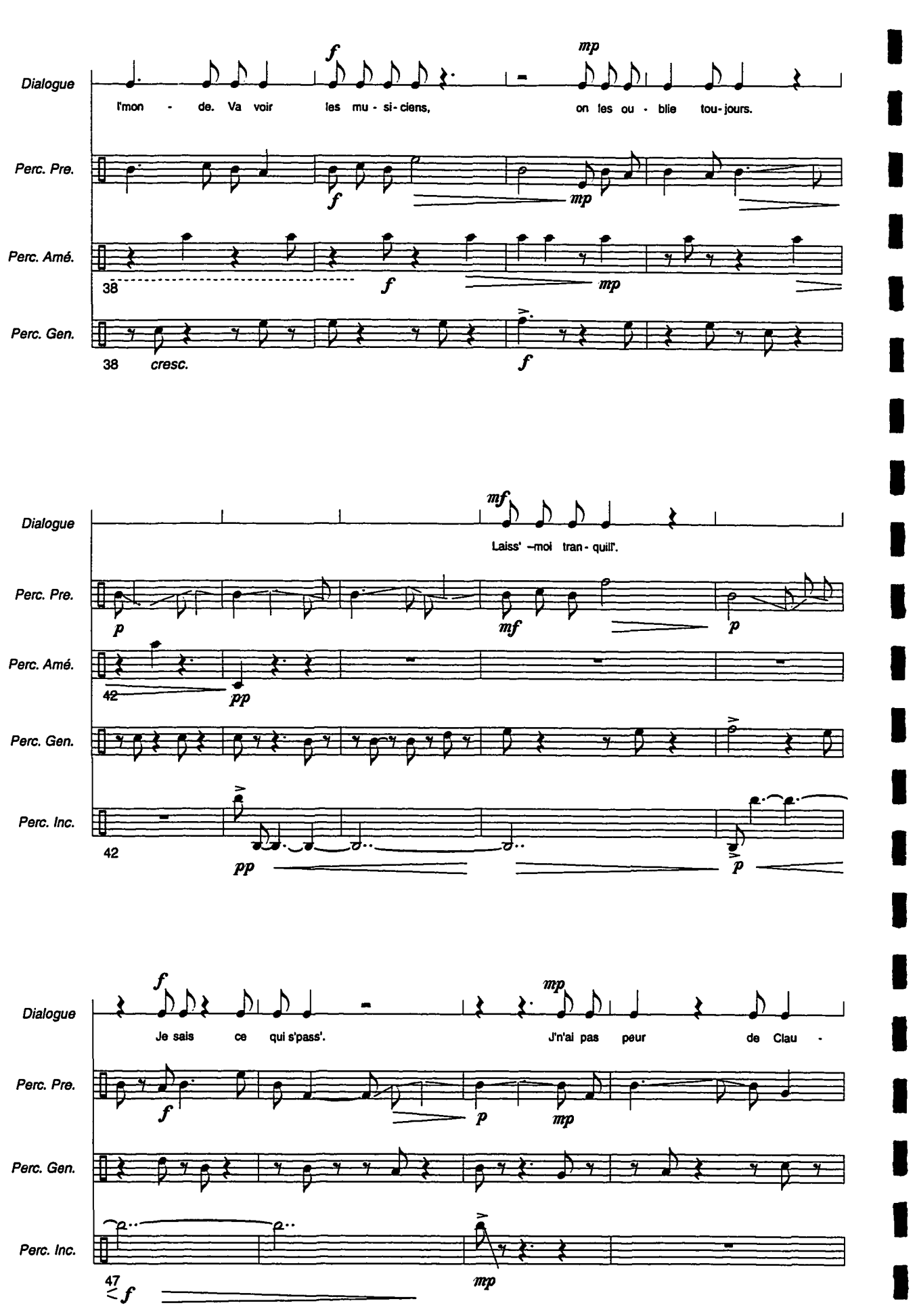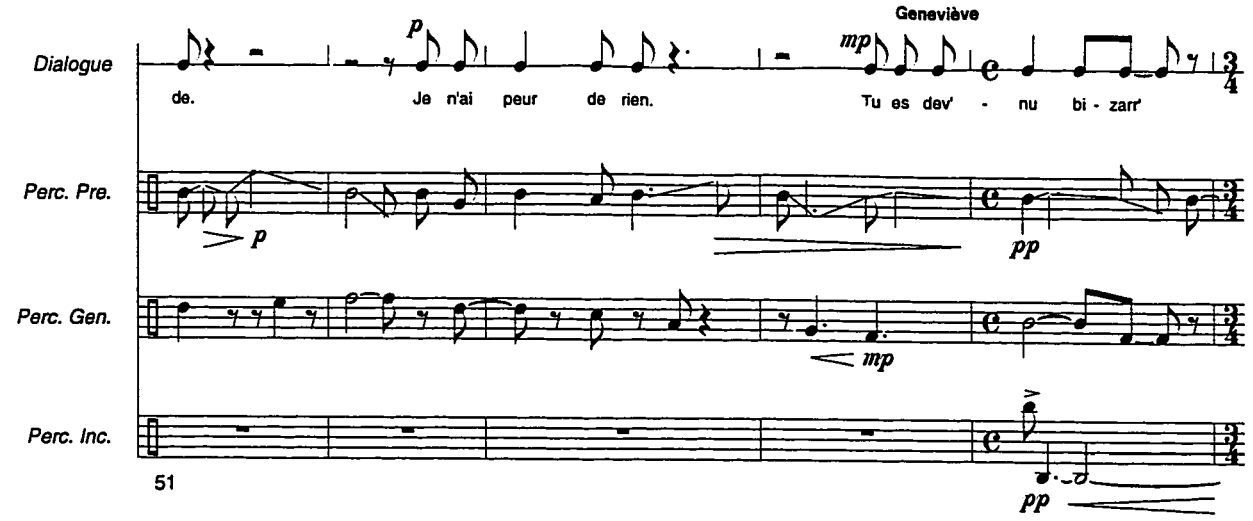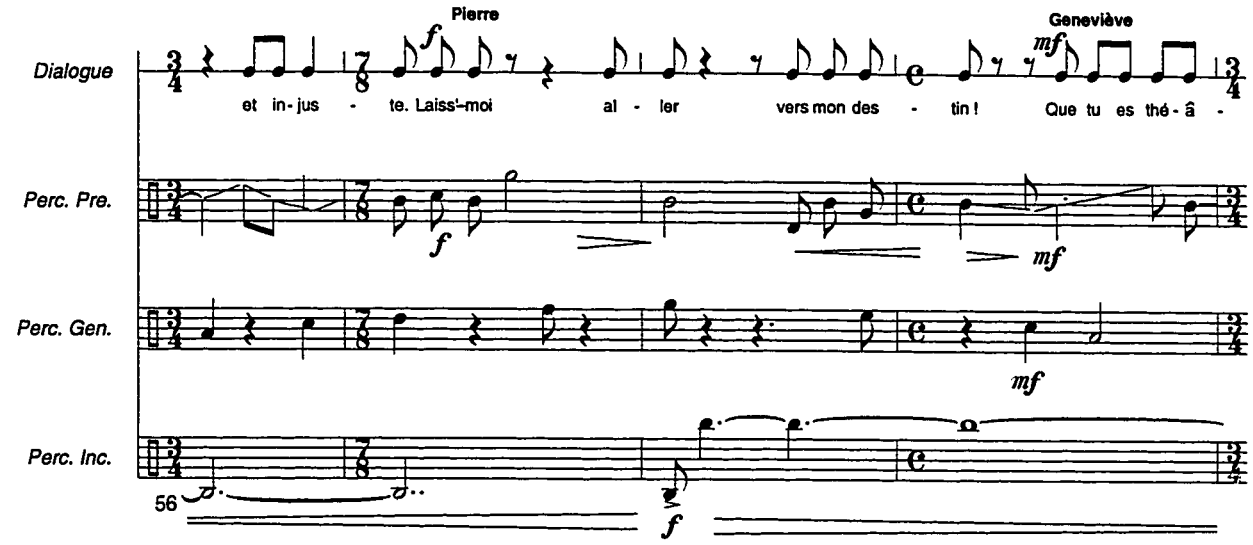






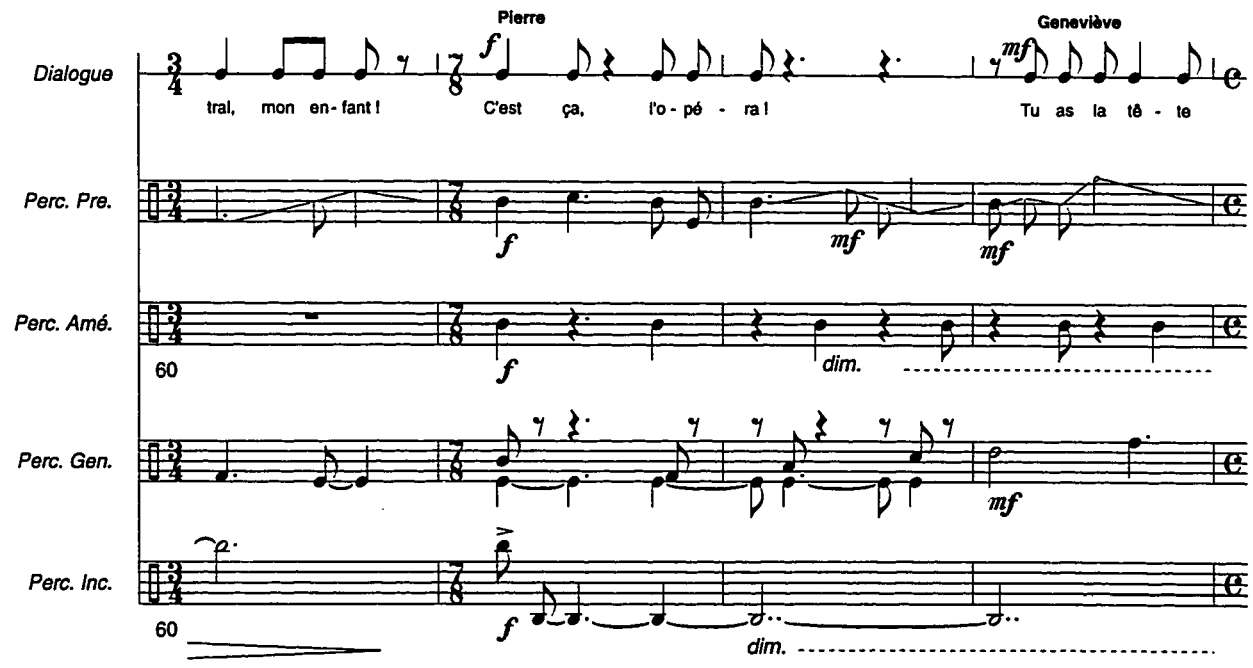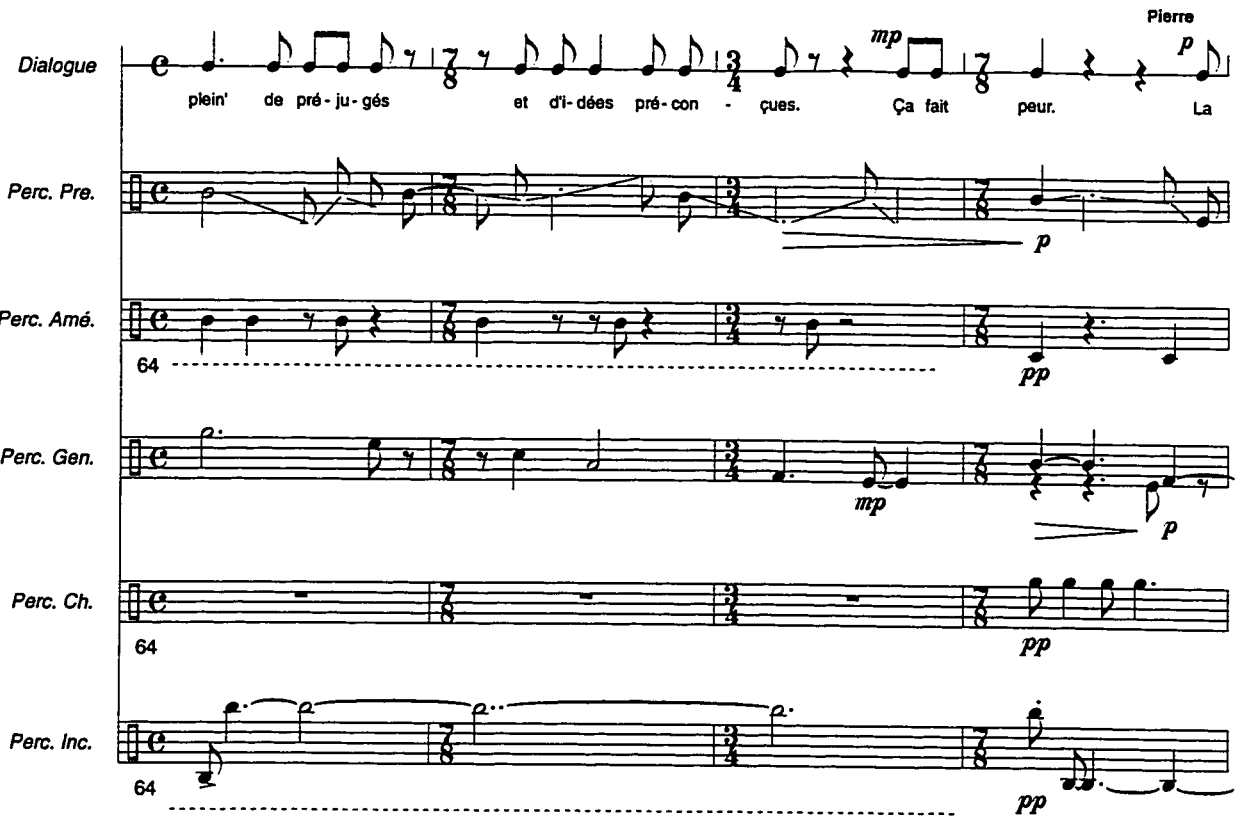



Dialogue
Perc. Pre.
Perc. Gen.
Perc. Ch.
Perc. Amé.
mf
Geneviève
ran - ger. C'est c'que tu as l'ha - bi - tud' de dir' pour me ras - su - rer. Tu ex - a - gèr(es).
f
24
Pierre
Prends bien soin de Char - les, c'est très im - por - tant pour
dim.
p
29
pp
cresc.
mp
34


Dialogue
f
mp
l'mon - de. Va voir les mu - si - ciens, on les ou - blie tou - jours.
Perc. Pre.
f
mp
Perc. Amé.
38
f
mp
Perc. Gen.
38
cresc.
f
Dialogue
mf
Laiss' -moi tran - quil'.
Perc. Pre.
p
mf
p
Perc. Amé.
42
pp
Perc. Gen.
Perc. Inc.
42
pp
p
Dialogue
f
mp
Je sais ce qui s'pass'. J'n'ai pas peur de Clau -
Perc. Pre.
f
p
mp
Perc. Gen.
Perc. Inc.
47
f
mp


Dialogue
Geneviève
de. Je n'ai peur de rien. Tu es dev' - nu bi - zarr'
Perc. Pre.
Perc. Gen.
Perc. Inc.
51


Dialogue
Pierre
Geneviève
et in - jus - te. Laiss'-moi al - ler vers mon des - tin ! Que tu es thé - â -
Perc. Pre.
Perc. Gen.
Perc. Inc.
56

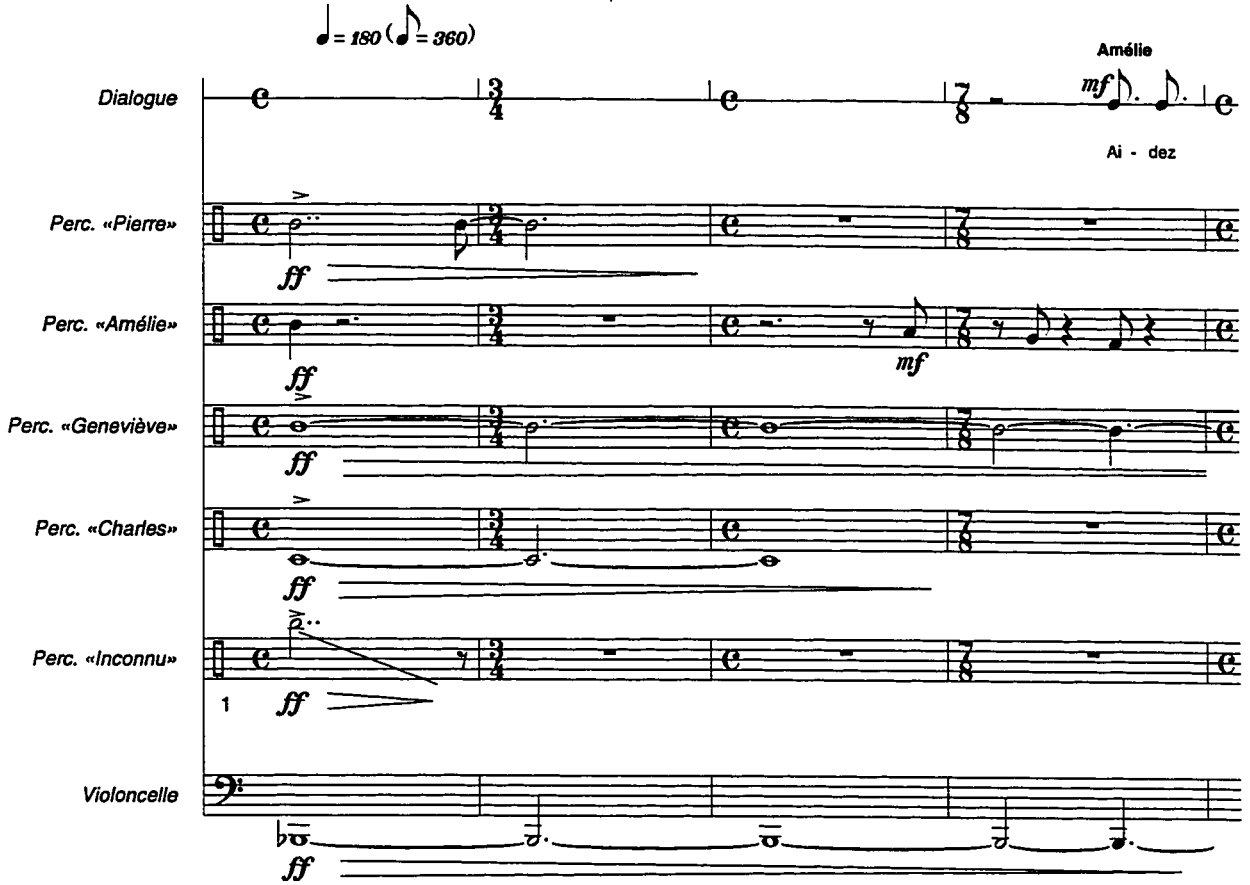

Dialogue
Pierre
Geneviève
tral, mon en - fant ! C'est ça, l'o - pé - ra ! Tu as la tê - te
Perc. Pre.
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Inc.
60
dim.
60
dim.

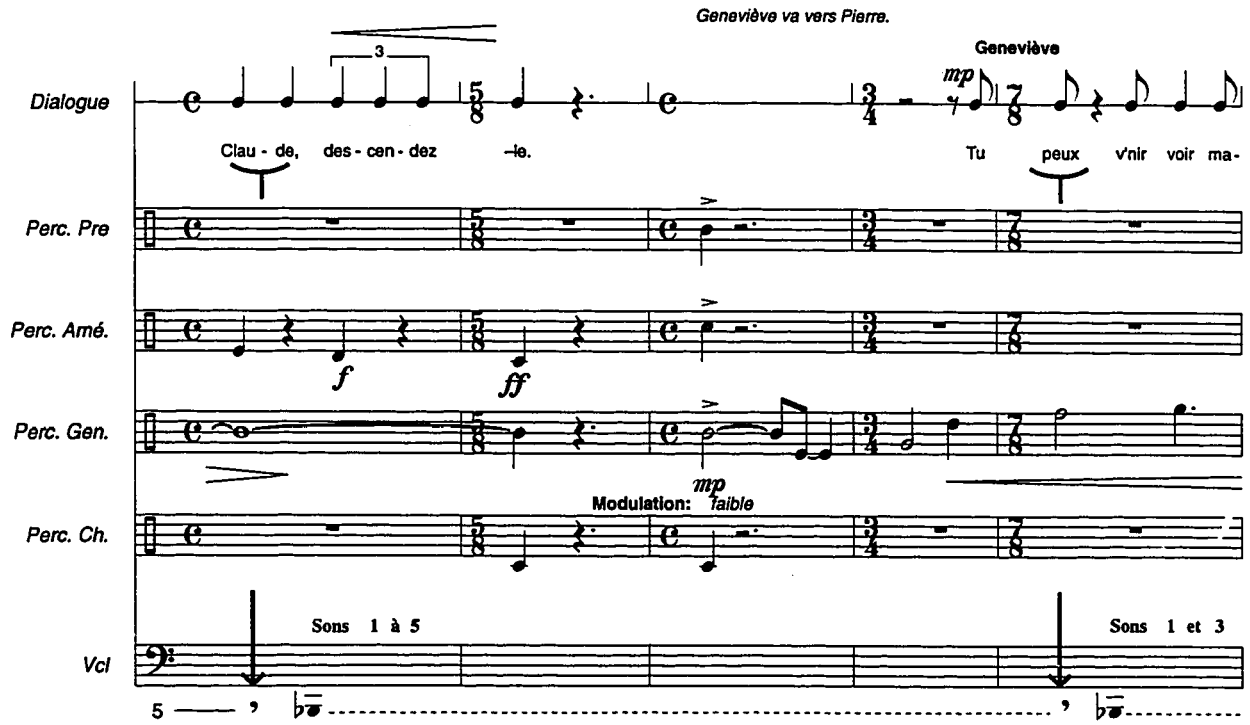

Pierre
Dialogue
plein' de pré-ju-gés et d'i-dées pré-con - çues. Ça fait peur. La
Perc. Pre.
Perc. Amé.
64
Perc. Gen.
Perc. Ch.
64
Perc. Inc.
64
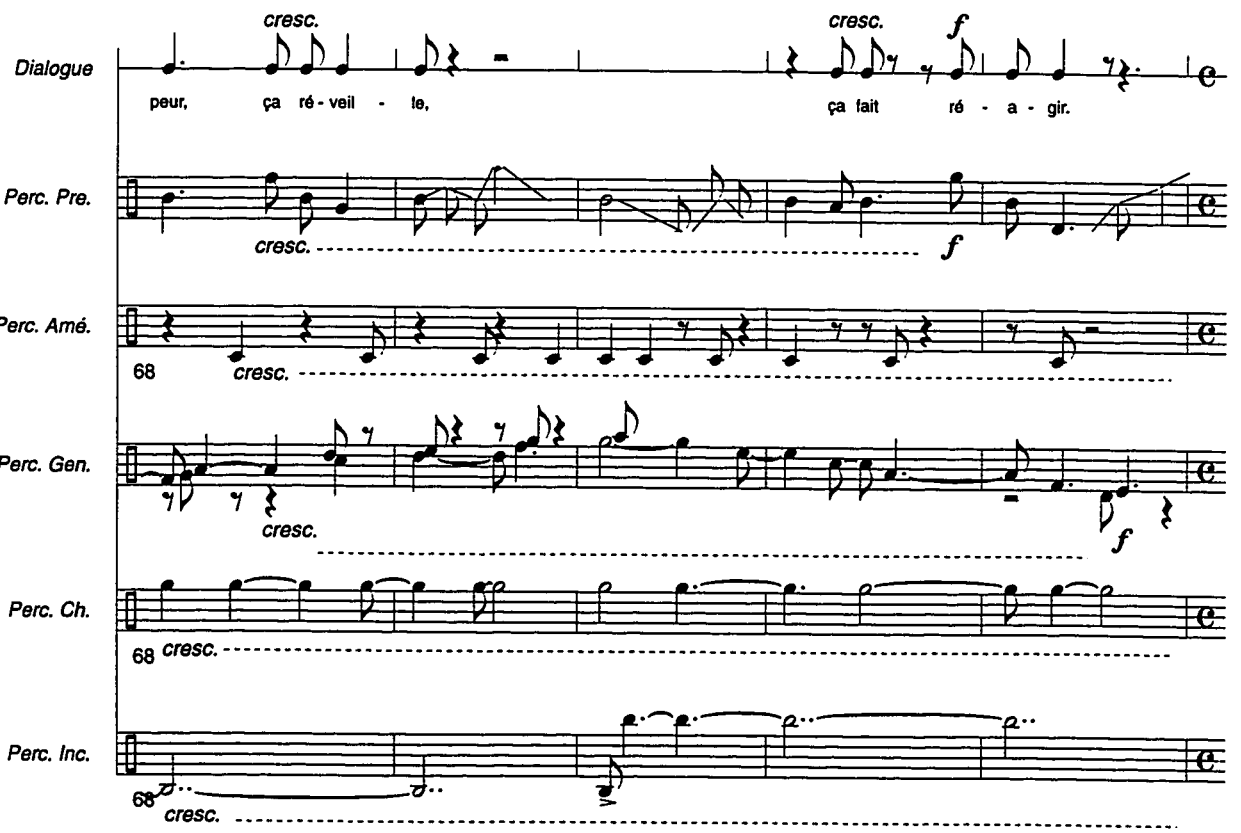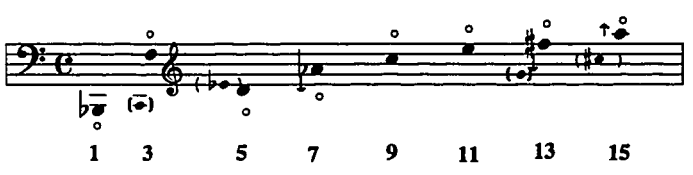

Dialogue
peur, ça ré-veil - le, ça fait ré - a - gir.
Perc. Pre.
Perc. Amé.
68
Perc. Gen.
Perc. Ch.
68
Perc. Inc.
68

Tableau 8, scène 6

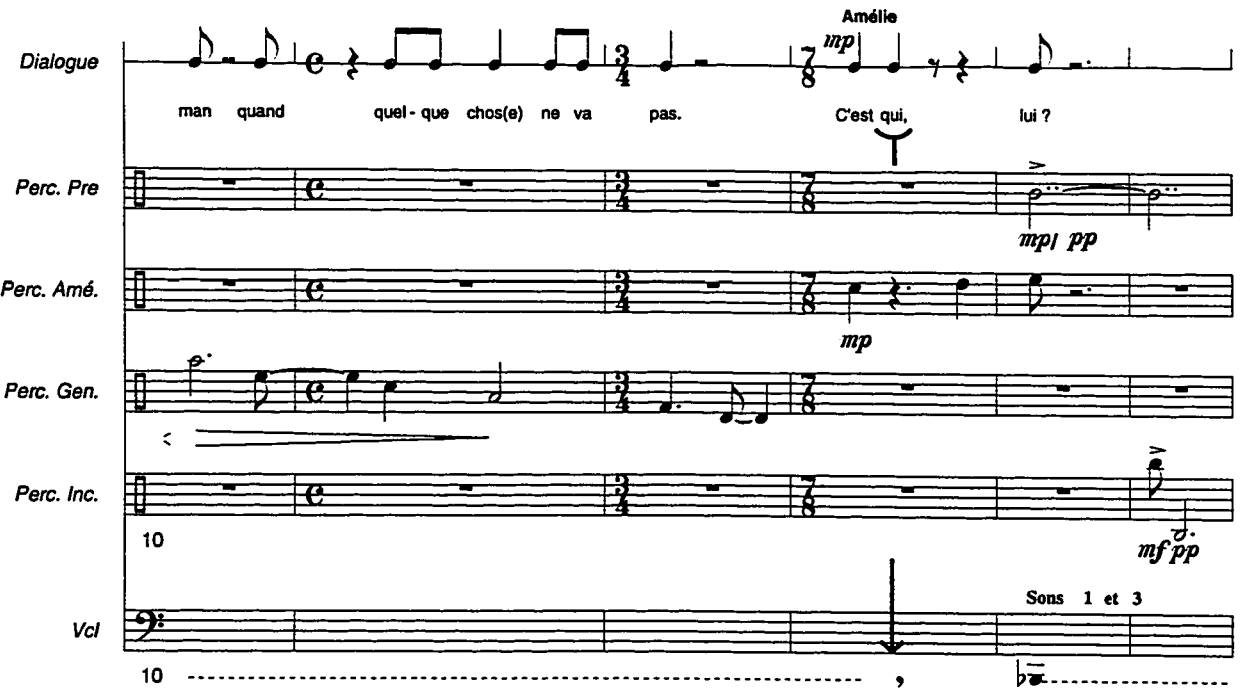
L'animation reprend derrière. Personne ne semble savoir quoi faire.

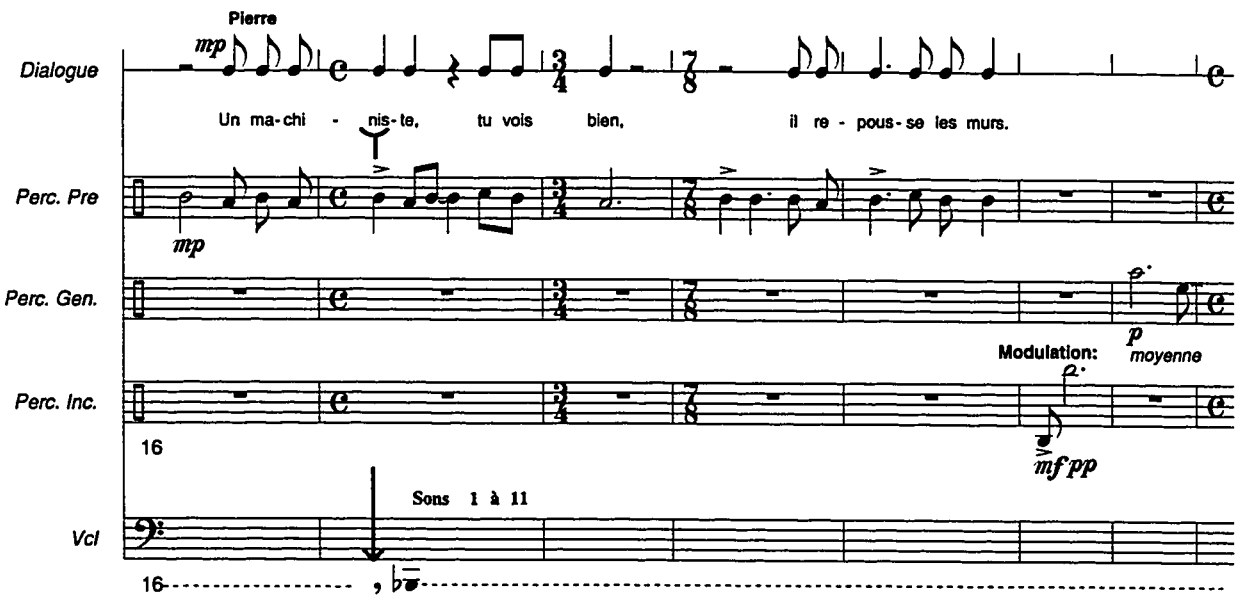


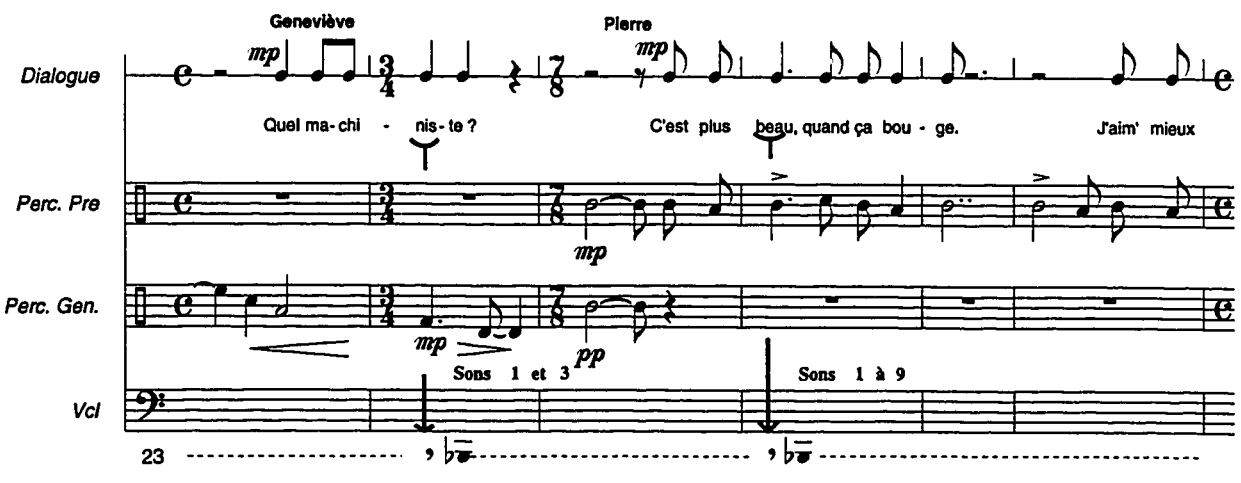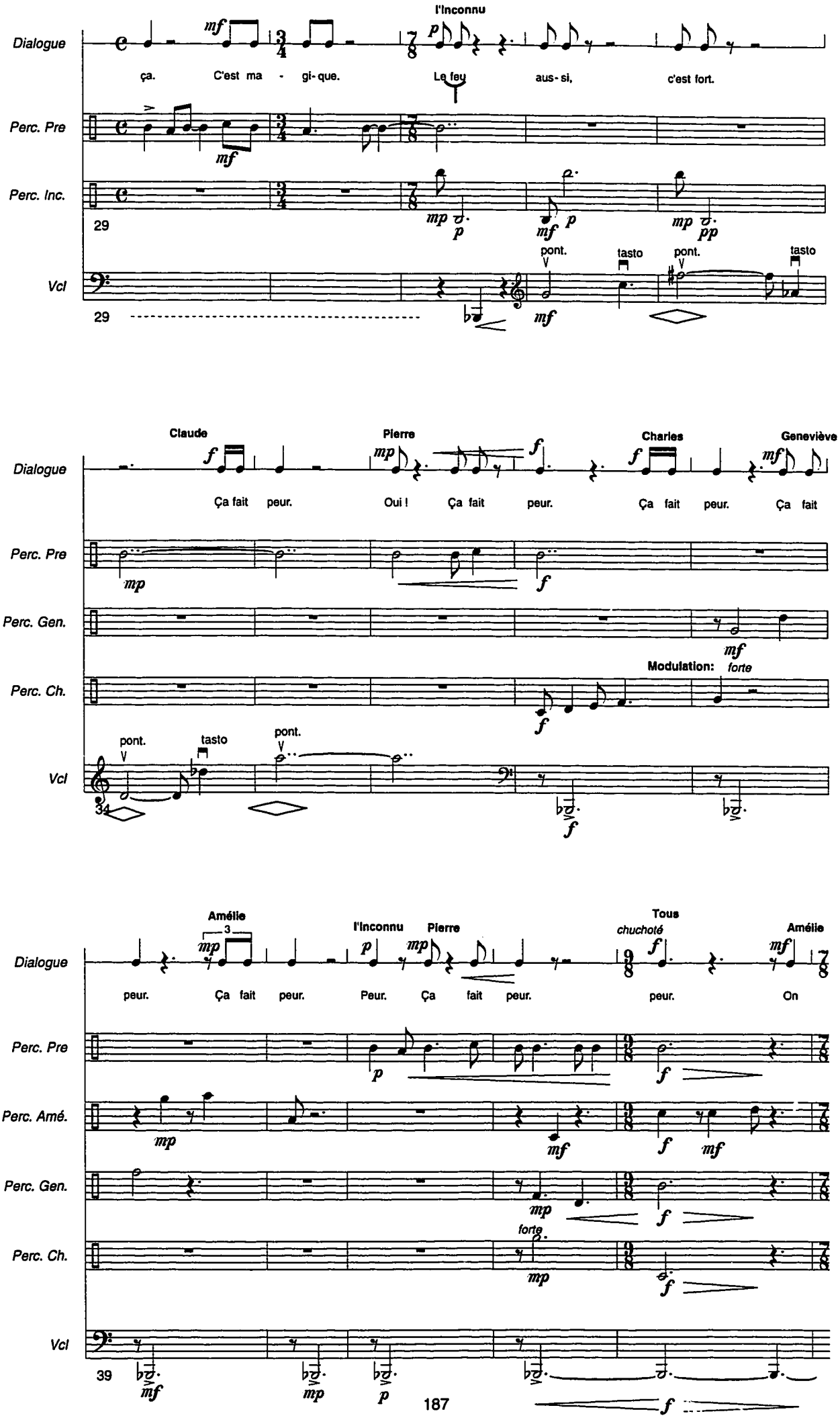




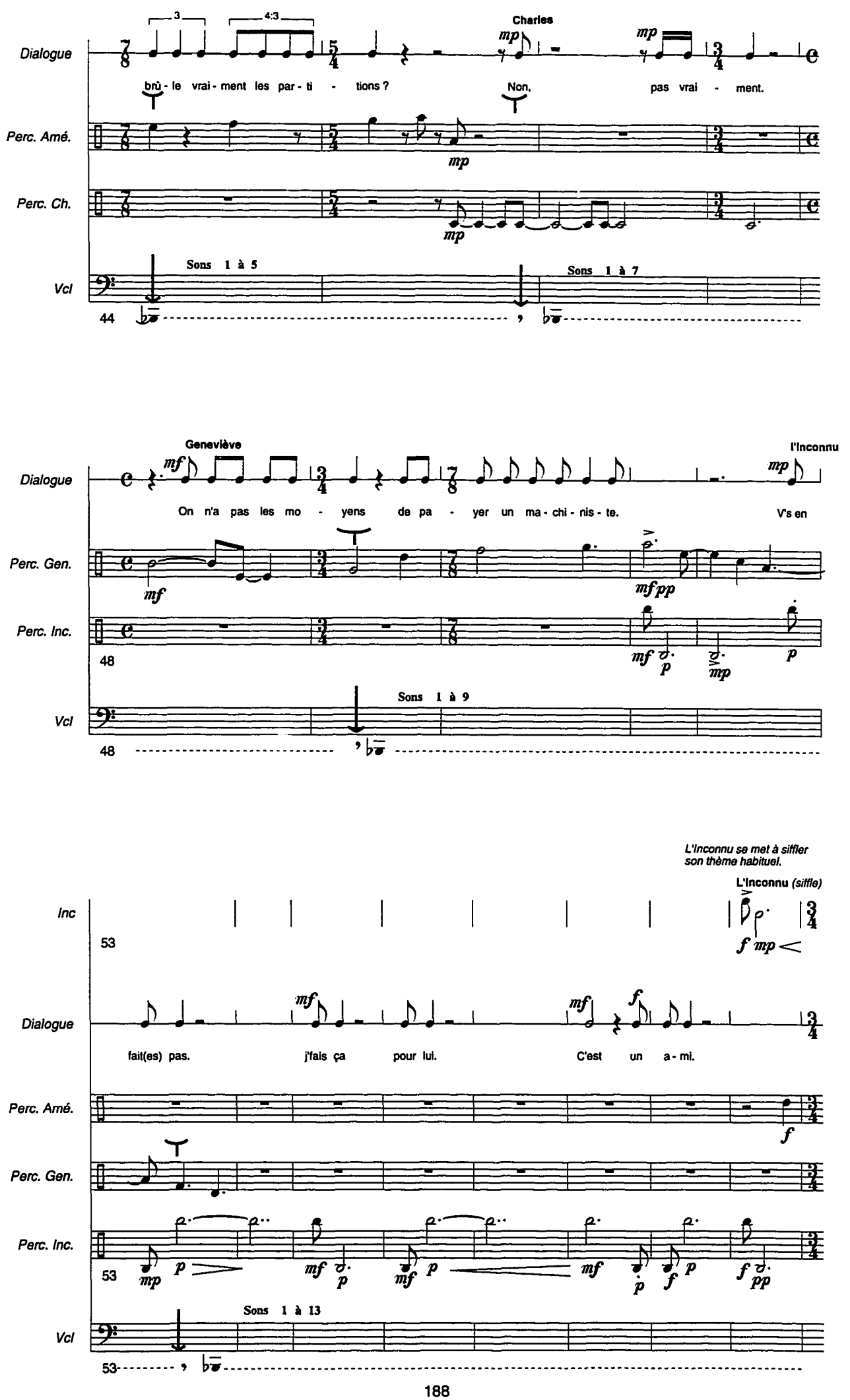
Le modèle ci-contre donne les 7 premiers harmoniques impairs d'un Sib grave. À chaque mot-clé qui, dans le texte,lui sert de signal, le violoncelle commence à partir du Sib grave un lent arpège ascendant, legato, sur les sons harmoniques indiqués. Chaque arpège doit énoncer tous les sons indiqués avant le prochain signal textuel (un coup d'archet par son, durant entre 2" et 6"). Les notes entre ( ) adjacentes aux sons 1,5,13 et 15 peuvent leur servir de broderie ou d'appogiatures.
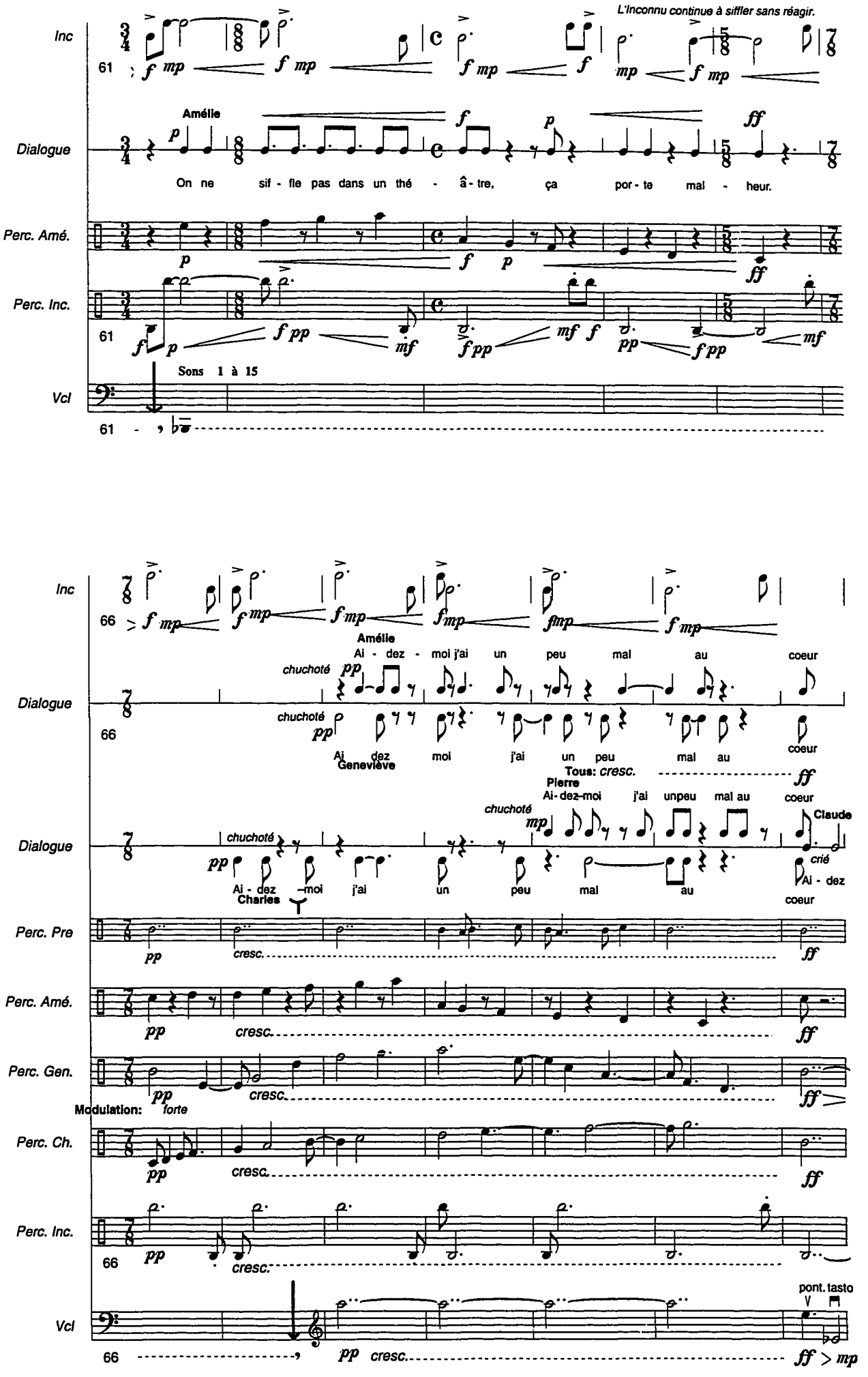

Amélie
Dialogue
man quand quel - que chos(e) ne va pas. C'est qui, lui ?
Perc. Pre
mp/ pp
Perc. Amé.
mp
Perc. Gen.
Perc. Inc.
10
mf pp
Vcl
Sons 1 et 3
10


Pierre
Dialogue
Un ma - chi - nis - te, tu vois bien, il re - pous - se les murs.
Perc. Pre
mp
Perc. Gen.
p moyenne
Modulation:
Perc. Inc.
16
mf pp
Vcl
Sons 1 à 11
16
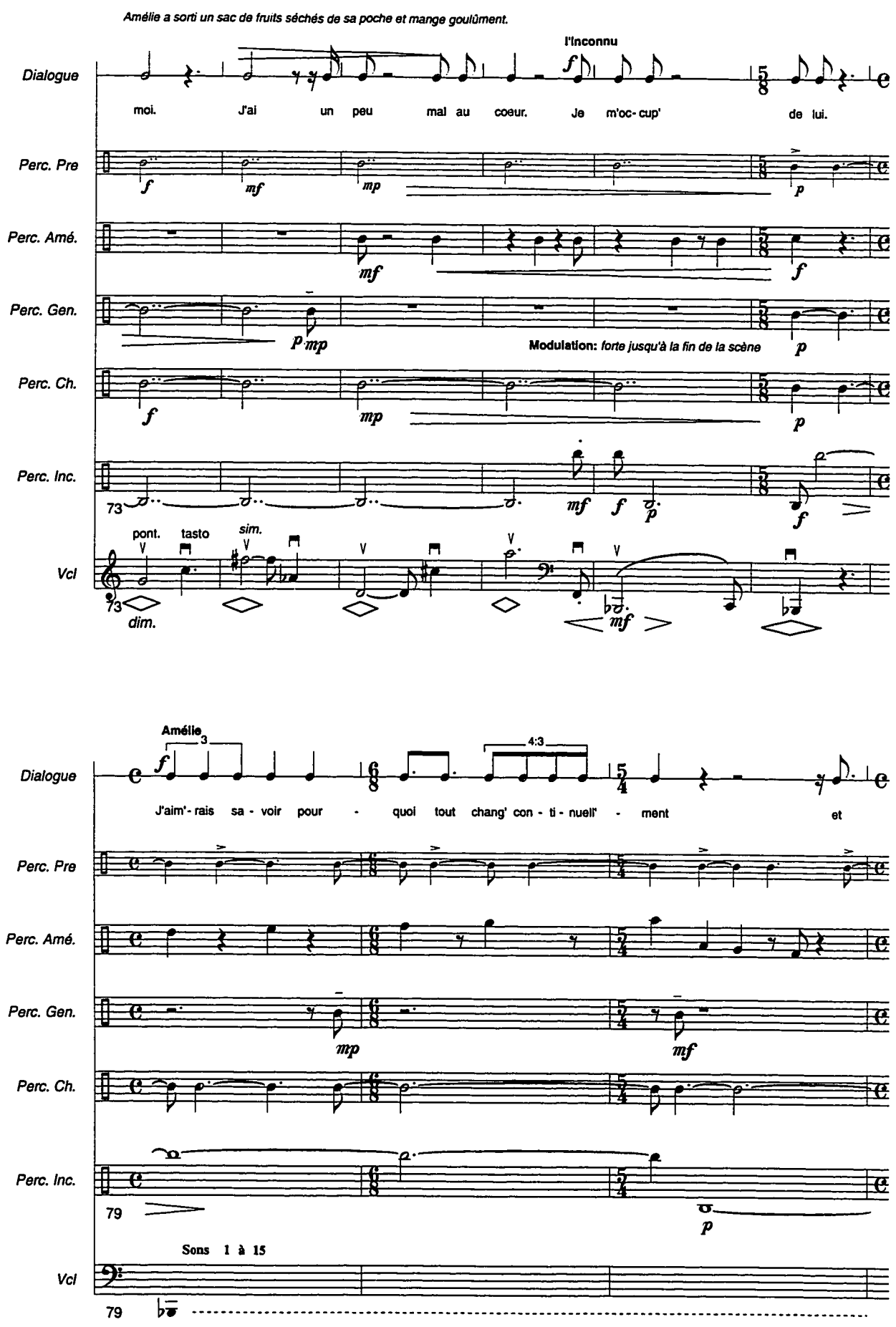

Geneviève
Pierre
Dialogue
Quel ma - chi - nis - te ? C'est plus beau, quand ça bou - ge. J'aim' mieux
Perc. Pre
mp
Perc. Gen.
mp
pp
Sons 1 et 3
Sons 1 à 9
Vcl
23
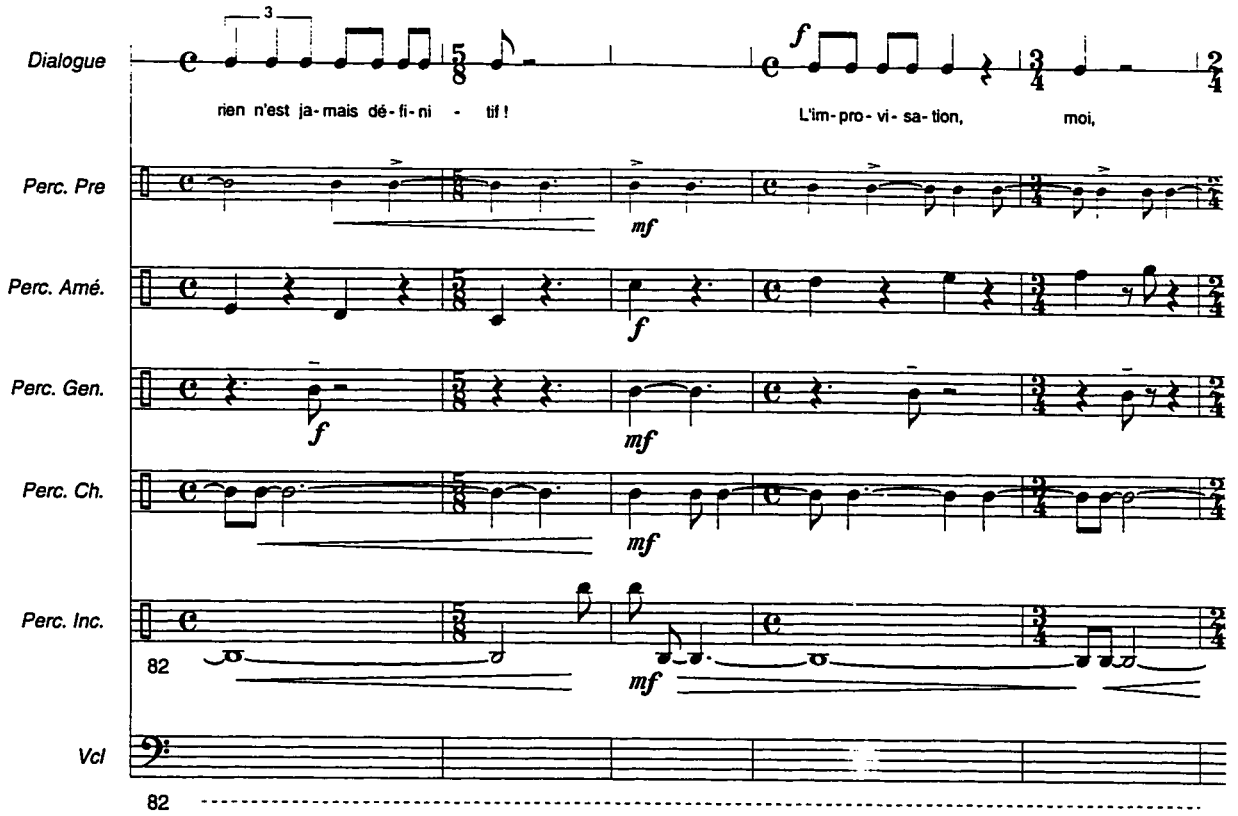

l'Inconnu
Dialogue
ça. C'est ma - gi-que. Le feu aus-si, c'est fort.
Perc. Pre
Perc. Inc.
29
pont. tasto pont. tasto
Vcl
29
Claude Pierre Charles Geneviève
Dialogue
Ça fait peur. Oui ! Ça fait peur. Ça fait peur. Ça fait
Perc. Pre
Perc. Gen.
Modulation: forte
Perc. Ch.
pont. tasto pont.
Vcl
34
Amélie l'Inconnu Pierre Tous Amélie
Dialogue
peur. Ça fait peur. Peur. Ça fait peur. peur. On
chuchoté
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
forte
Perc. Ch.
Vcl
39
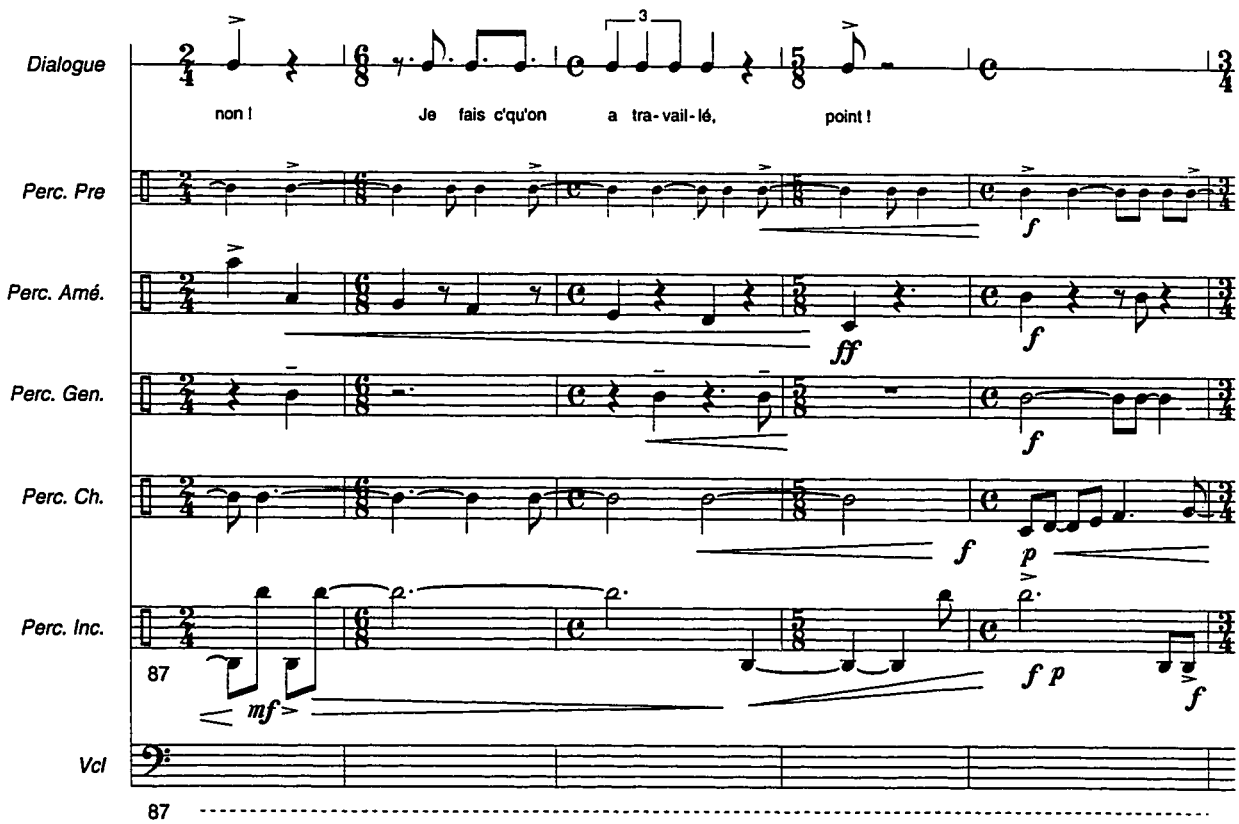

Dialogue
Charles
brû - le vrai - ment les par - ti - tions ?
Non,
pas vrai - ment.
Perc. Amé.
Perc. Ch.
Vcl
Sons 1 à 5
Sons 1 à 7
44
Geneviève
On n'a pas les mo - yens de pa - yer un ma - chi - nis - te.
l'Inconnu
V's en
Perc. Gen.
Perc. Inc.
48
Sons 1 à 9
L'Inconnu se met à siffler son thème habituel.
L'Inconnu (siffle)
Inc
53
fait(es) pas.
j'fais ça pour lui.
C'est un a - mi.
Sons 1 à 13


L'Inconnu continue à siffler sans réagir.
Inc
Dialogue
Amélie
On ne sif - fle pas dans un thé - â - tre, ça por - te mal - heur.
Perc. Amé.
Perc. Inc.
Sons 1 à 15
Vcl
Perc. Pre
Perc. Gen.
Modulation: forte
Perc. Ch.
Geneviève
Ai - dez moi j'ai un peu mal au coeur
Tous: cresc.
Pierre
Ai-dez-moi j'ai unpeu mal au coeur
Claude
Charles
pont. tasto
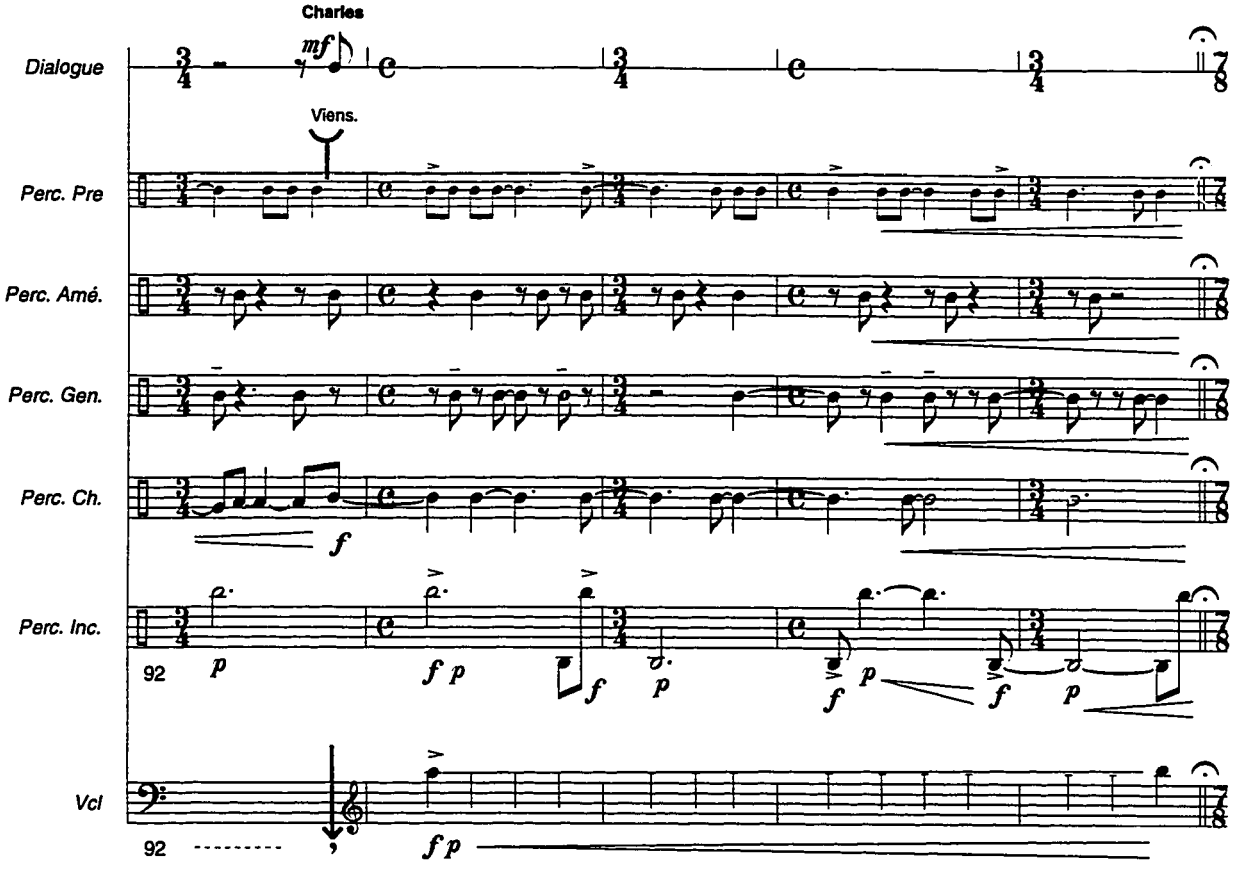
Amélie a sorti un sac de fruits séchés de sa poche et mange goulûment.




Dialogue
rien n'est ja-mais dé-fi-ni - tif !
L'im-pro-vi-sa-tion, moi,
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch.
Perc. Inc.
82
Vcl
82


Dialogue
non !
Je fais c'qu'on a tra-vail-lé,
point !
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch.
Perc. Inc.
87
Vcl
87

Tous sortent, laissant l'Inconnu seul avec Claude qui est toujours suspendu au bout de la corde



Au 𝄐 : **arrêt du Séquenceur**
pendant toute la durée de la scène 9.1.

Puis, *attacca* scène 9.2

Tableau 9, scène 1

L'éclairage bascule, isolant Charles, qu'on entend lire la suite de l'article paru dans le Monde. Pendant cette lecture, l'éclairage nous découvre le décor des toilettes, qui a complètement envahi l'espace scénique.
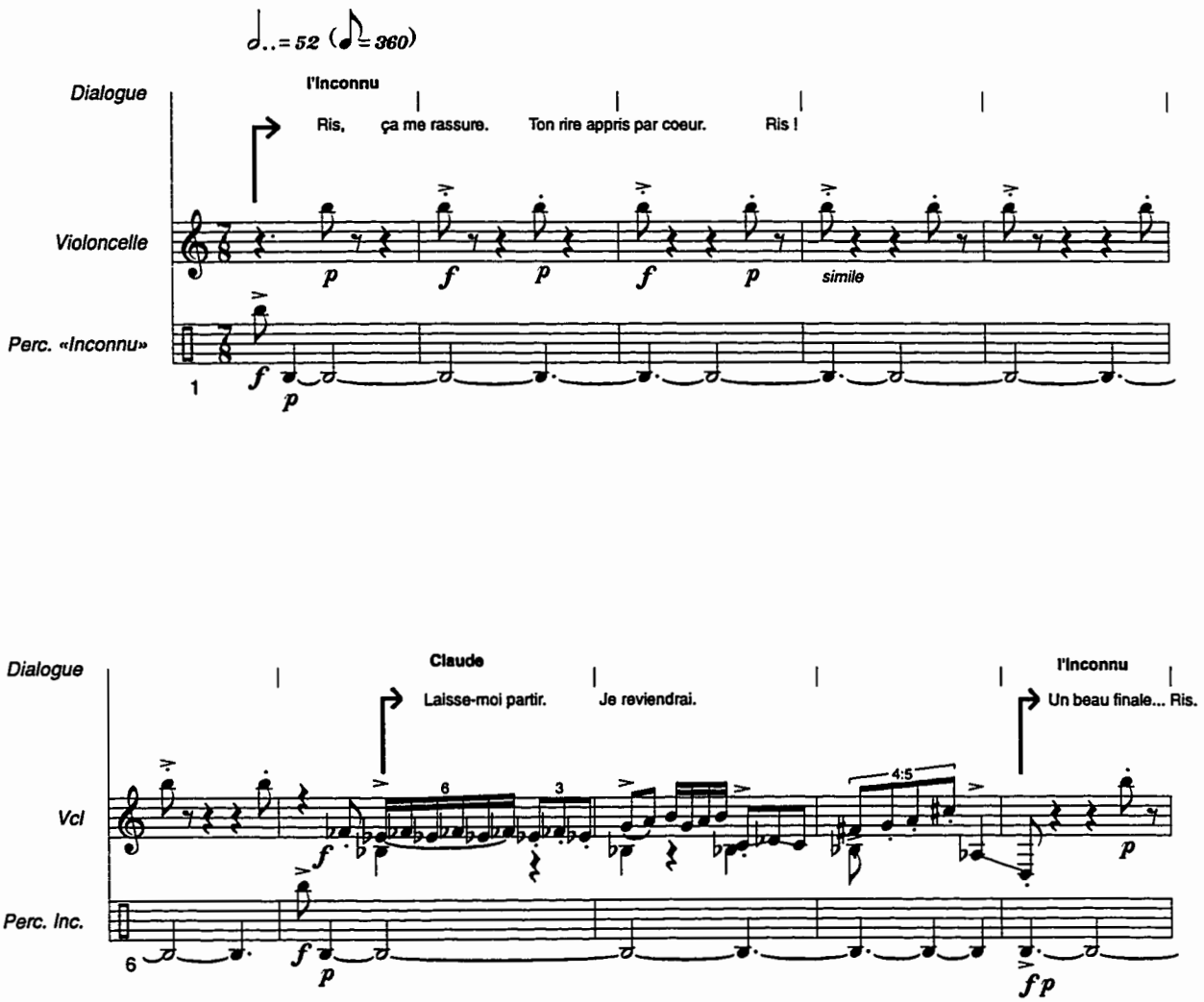
Charles

Le lundi 14 février pourtant, peut-être est-il triste, comme à quatorze ans, lorsqu'il regardait, un demi de bière devant lui, l'hiver trop gris. Il donne rendez-vous à deux copains également sans travail. Le trio décide, pour un soir, de faire la java. Mais, très vite, l'argent manque. Il se rendent, pour s'en procurer, chez le barman d'un club privé. Il leur ouvre malgré l'heure avancée: ainsi le veut l'hospitalité des gens de la nuit. Et c'est le carnage: seul restera intact, à l'arrivée de la police, l'ours en peluche de la salle à manger. Des seringues, des fouets, des cartouches et les fils du réveil-radio, attaches improvisées, jonchent le sol. Thierry N. a abattu de deux balles dans la tête chacune des deux victimes, qui ont subi divers sévices, sexuels ou autres.

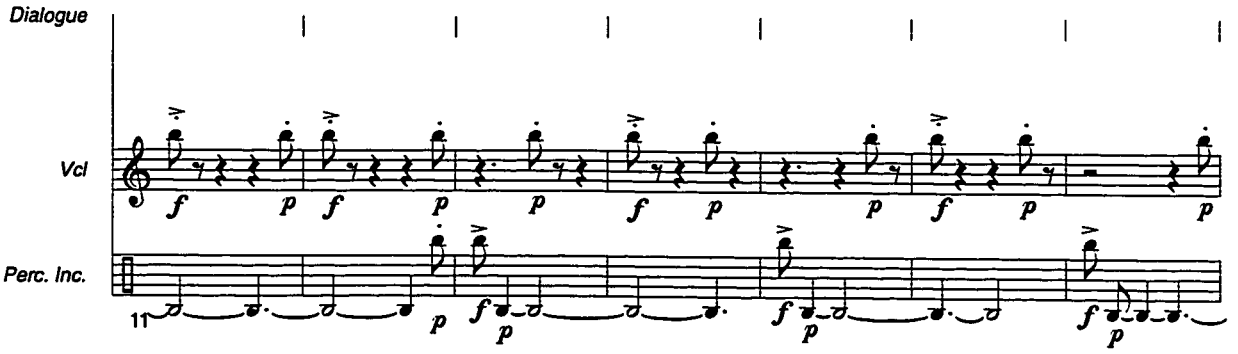
Attaca scène suivante
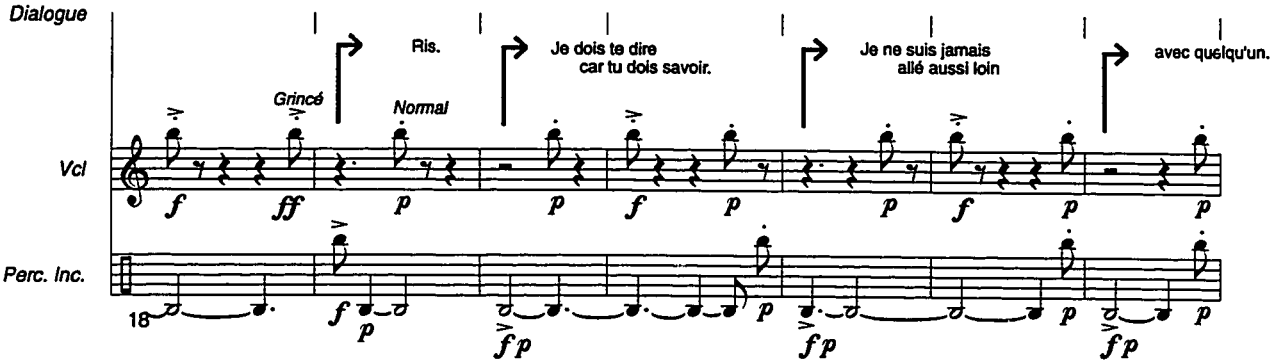
Tableau 9, scène 2

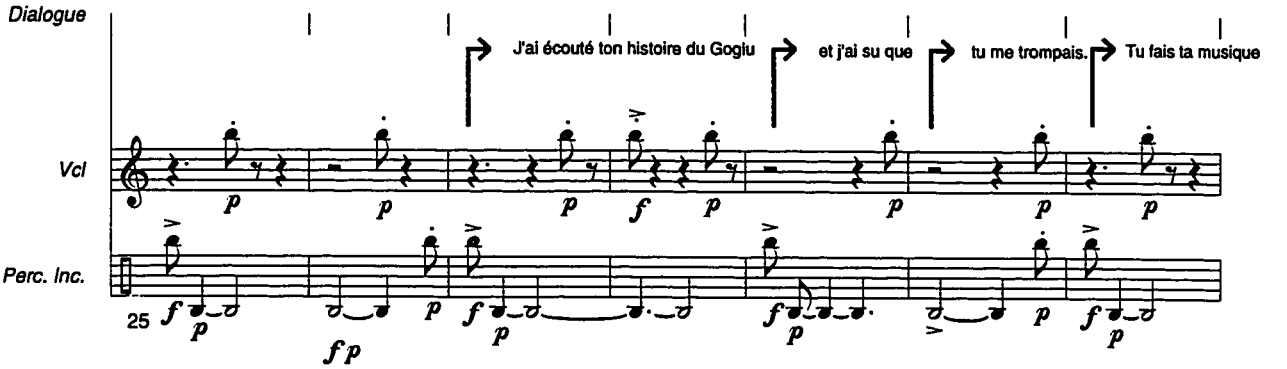
Claude est toujours suspendu, comme un chien. L'autre extrémité de la corde est entre les mains de l'Inconnu, qui s'occupe à descendre Claude, à le remonter brusquement, à le traîner sur les parois, à le balancer dans les airs.

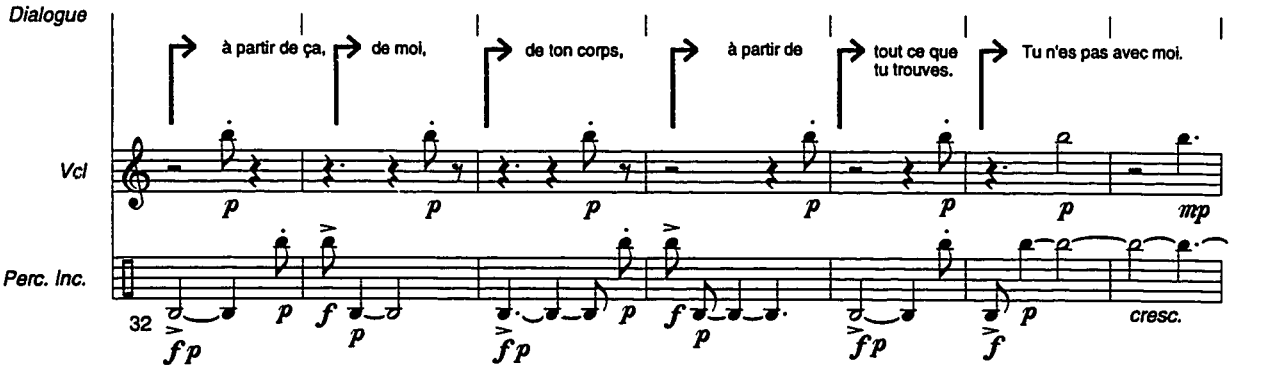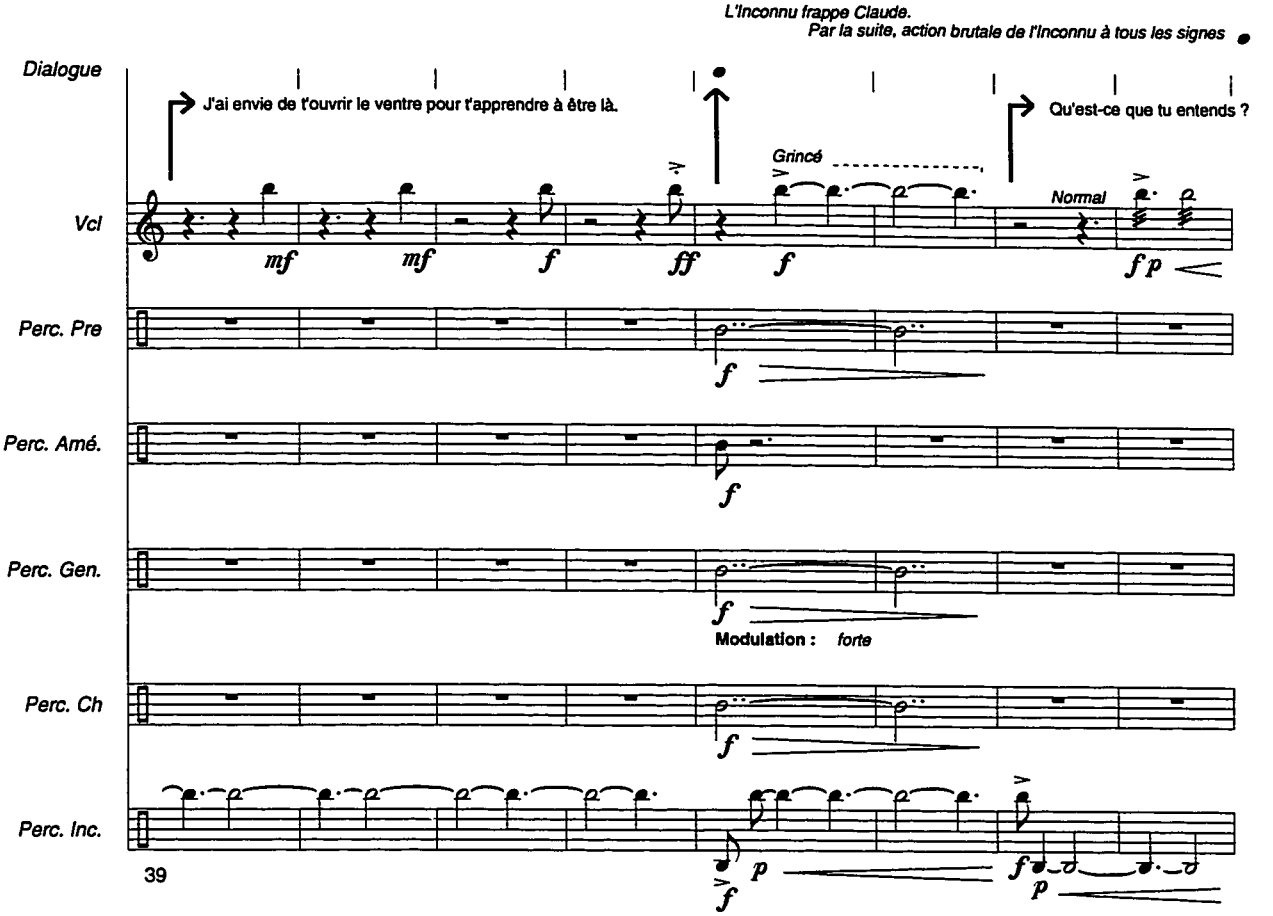


L'inconnu déchire les vêtements de Claude qui se débat au bout de la corde.

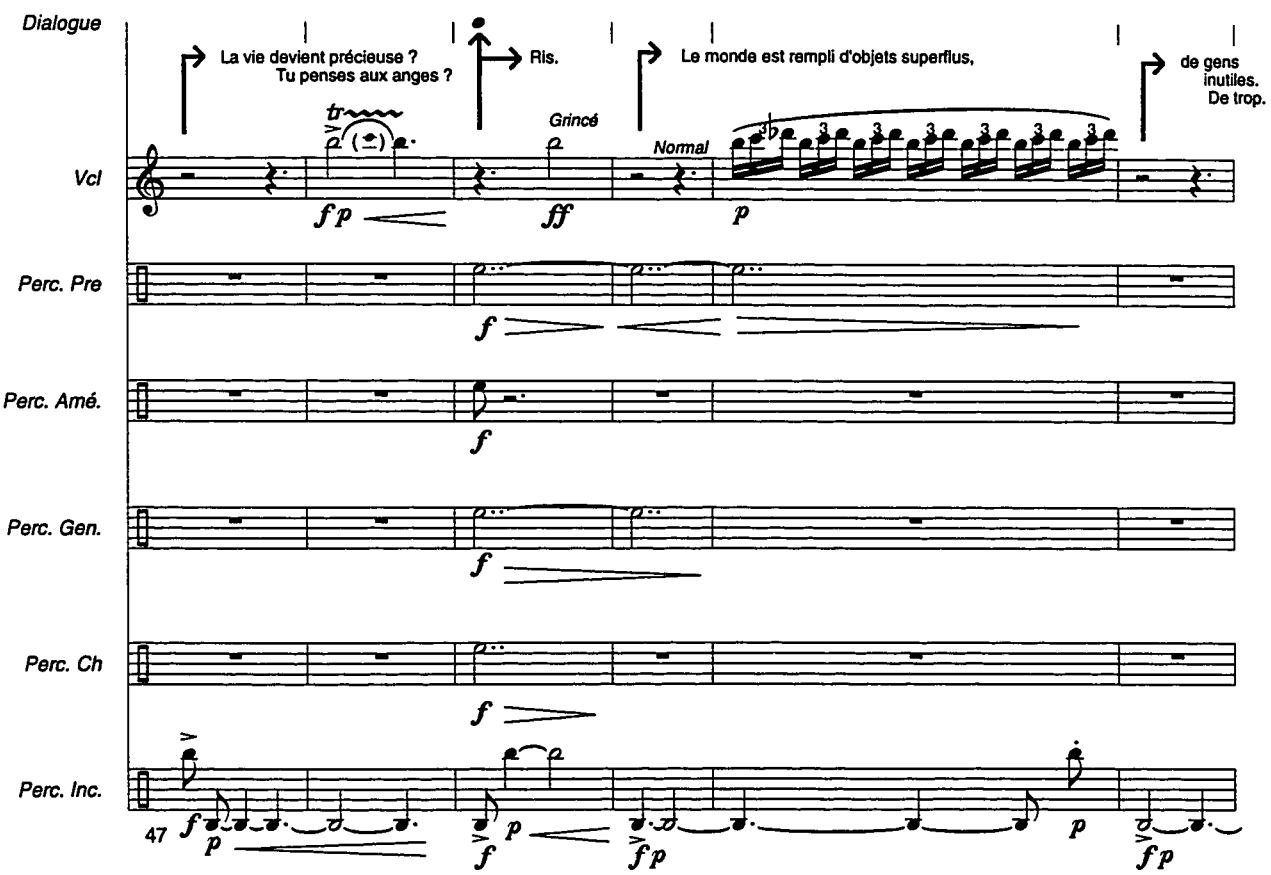


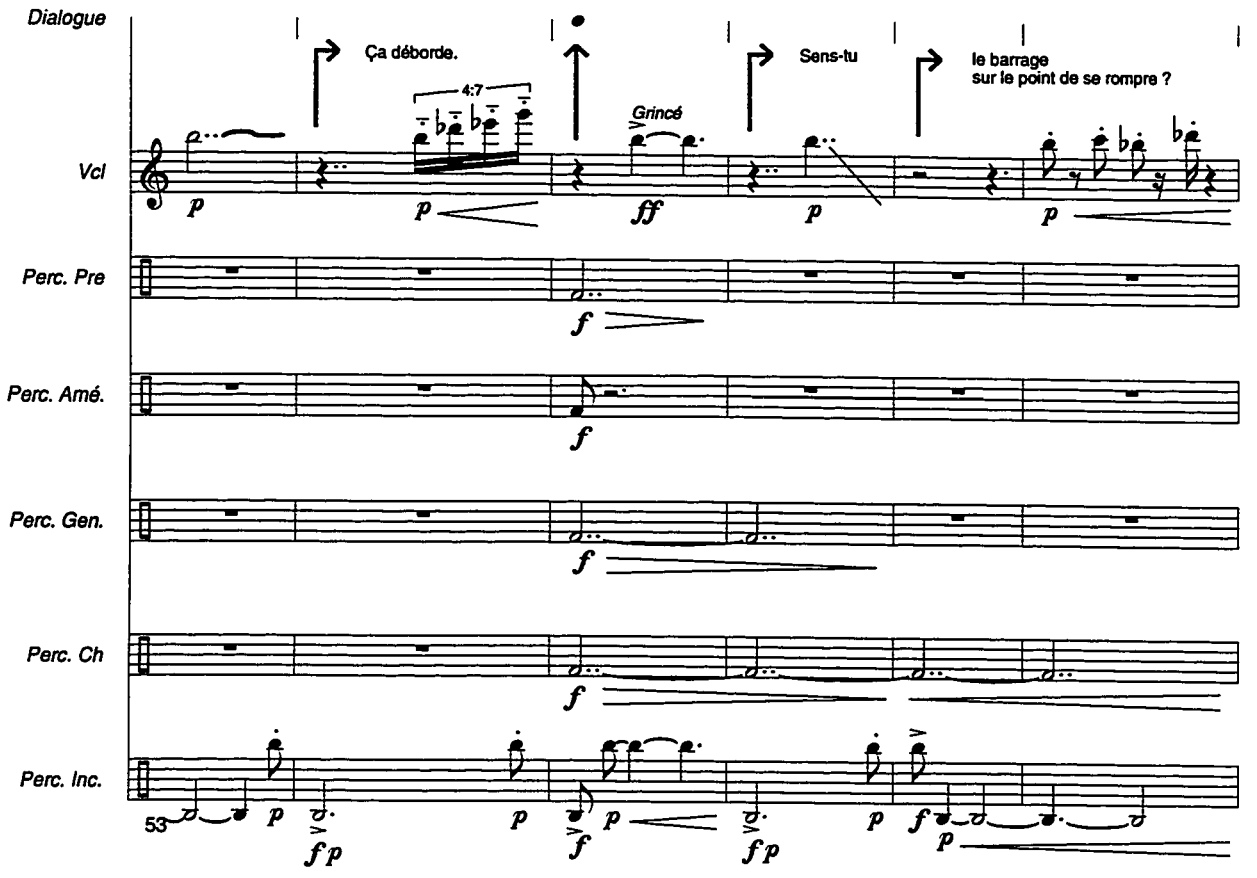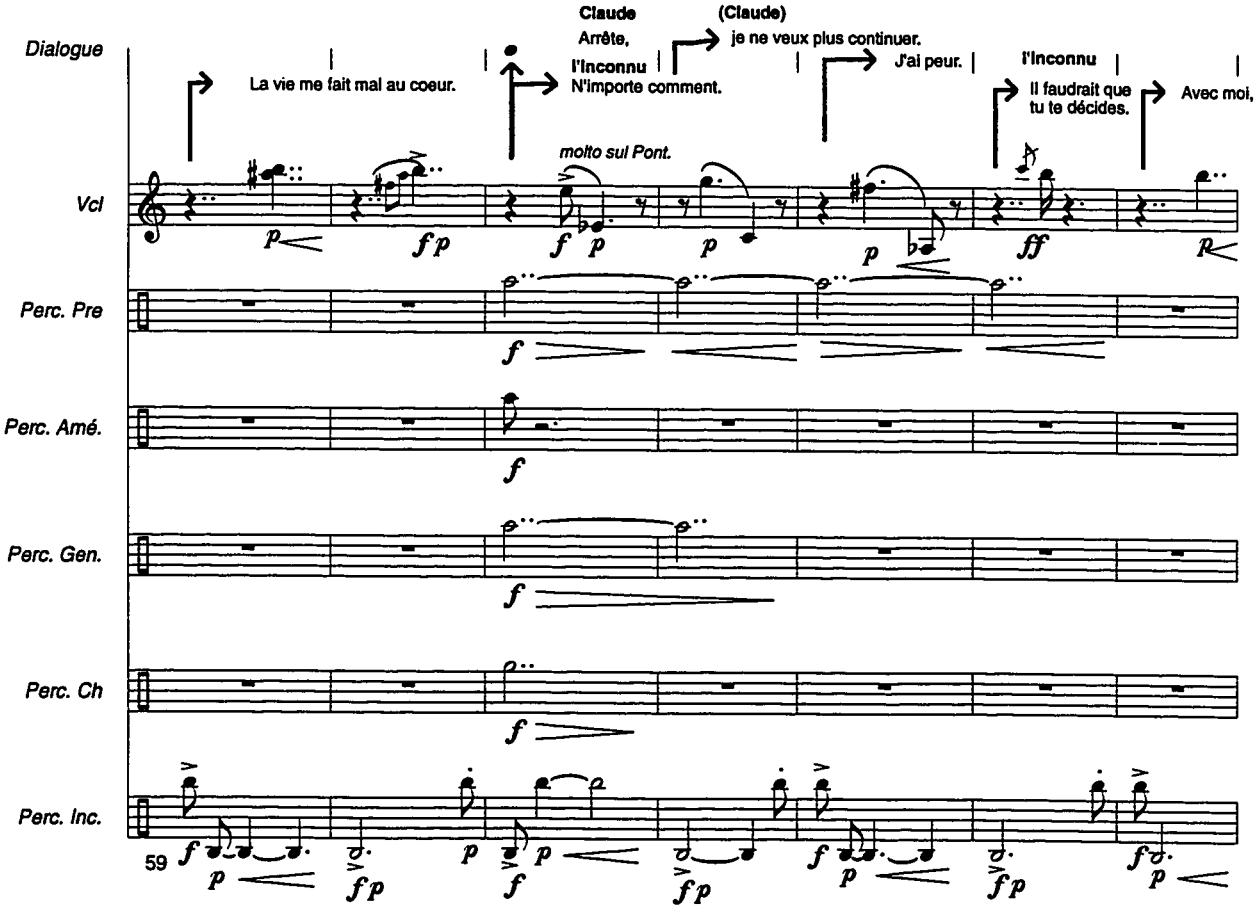




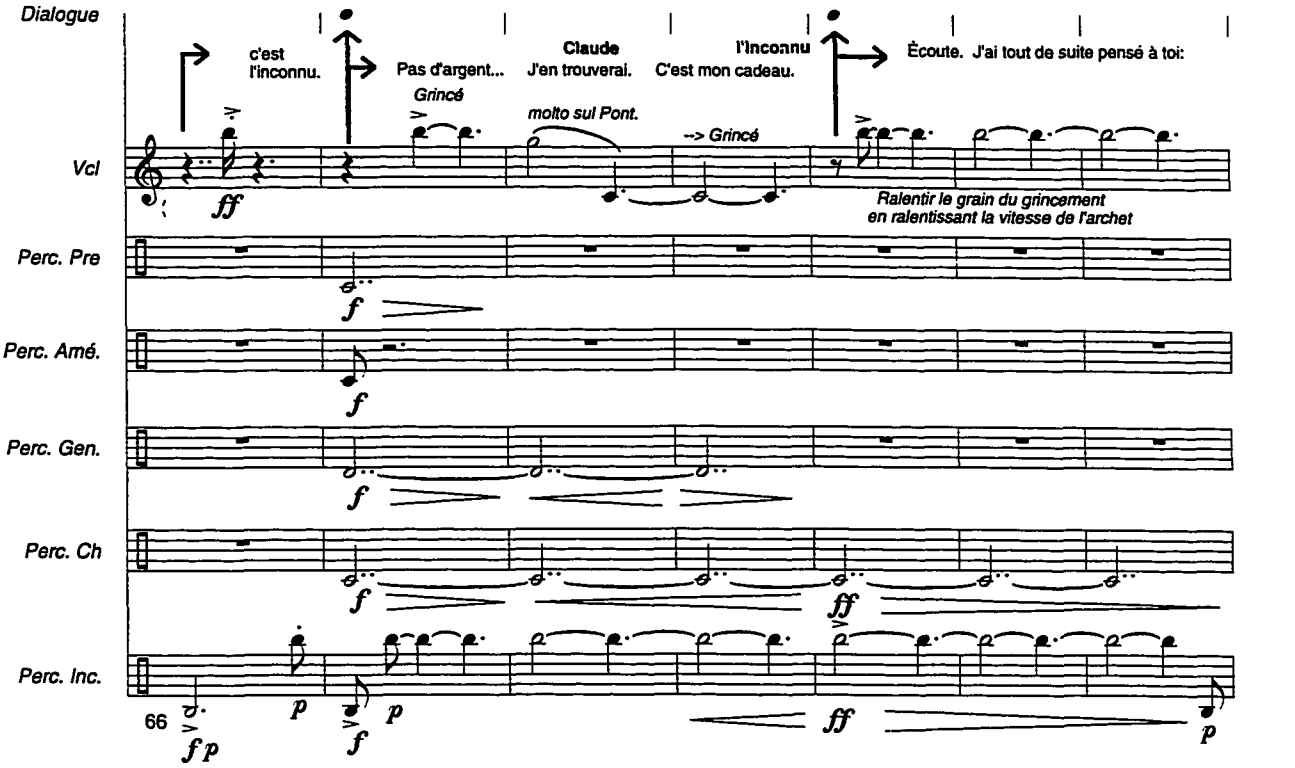


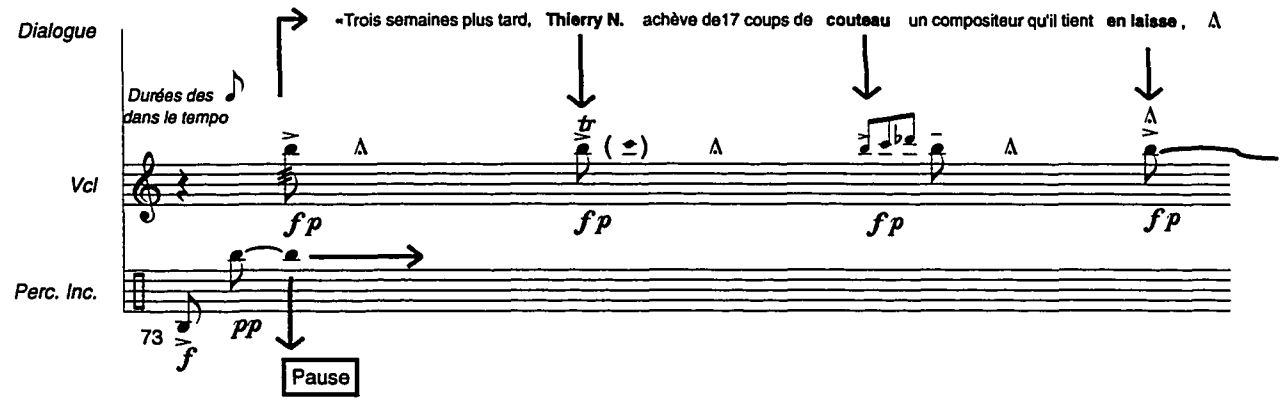

L'Inconnu frappe Claude.
Par la suite, action brutale de l'Inconnu à tous les signes
Dialogue
J'ai envie de t'ouvrir le ventre pour t'apprendre à être là.
Qu'est-ce que tu entends ?
Grincé
Normal
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Modulation : forte
Perc. Ch
Perc. Inc.
39

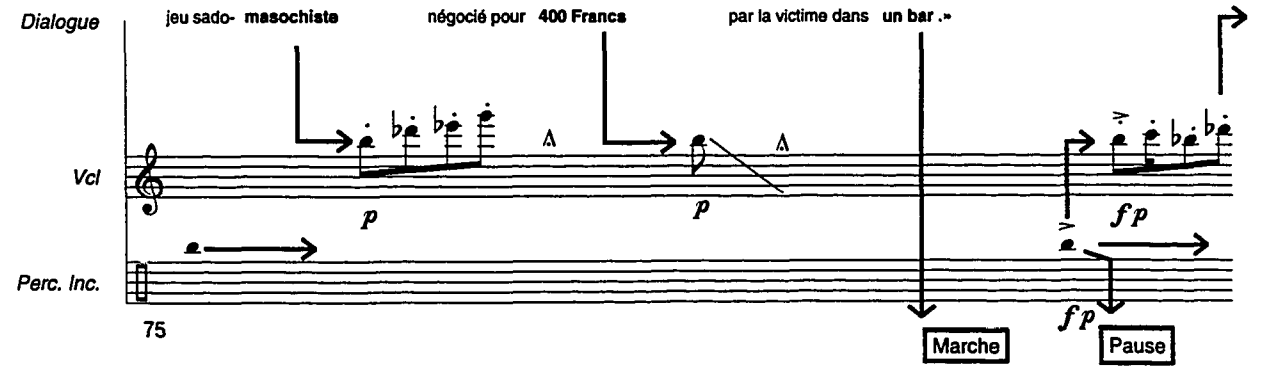

Dialogue
La vie devient précieuse ?
Tu penses aux anges ?
Ris.
Le monde est rempli d'objets superflus,
de gens
inutiles.
De trop.
Grincé
Normal
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
47

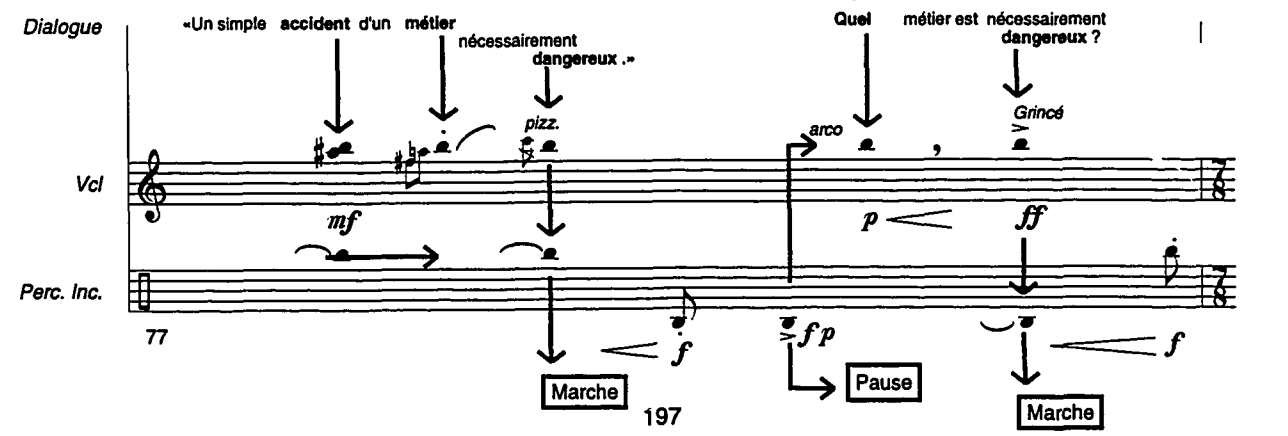

Dialogue
Ça déborde.
4:7
Grincé
Sens-tu
le barrage
sur le point de se rompre ?
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
53
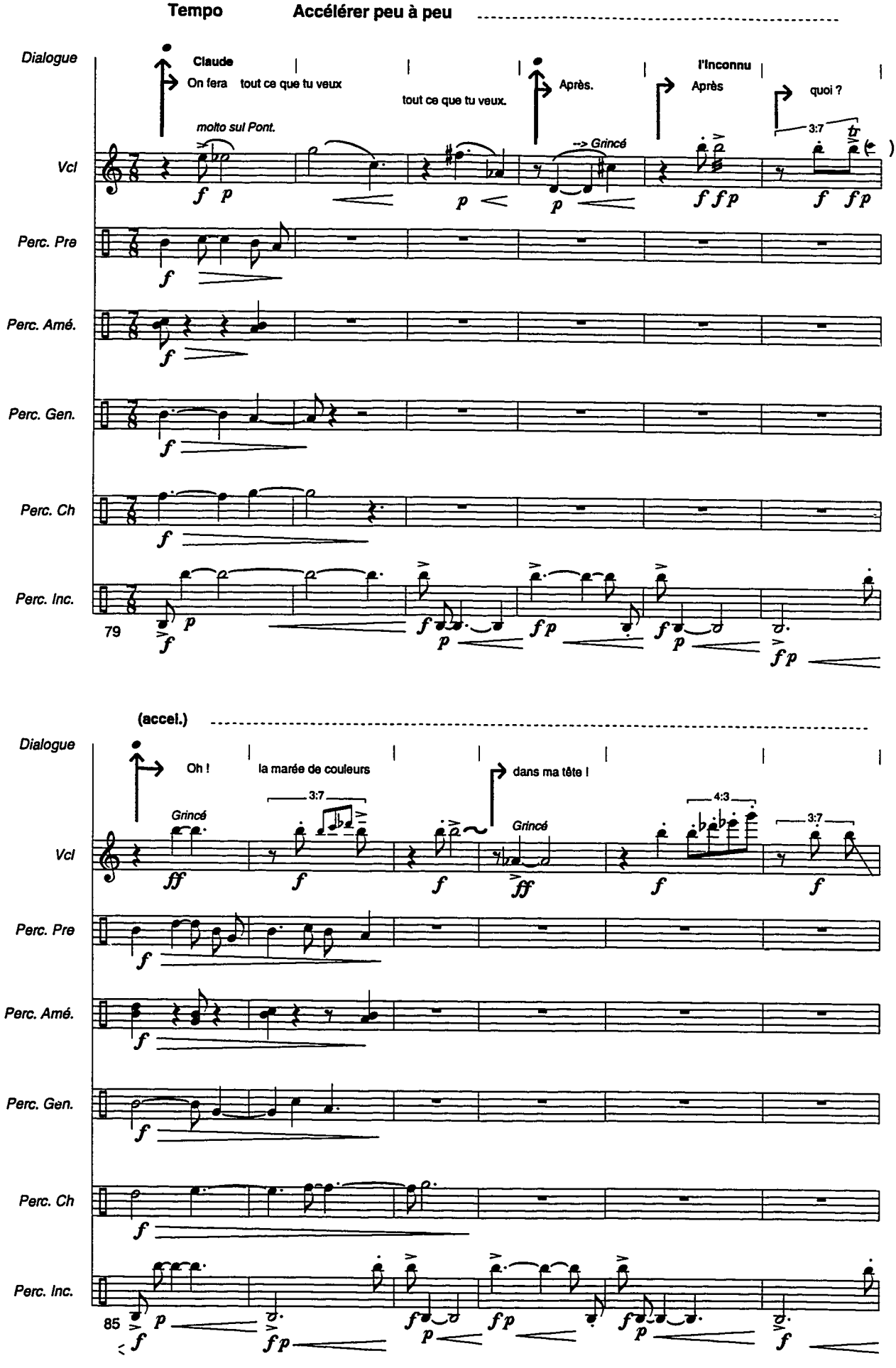

Dialogue
La vie me fait mal au coeur.
Claude
Arrête,
l'Inconnu
N'importe comment.
(Claude)
je ne veux plus continuer.
J'ai peur.
l'Inconnu
Il faudrait que
tu te décides.
Avec moi,
molto sul Pont.
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
59
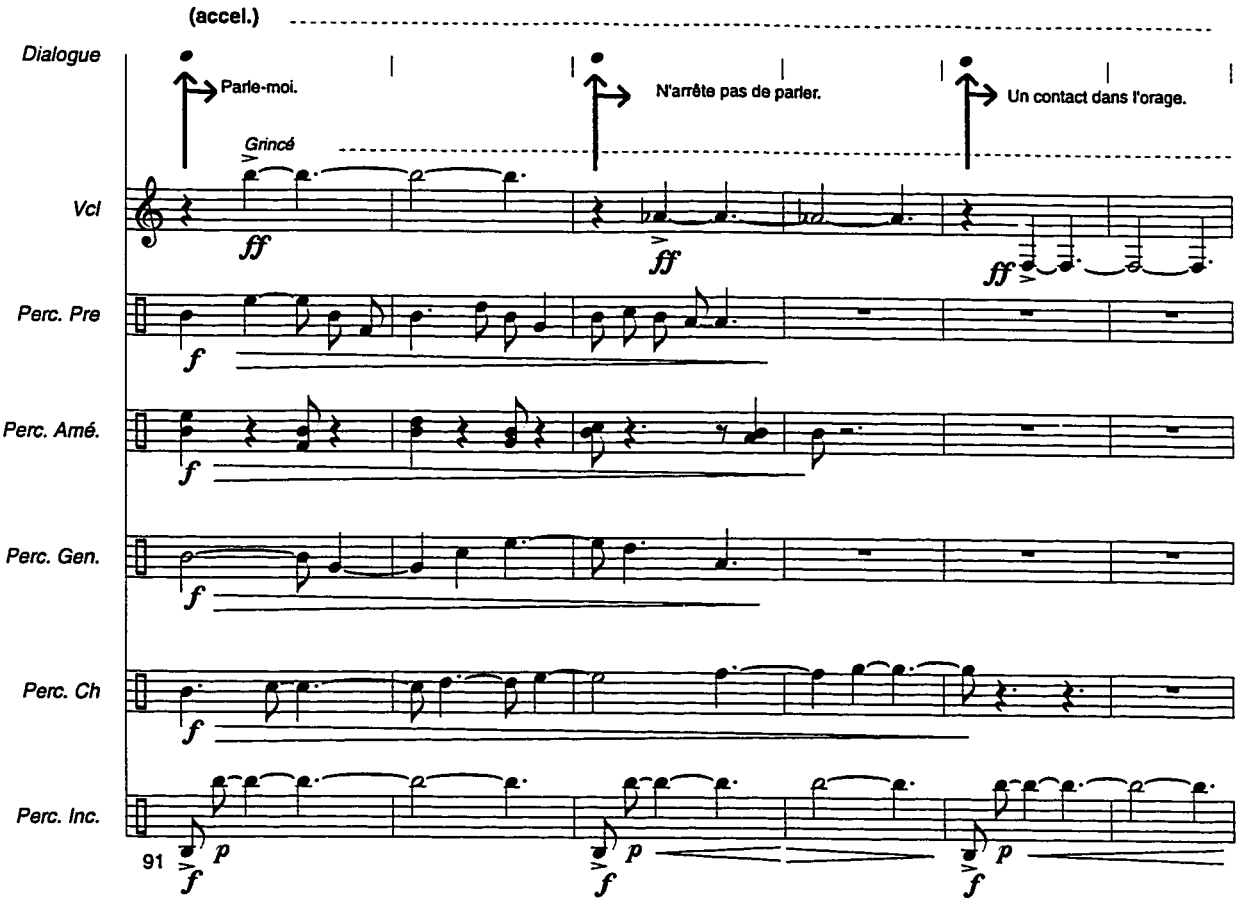

Dialogue
c'est l'inconnu.
Pas d'argent...
Claude
J'en trouverai.
l'Inconnu
C'est mon cadeau.
Écoute. J'ai tout de suite pensé à toi:
Grincé
molto sul Pont.
--> Grincé
Vcl
ff
Ralentir le grain du grincement en ralentissant la vitesse de l'archet
Perc. Pre
f
Perc. Amé.
f
Perc. Gen.
f
Perc. Ch
f
ff
Perc. Inc.
66
fp
p
f
p
ff
p
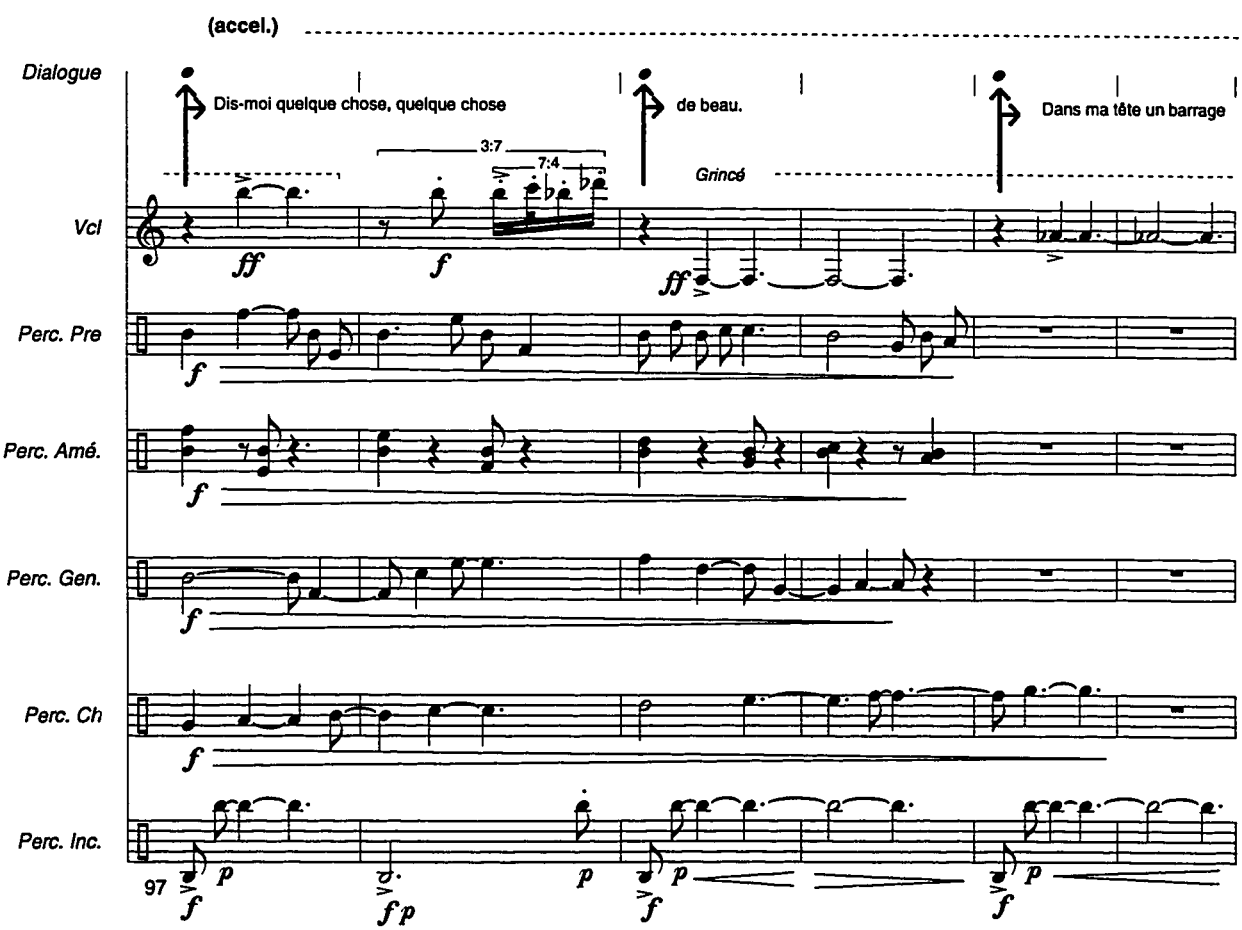

Dialogue
«Trois semaines plus tard, Thierry N. achève de17 coups de couteau un compositeur qu'il tient en laisse ,
Durées des dans le tempo
Vcl
fp
fp
fp
fp
Perc. Inc.
73
pp
f
Pause
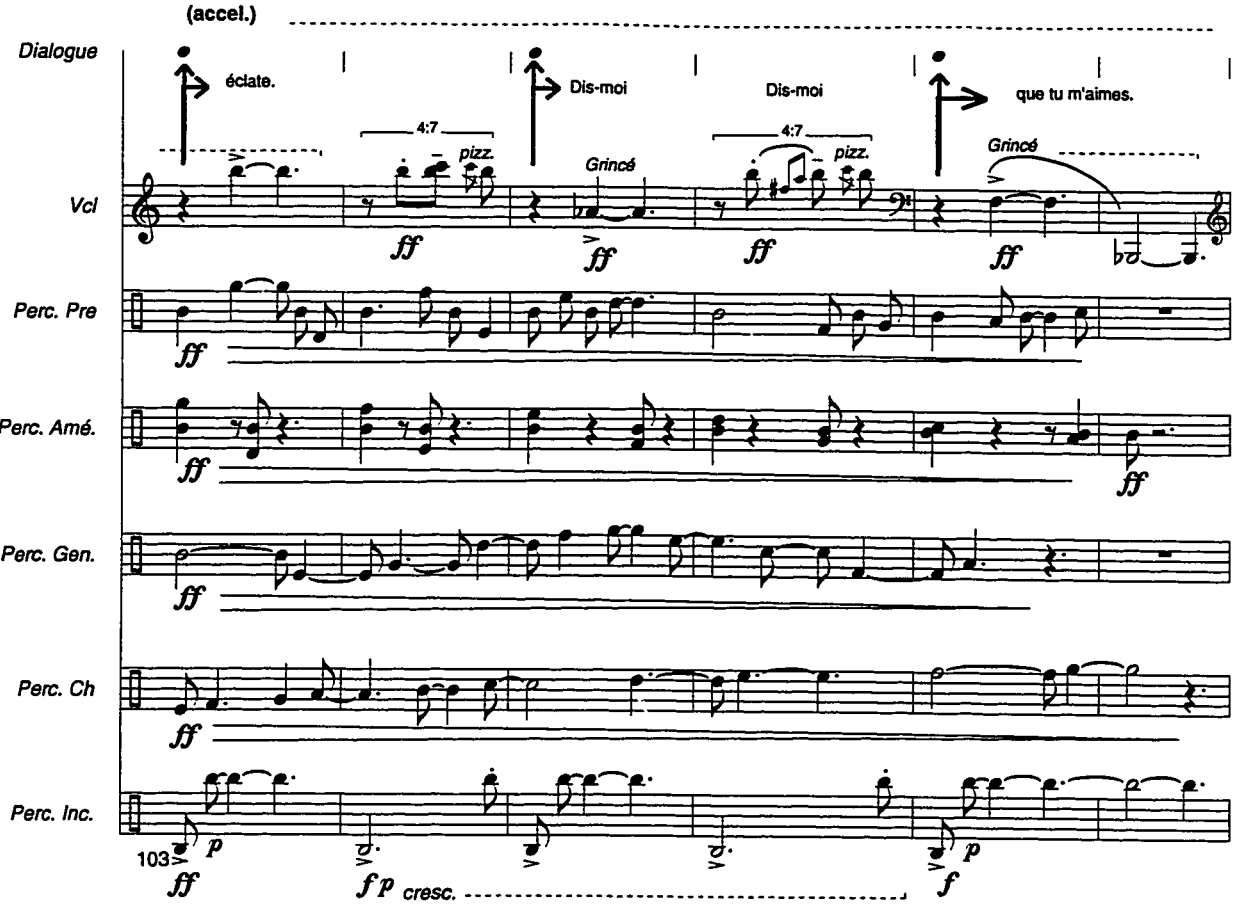

Dialogue
jeu sado- masochiste
négocié pour 400 Francs
par la victime dans un bar .»
Vcl
p
p
fp
Perc. Inc.
75
fp
Marche
Pause


Dialogue
«Un simple accident d'un métier
nécessairement dangereux .»
Quel métier est nécessairement dangereux ?
pizz.
arco
Grincé
Vcl
mf
p
ff
Perc. Inc.
77
f
fp
f
Marche
Pause
Marche

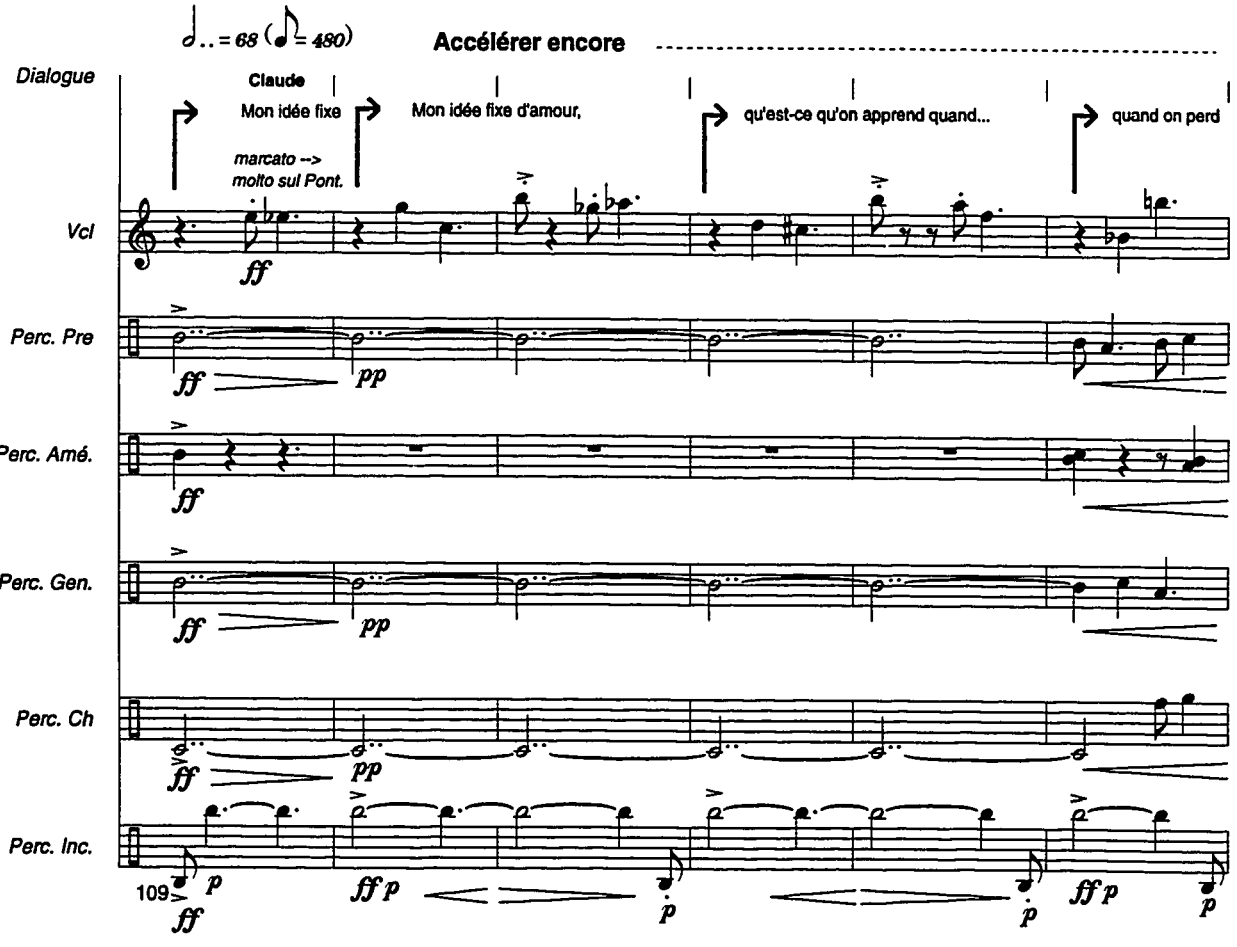

Tempo
Accélérer peu à peu
Dialogue
Claude
On fera tout ce que tu veux
molto sul Pont.
tout ce que tu veux.
Après.
l'Inconnu
Après
quoi ?
3:7
--> Grincé
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
79
(accel.)
Dialogue
Oh !
la marée de couleurs
dans ma tête !
Grincé
3:7
4:3
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
85
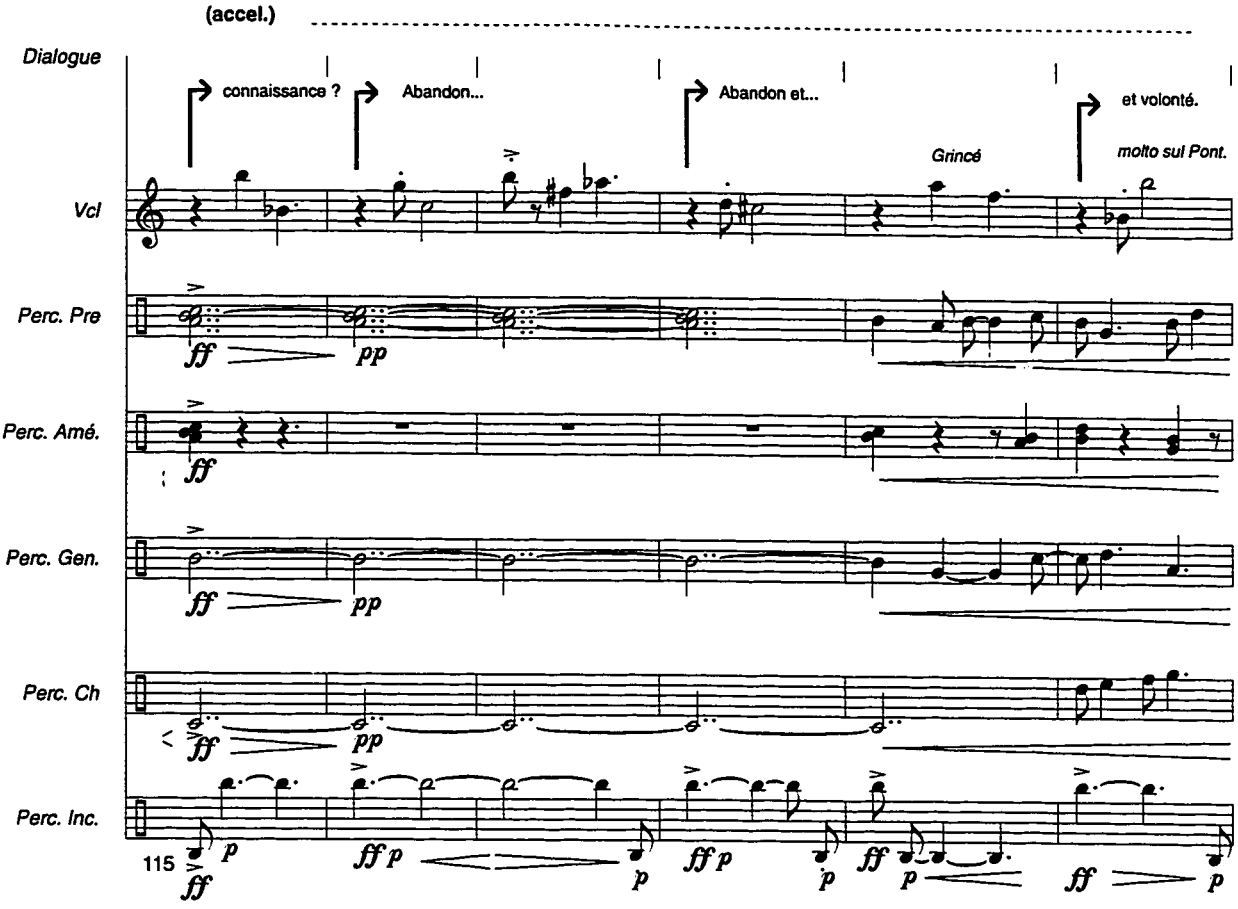

(accel.)
Dialogue
Parle-moi.
N'arrête pas de parler.
Un contact dans l'orage.
Grincé
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
91
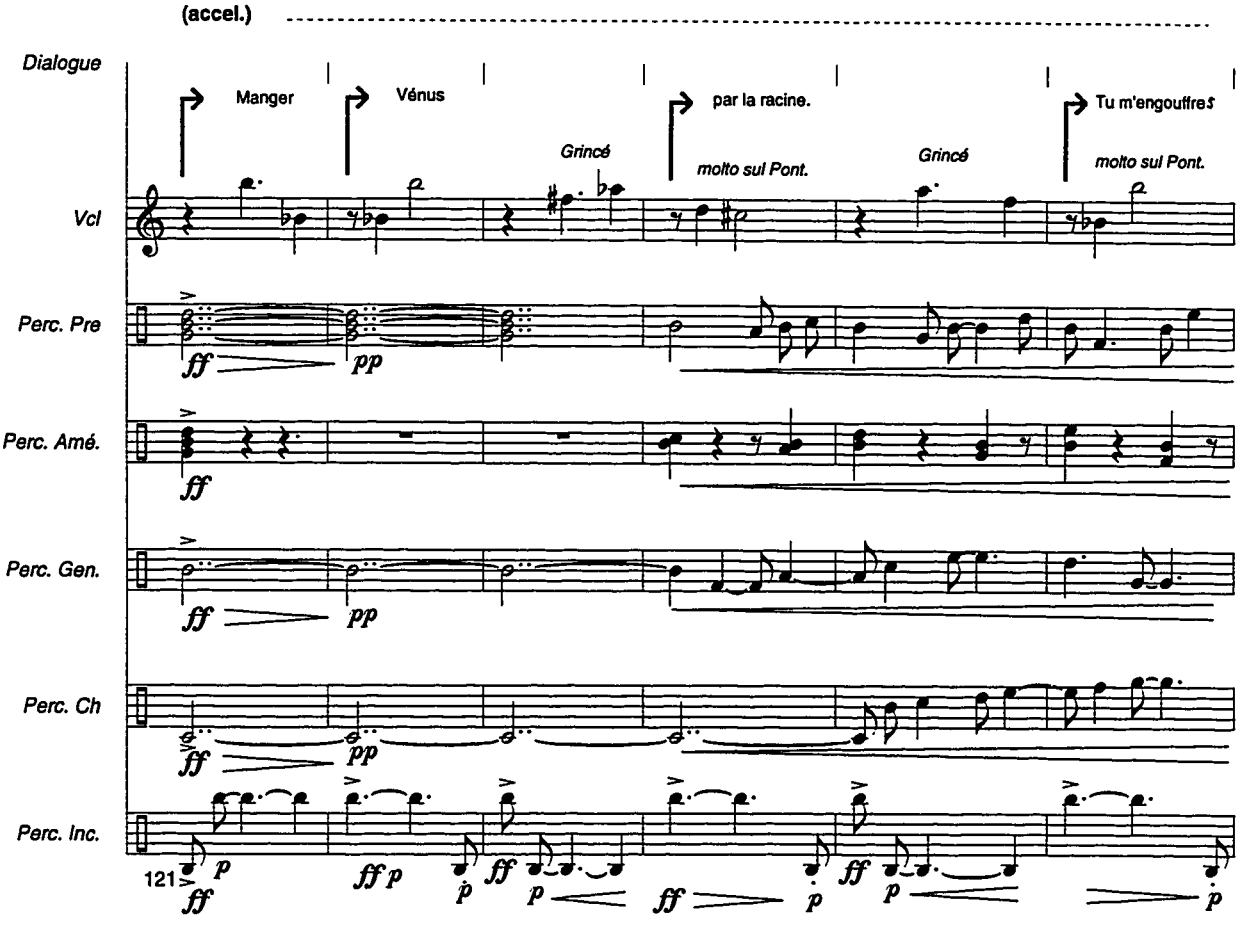

(accel.)
Dialogue
Dis-moi quelque chose, quelque chose
de beau.
Dans ma tête un barrage
3:7
7:4
Grincé
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
97
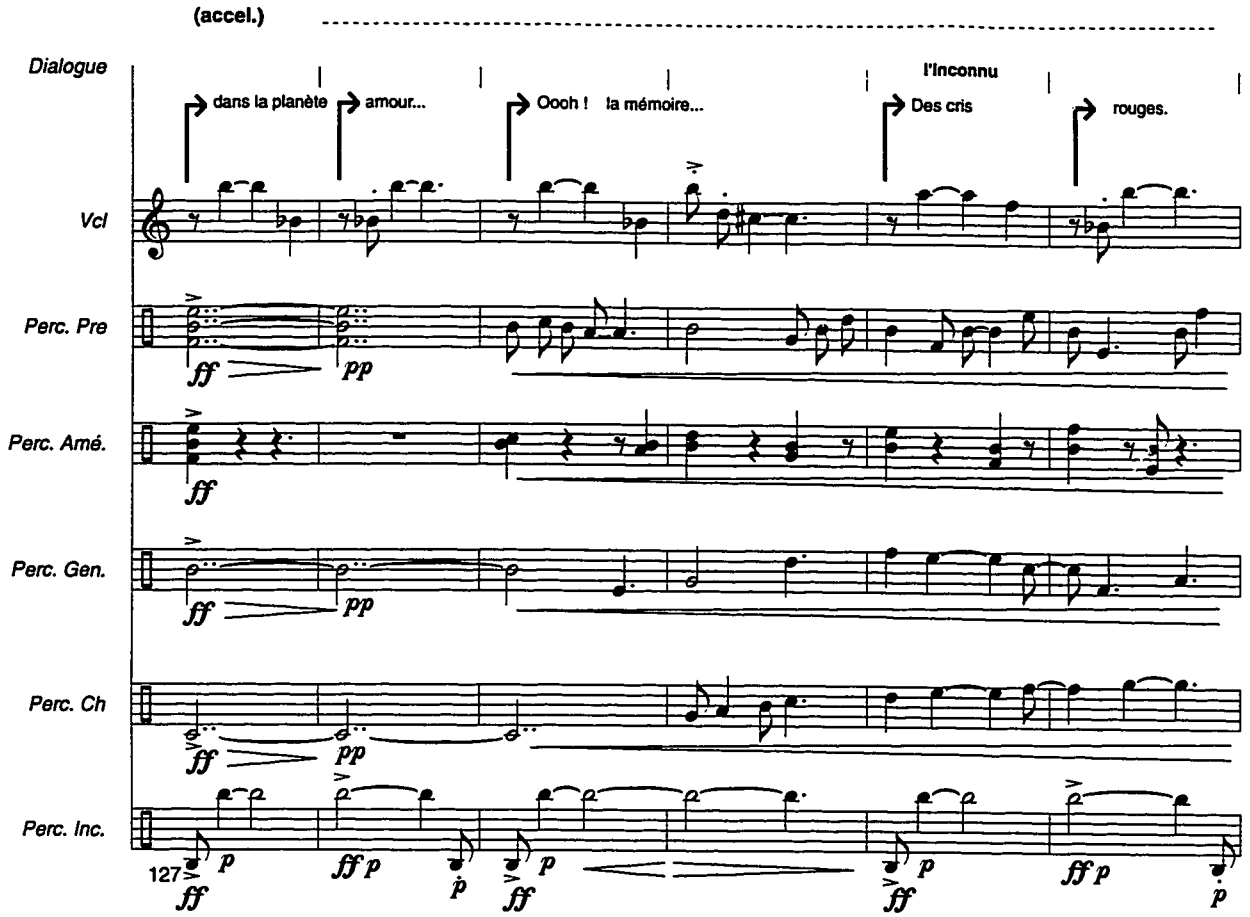


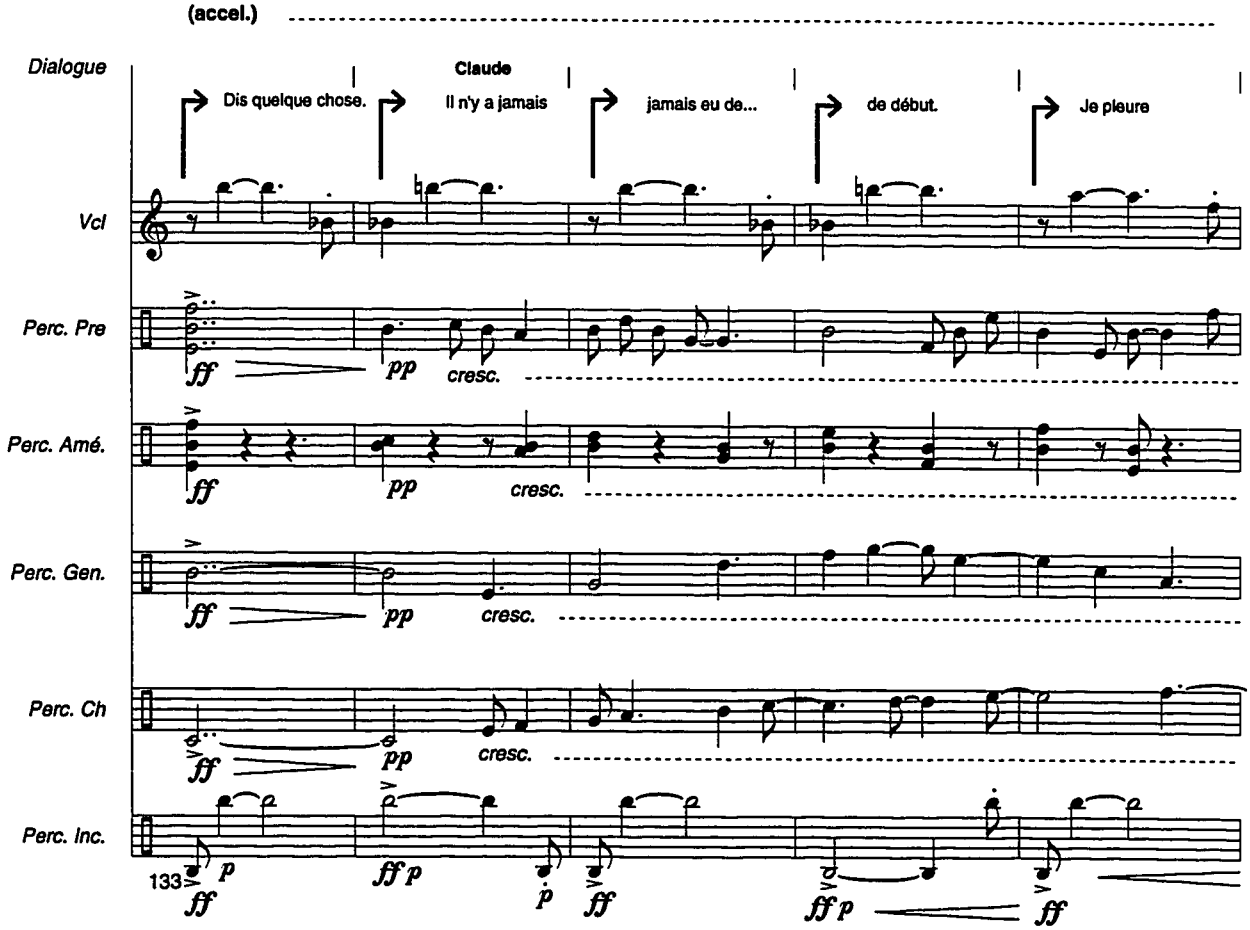
L'inconnu continue ses actions violentes, mais d'une manière de plus en plus indépendante de la musique.
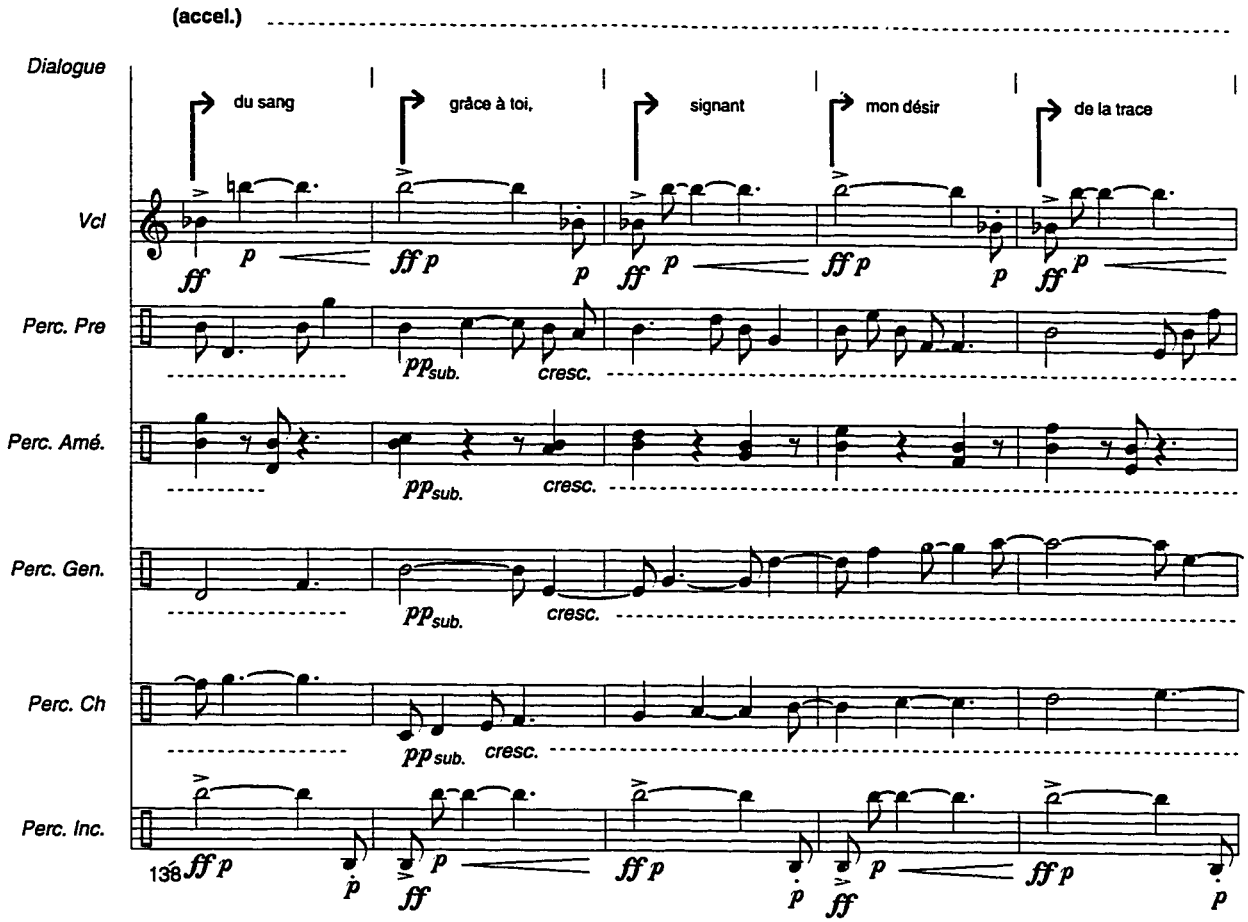



(accel.)
Dialogue
connaissance ?
Abandon...
Abandon et...
et volonté.
Grincé
molto sul Pont.
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
115
ff
pp
ff p
p


(accel.)
Dialogue
Manger
Vénus
par la racine.
Tu m'engouffres
Grincé
molto sul Pont.
Grincé
molto sul Pont.
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
121
ff
pp
ff p
p


(accel.)
Dialogue
dans la planète
amour...
Oooh ! la mémoire...
l'Inconnu
Des cris
rouges.
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
127
ff
pp
p


(accel.)
Dialogue
Dis quelque chose.
Claude
Il n'y a jamais
jamais eu de...
de début.
Je pleure
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
cresc.
133
ff
pp
p

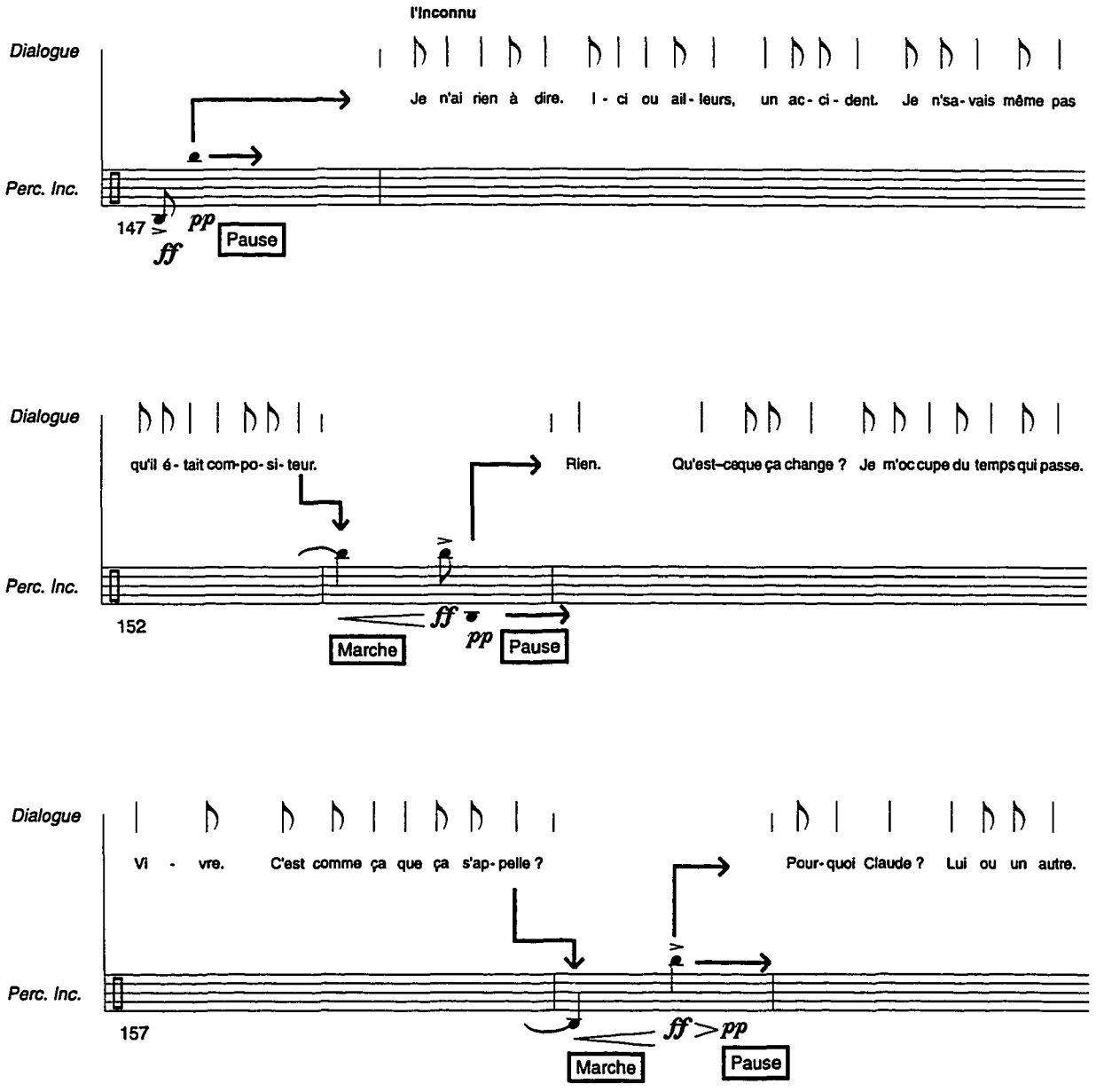

(accel.)
Dialogue
du sang
grâce à toi,
signant
mon désir
de la trace
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
cresc.
138
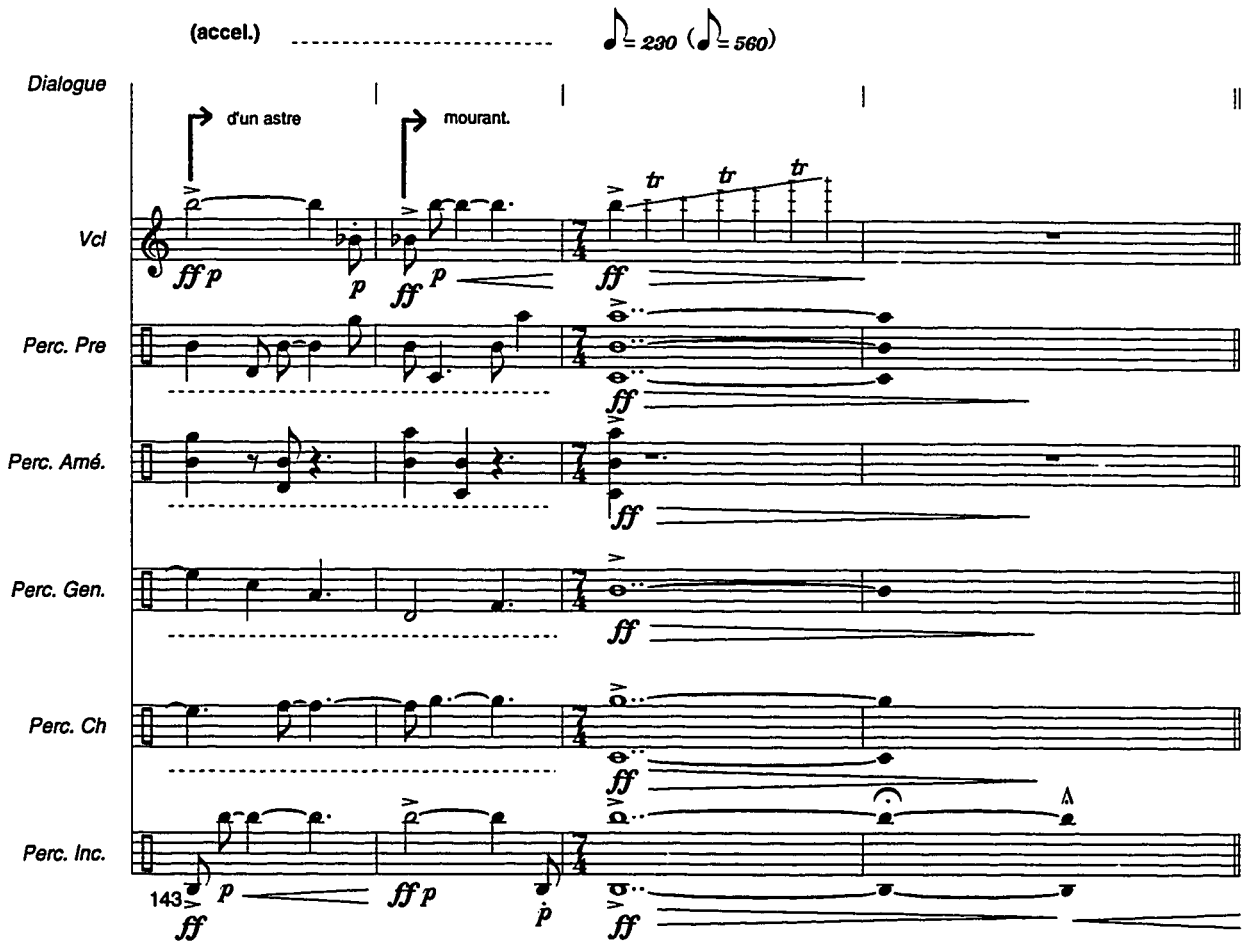
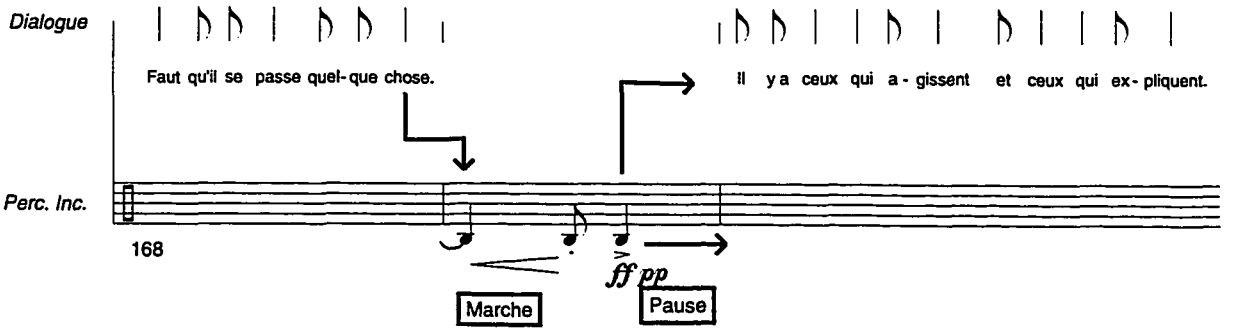

(accel.)
♩= 230 (♩= 560)
Dialogue
d'un astre
mourant.
Vcl
Perc. Pre
Perc. Amé.
Perc. Gen.
Perc. Ch
Perc. Inc.
143

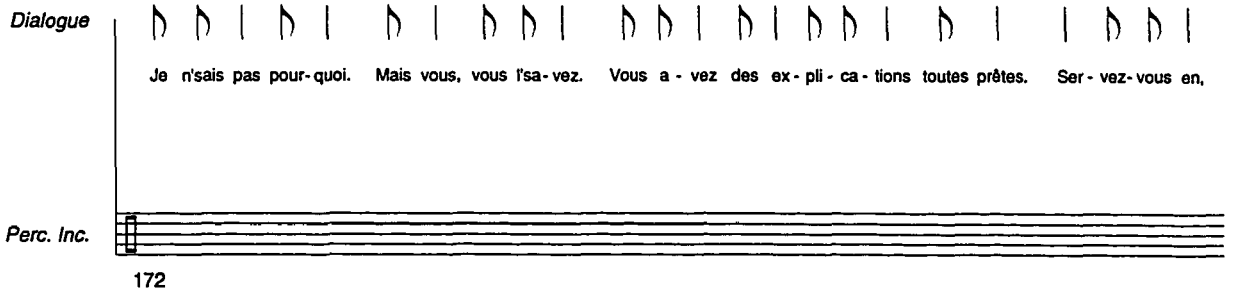
Tableau 9, scène 3
(Déposition de l'Inconnu)

L'éclairage s'installe rapidement dans la convention des dépositions.

Note d'interprétation :
Cette déposition est écrite en un parlé-rythmé fait uniquement de longues et de brèves notées comme des noires et des croches. Les rapports de durées ne devraient pas être interprétés de façon rigoureuse mathématiquement. Ces rapports sont interprétables assez librement à l'intérieur des notions de brève et de longue. Le débit général devrait être rapide et tendu, « dénaturalisé » par la rythmisation inhabituelle des paroles.




Dialogue
Faut qu'il se passe quel-que chose.
Il y a ceux qui a-gissent et ceux qui ex-pliquent.
Perc. Inc.
168
ff pp
Marche
Pause


Dialogue
Je n'sais pas pour-quoi. Mais vous, vous l'sa-vez. Vous a-vez des ex-pli-ca-tions toutes prêtes. Ser-vez-vous en,
Perc. Inc.
172

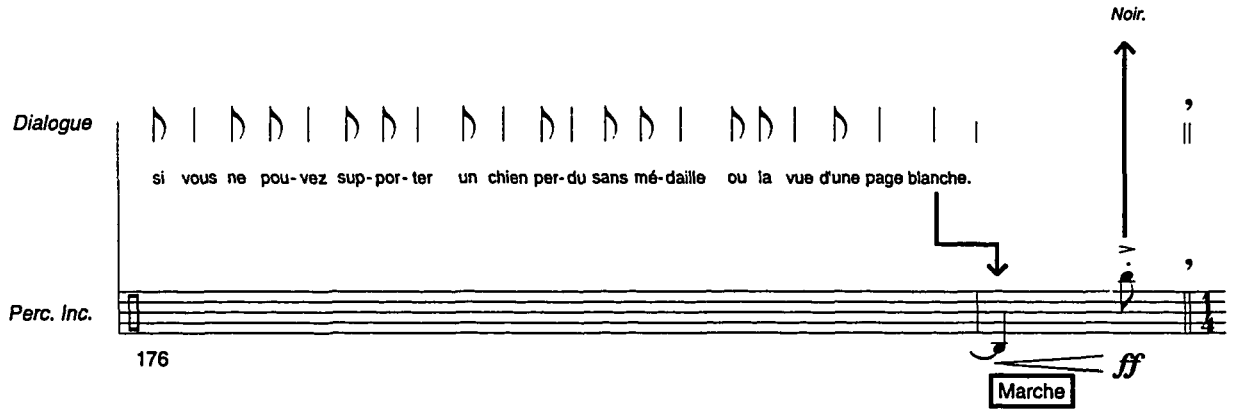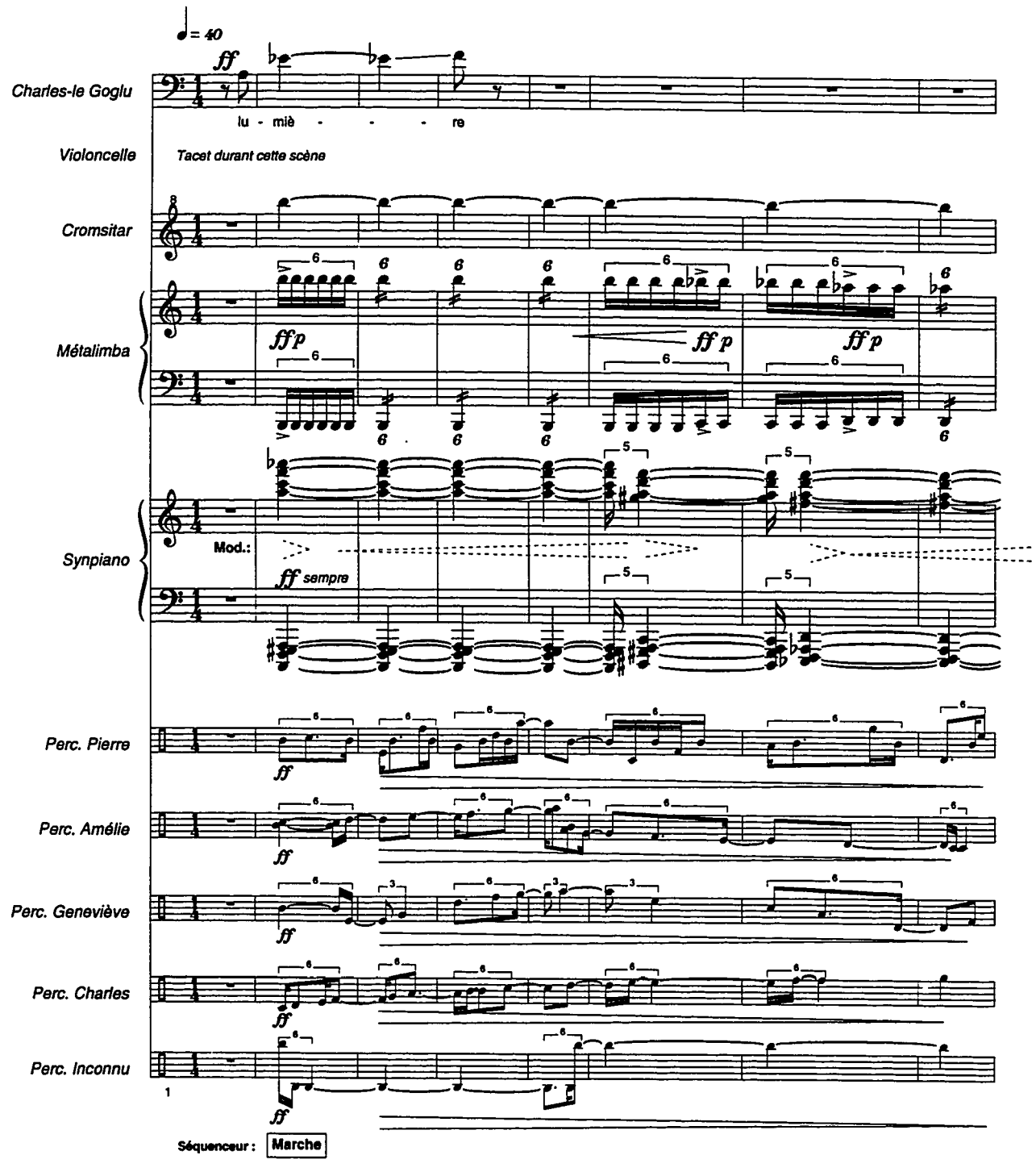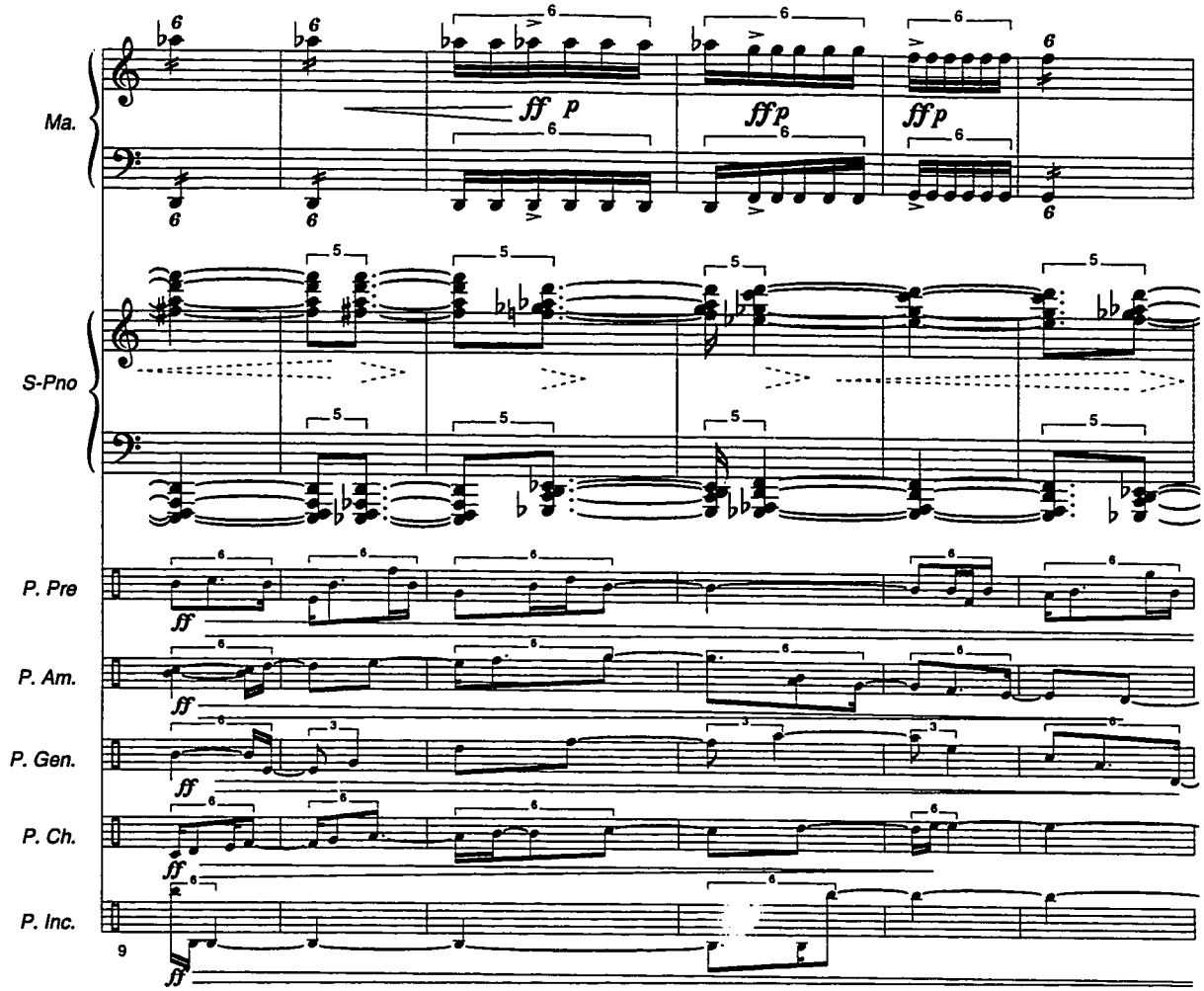

Noir.
Dialogue
si vous ne pou-vez sup-por-ter un chien per-du sans mé-daille ou la vue d'une page blanche.
Perc. Inc.
176
ff
Marche
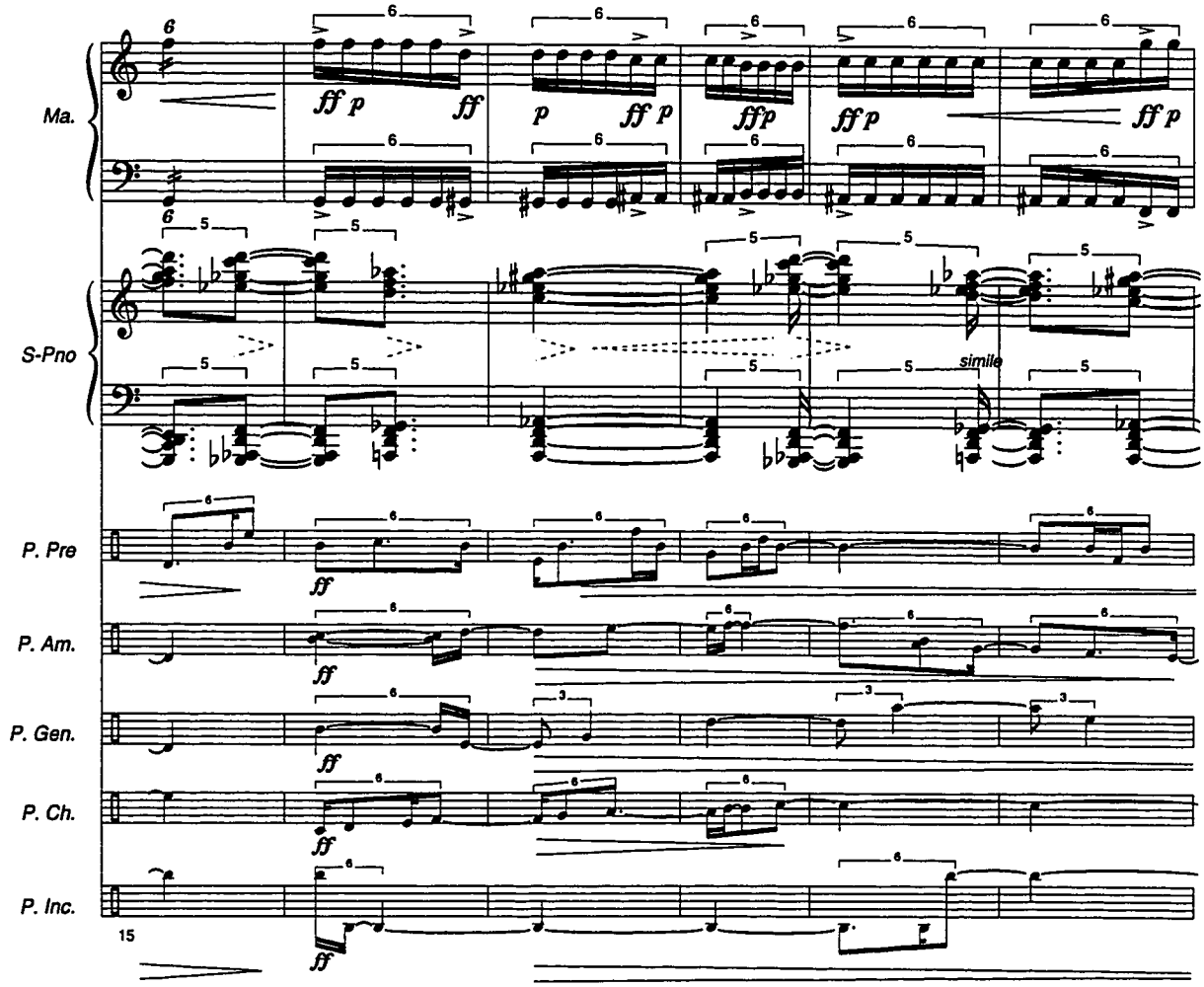
Tableau 10, scène 1
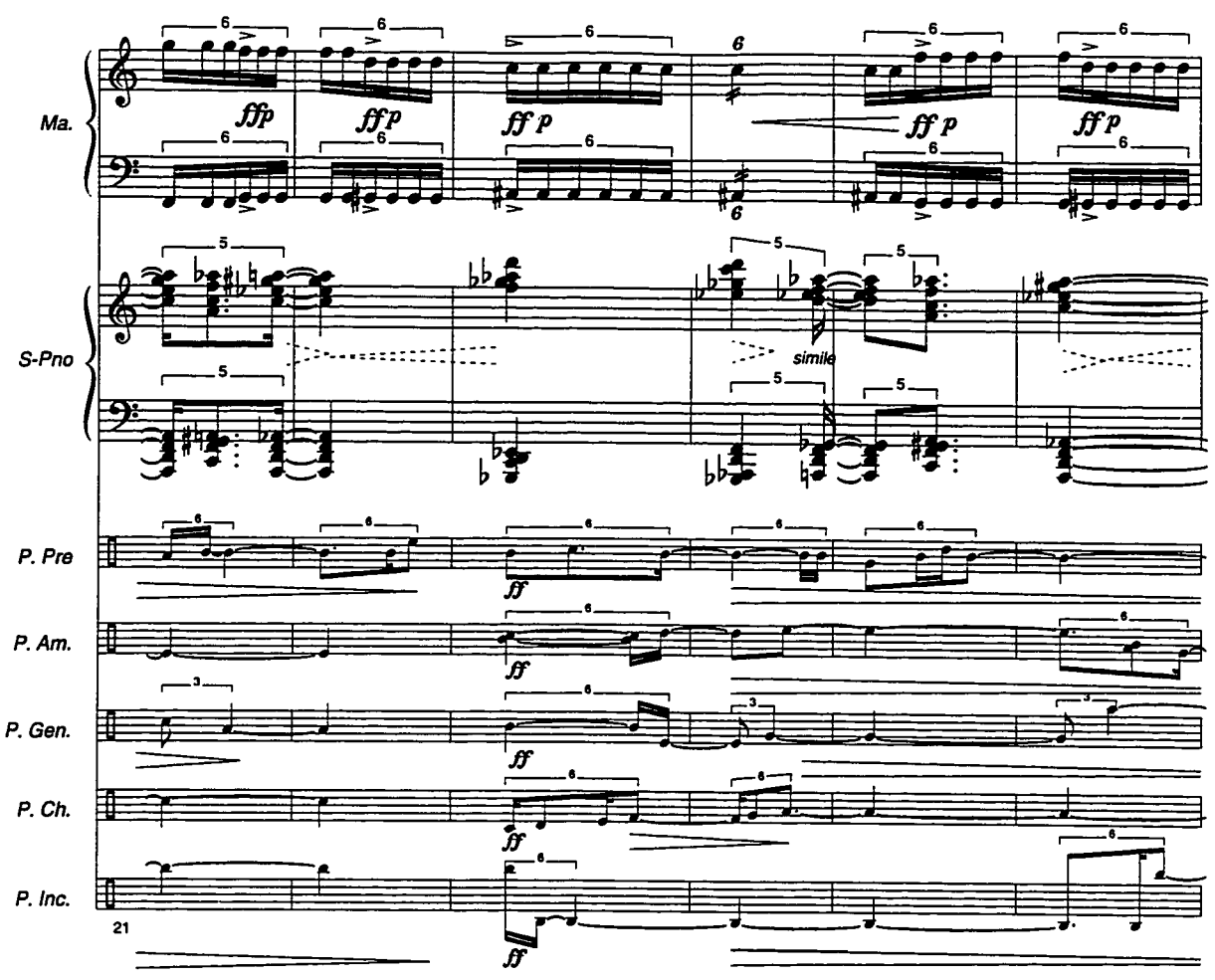
La musique de l'opéra reprend. C'est le dernier tableau, le soir de la première. La production est magnifique, inspirée du théâtre japonais qui sait préserver le vide à travers la magnificence.
Charles n'est plus au lutrin, mais double Claude, à la manière d'un manipulateur de bunraku. L'Inconnu agit de même et tient l'extrémité de la pièce au bout de laquelle Claude est pendu.
L'opéra reprend à la scène de la tentative de suicide du Goglu. Les murs se resserrent autour de Claude-le Goglu jusqu'à le coincer dans un étau d'où ne sortent que ses pieds et ses mains. Claude-le Goglu pousse des cris aigus, bribes de rires, chants d'oiseaux, trilles plaintifs. Les enfants s'approchent lentement en catimini.
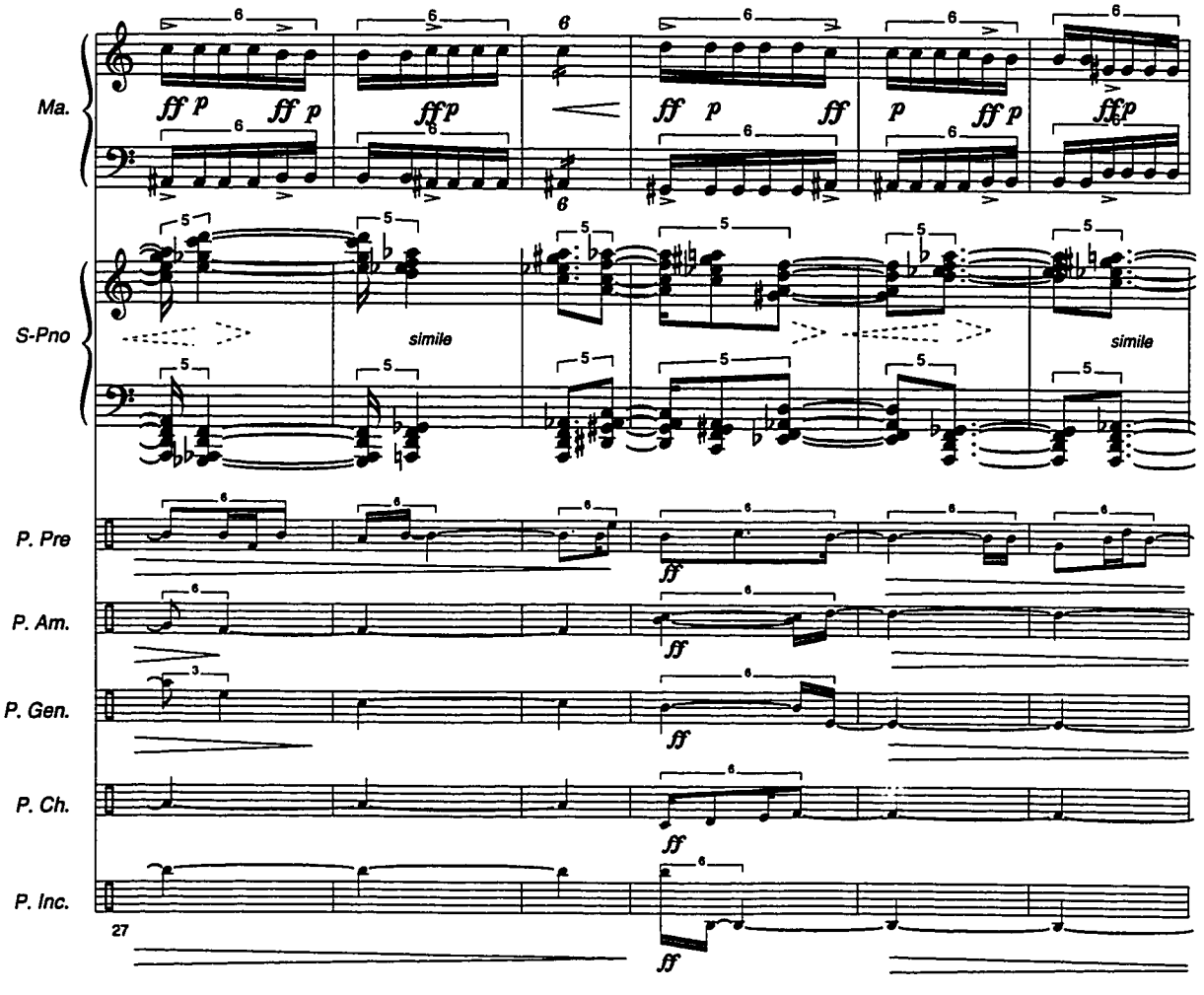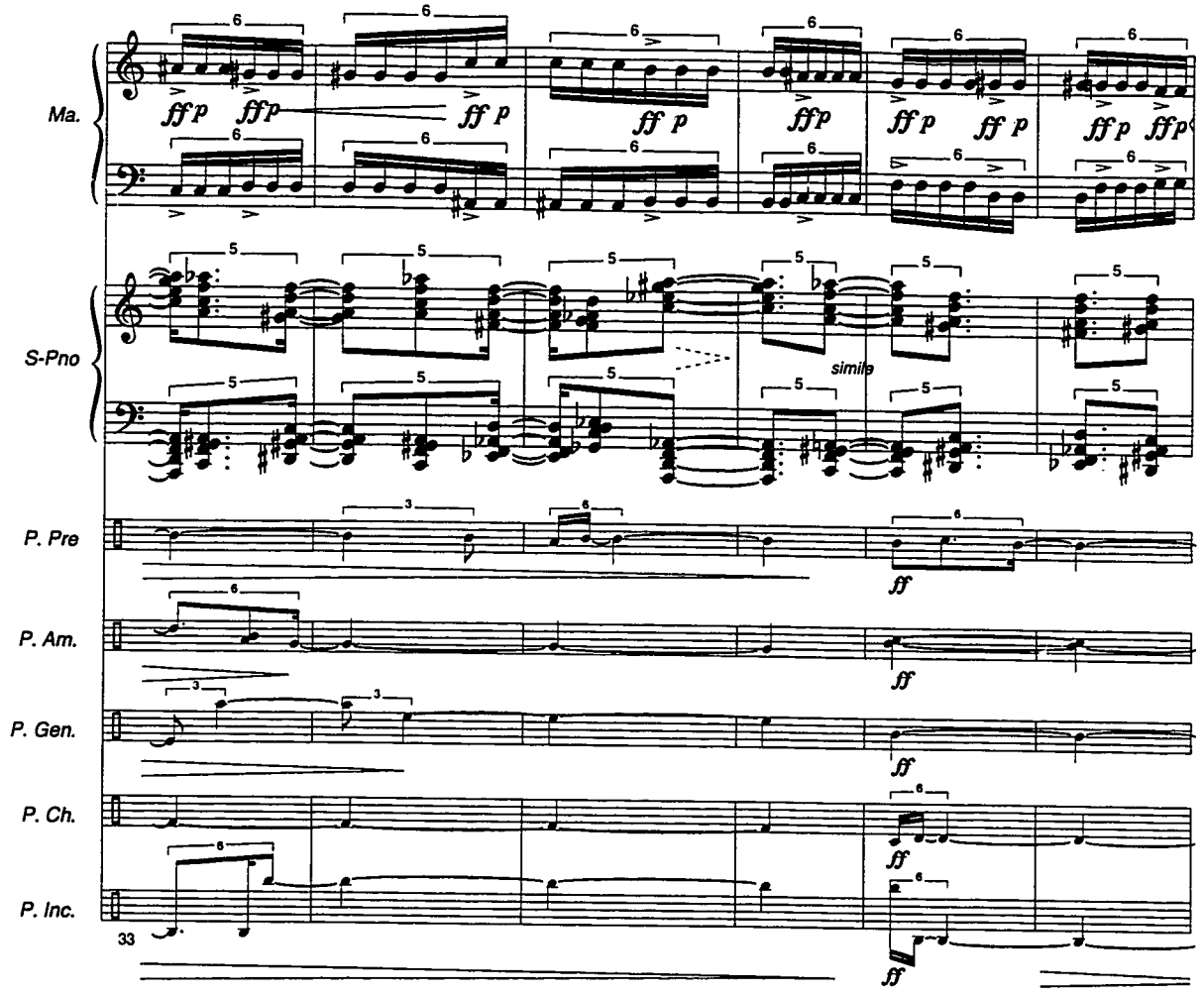


Rappel : les parties de percussions échantillonnées sont jouées par un séquenceur contrôlé par ordinateur. Les parties de Cromsitar, Métalimba et Synpiano sont jouées par les instrumentistes.
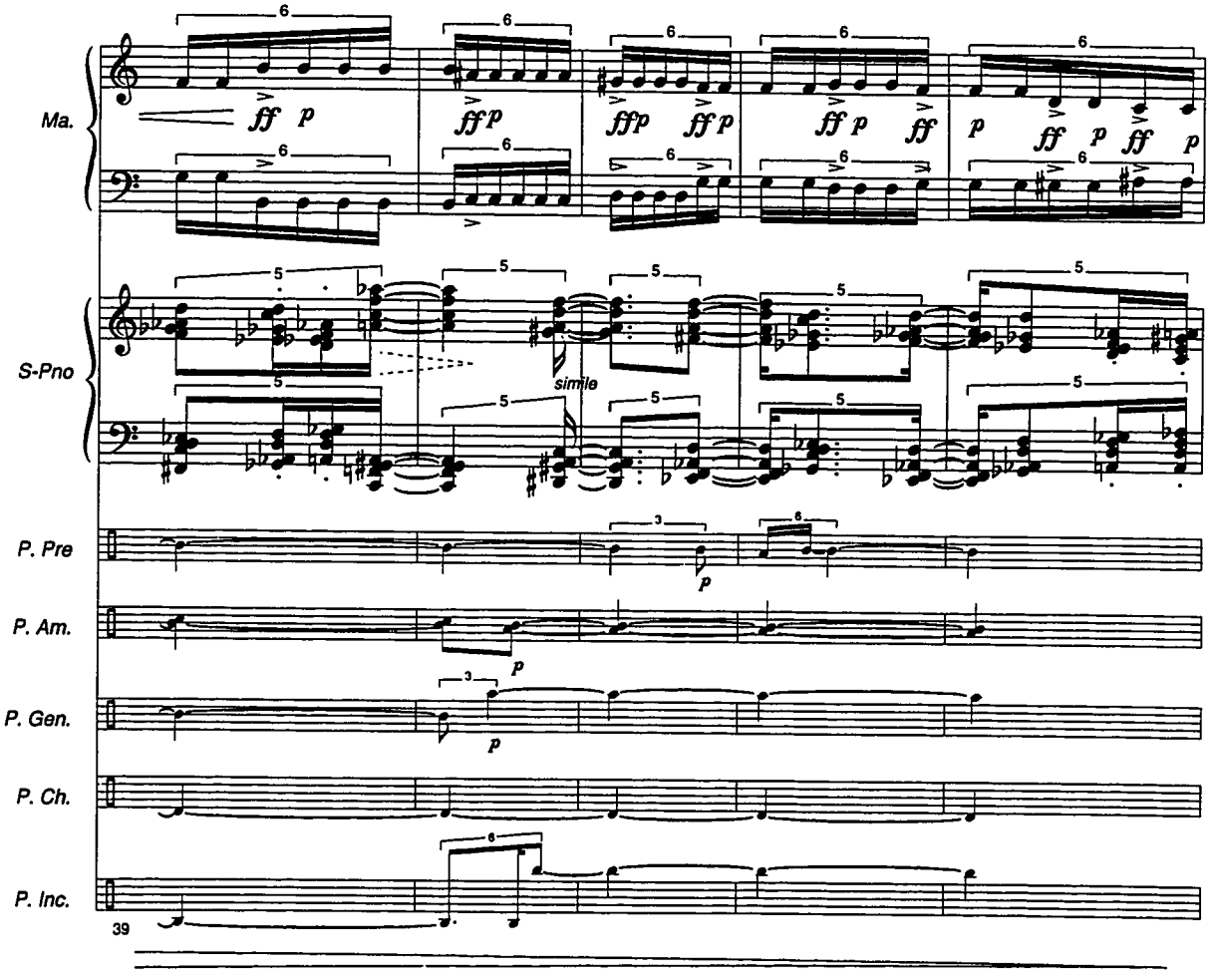

Ma.
S-Pno
P. Pre
P. Am.
P. Gen.
P. Ch.
P. Inc.
9


Ma.
S-Pno
simile
P. Pre
P. Am.
P. Gen.
P. Ch.
P. Inc.
15


Ma.
S-Pno
P. Pre
P. Am.
P. Gen.
P. Ch.
P. Inc.
simile
21


Ma.
S-Pno
P. Pre
P. Am.
P. Gen.
P. Ch.
P. Inc.
simile
simile
27


Ma.
S-Pno
P. Pre
P. Am.
P. Gen.
P. Ch.
P. Inc.
simile
33


Ma.
S-Pno
P. Pre
P. Am.
P. Gen.
P. Ch.
P. Inc.
simile
39

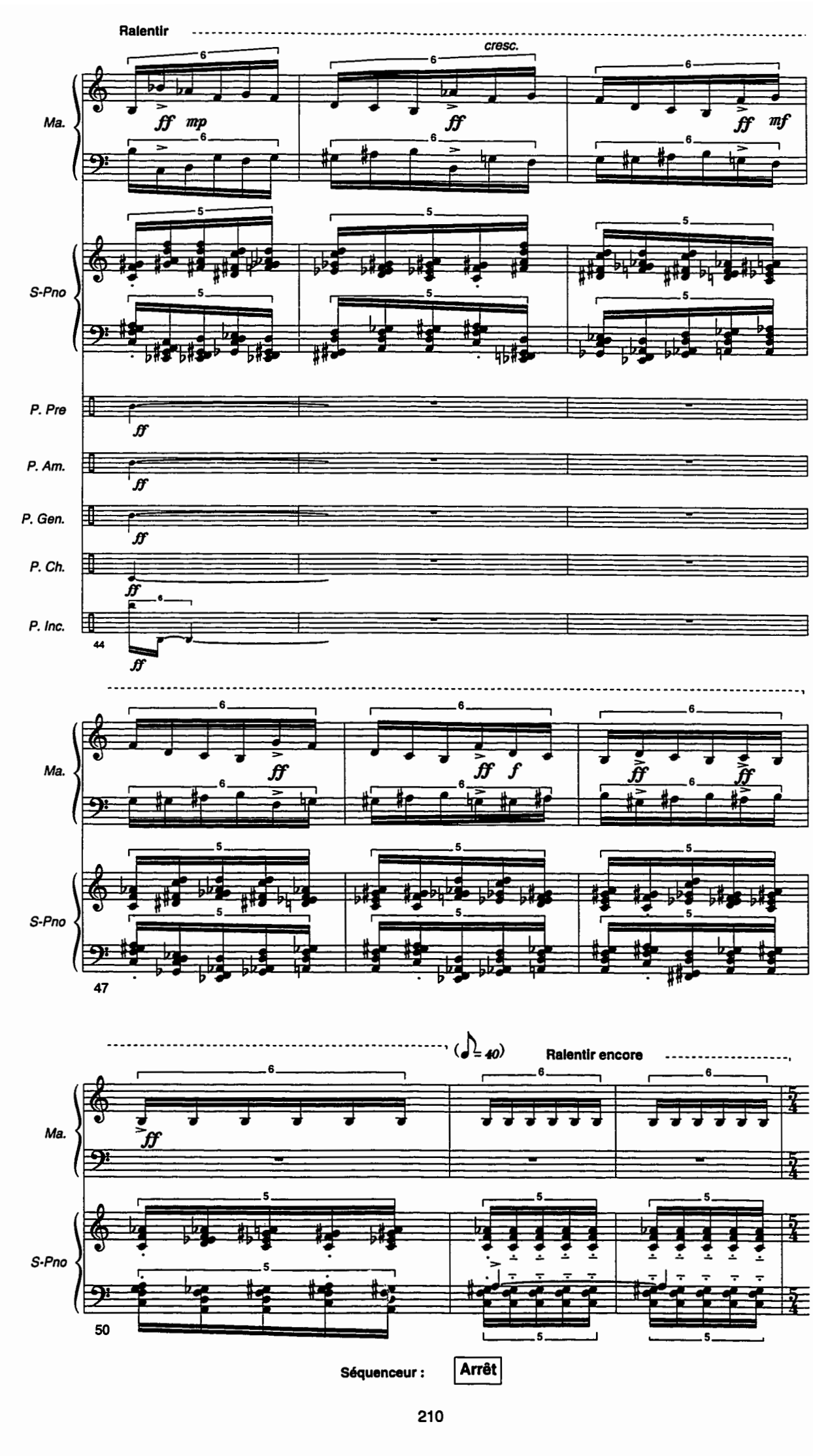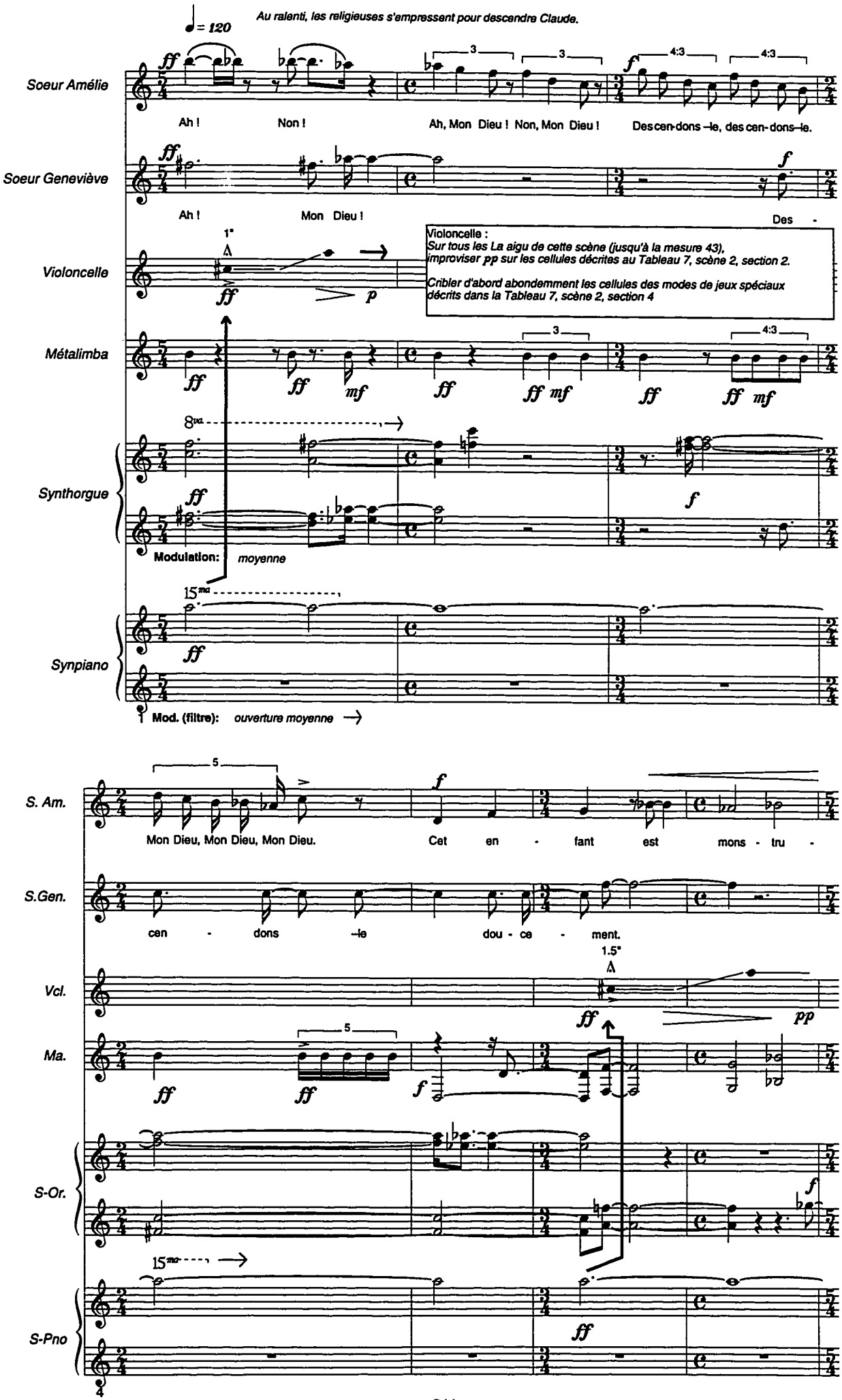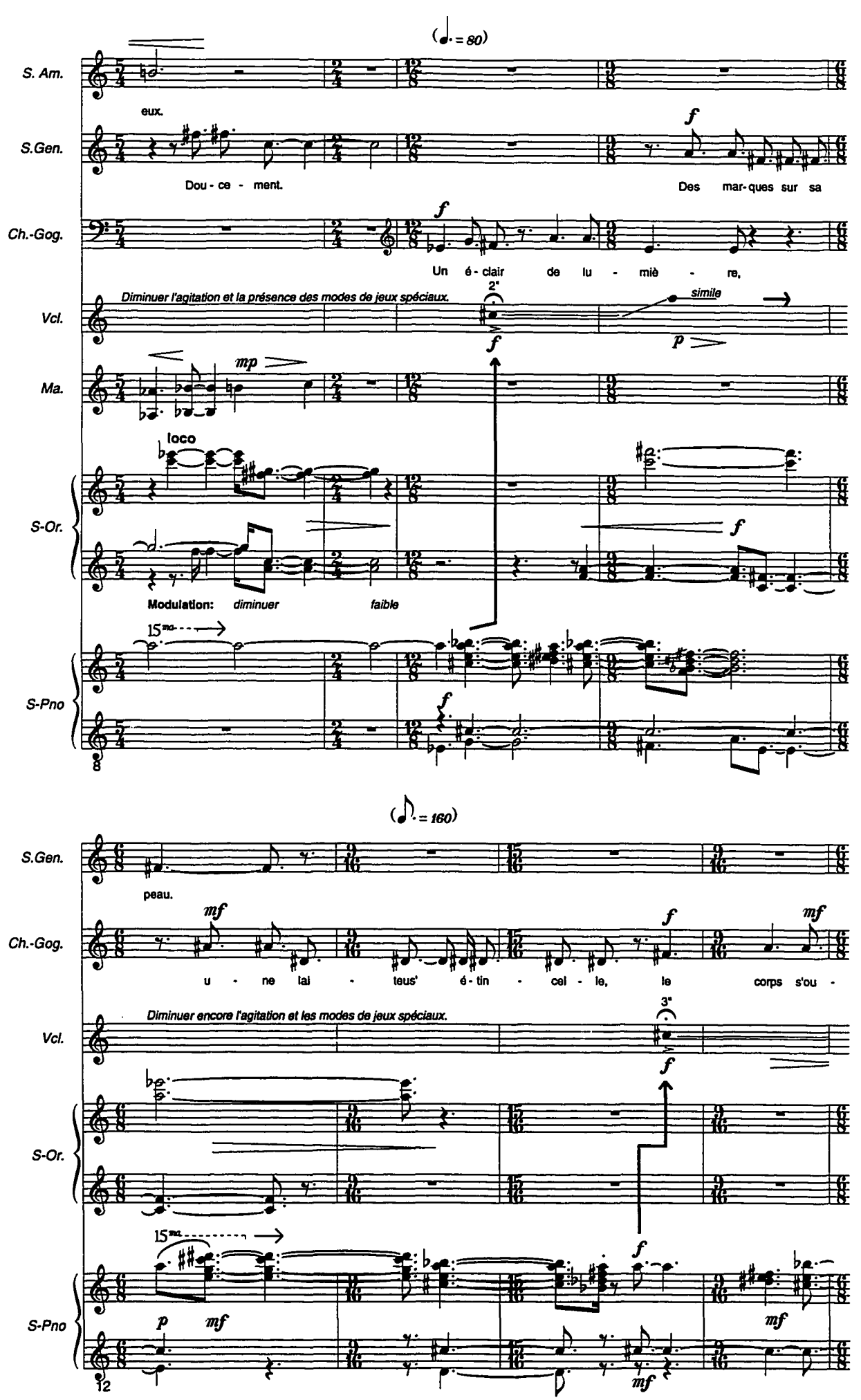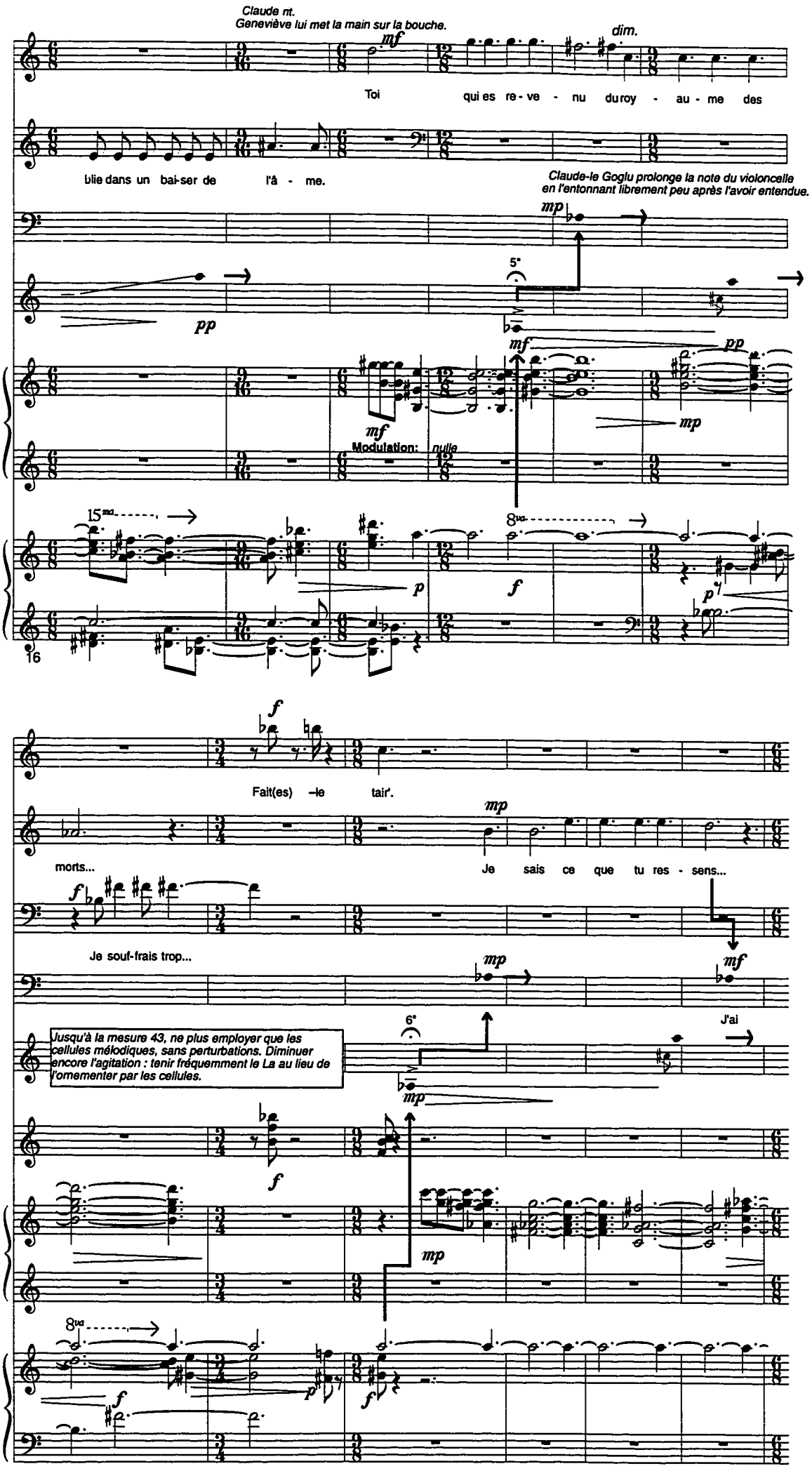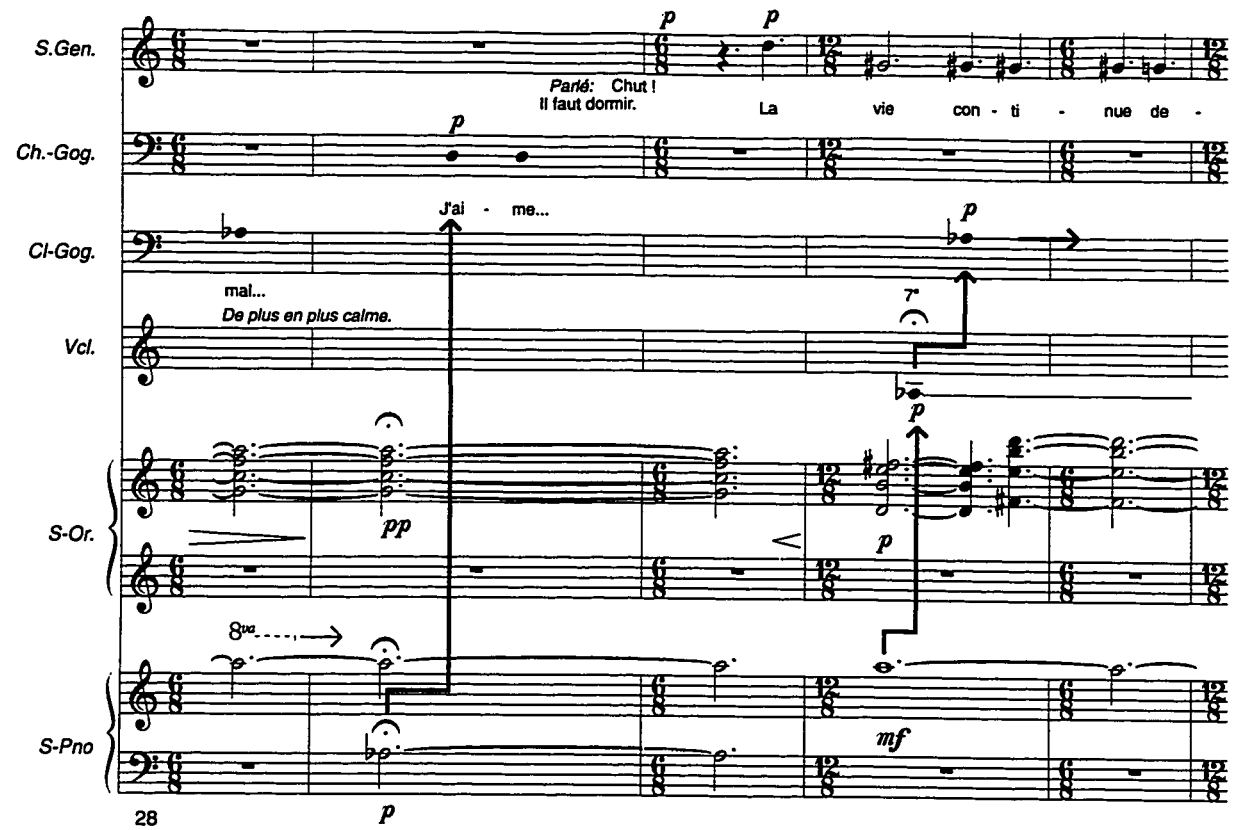

Ralentir
cresc.
Ma.
S-Pno
P. Pre
P. Am.
P. Gen.
P. Ch.
P. Inc.
44
47
50
Ralentir encore
Séquenceur :
Arrêt
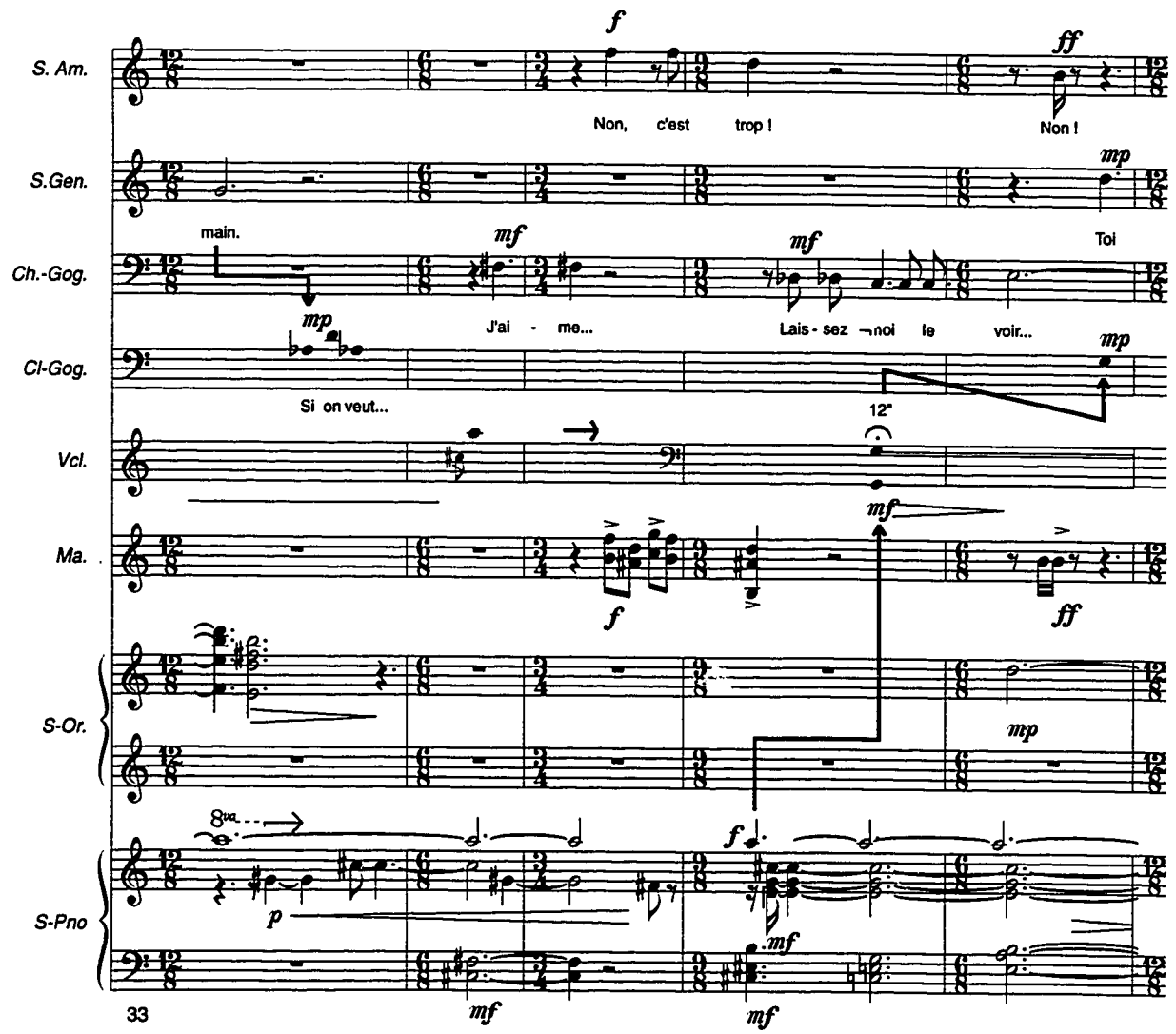
Tableau 10 , scène 2

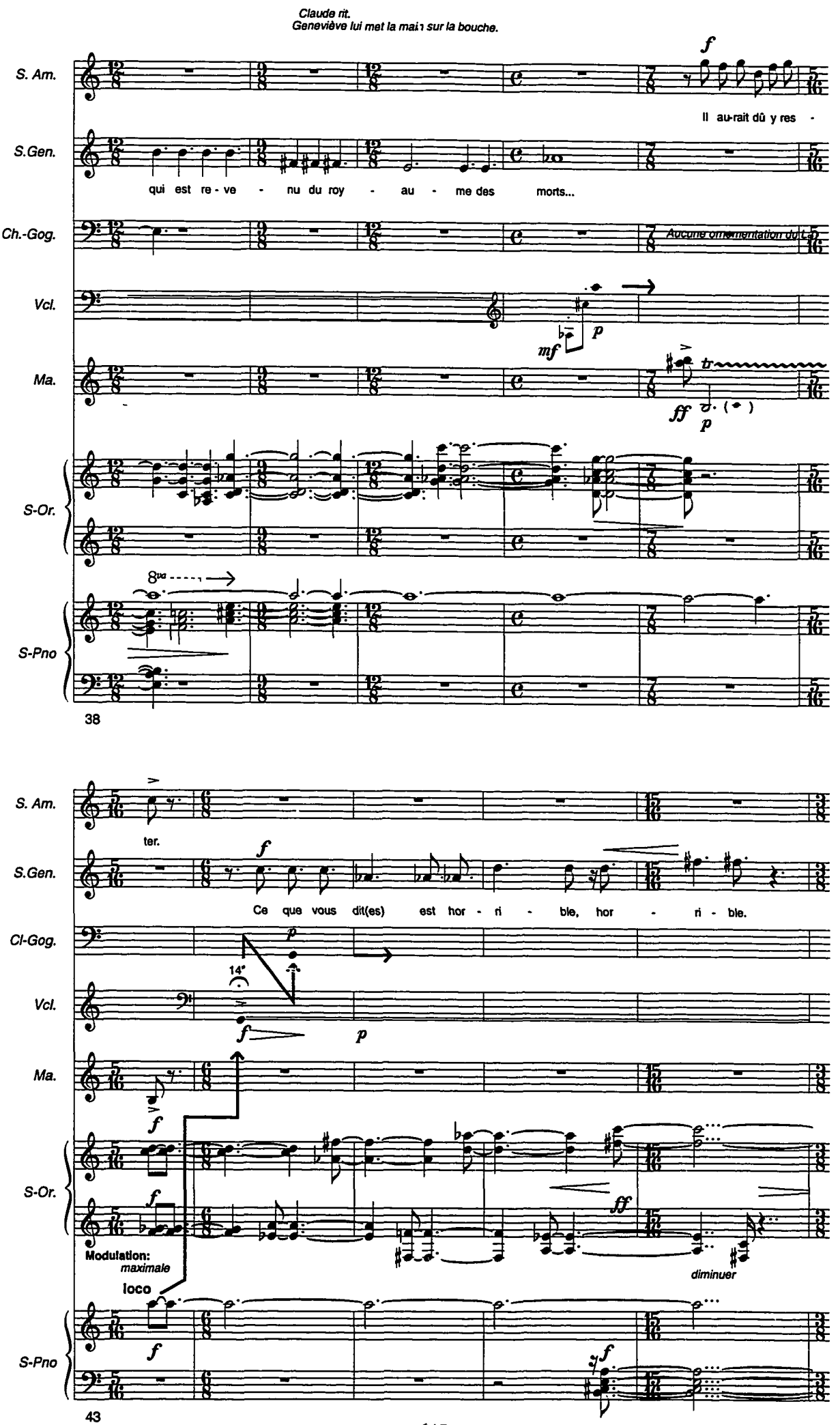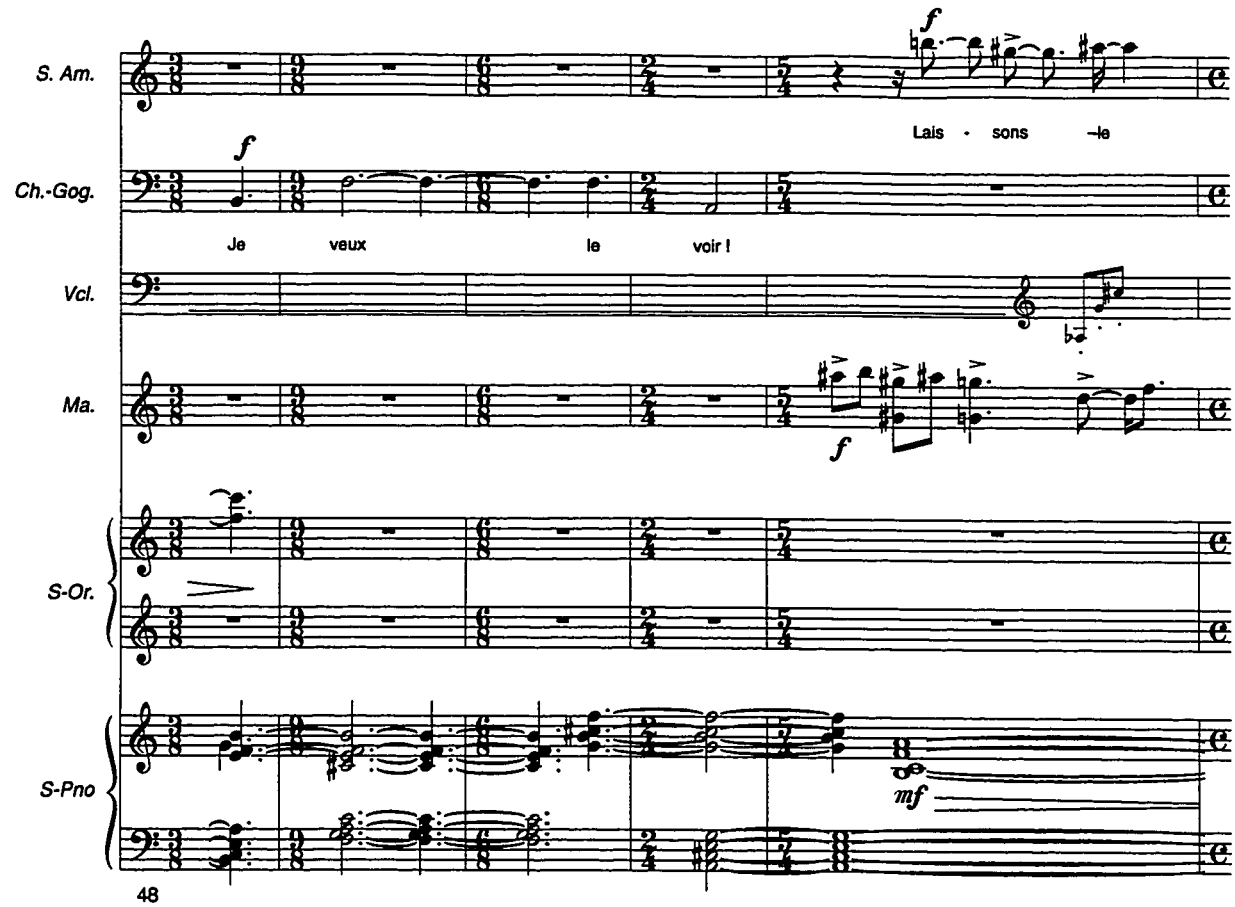



(♩. = 80)
S. Am.
eux.
S.Gen.
Dou - ce - ment.
Des mar-ques sur sa
Ch.-Gog.
Un é - clair de lu - miè - re,
Diminuer l'agitation et la présence des modes de jeux spéciaux.
2"
simile
Vcl.
Ma.
loco
S-Or.
Modulation: diminuer faible
15ma
S-Pno
(♪. = 160)
S.Gen.
peau.
Ch.-Gog.
u - ne lai - teus' é - tin - cel - le, le corps s'ou -
Diminuer encore l'agitation et les modes de jeux spéciaux.
3"
Vcl.
S-Or.
15ma
S-Pno
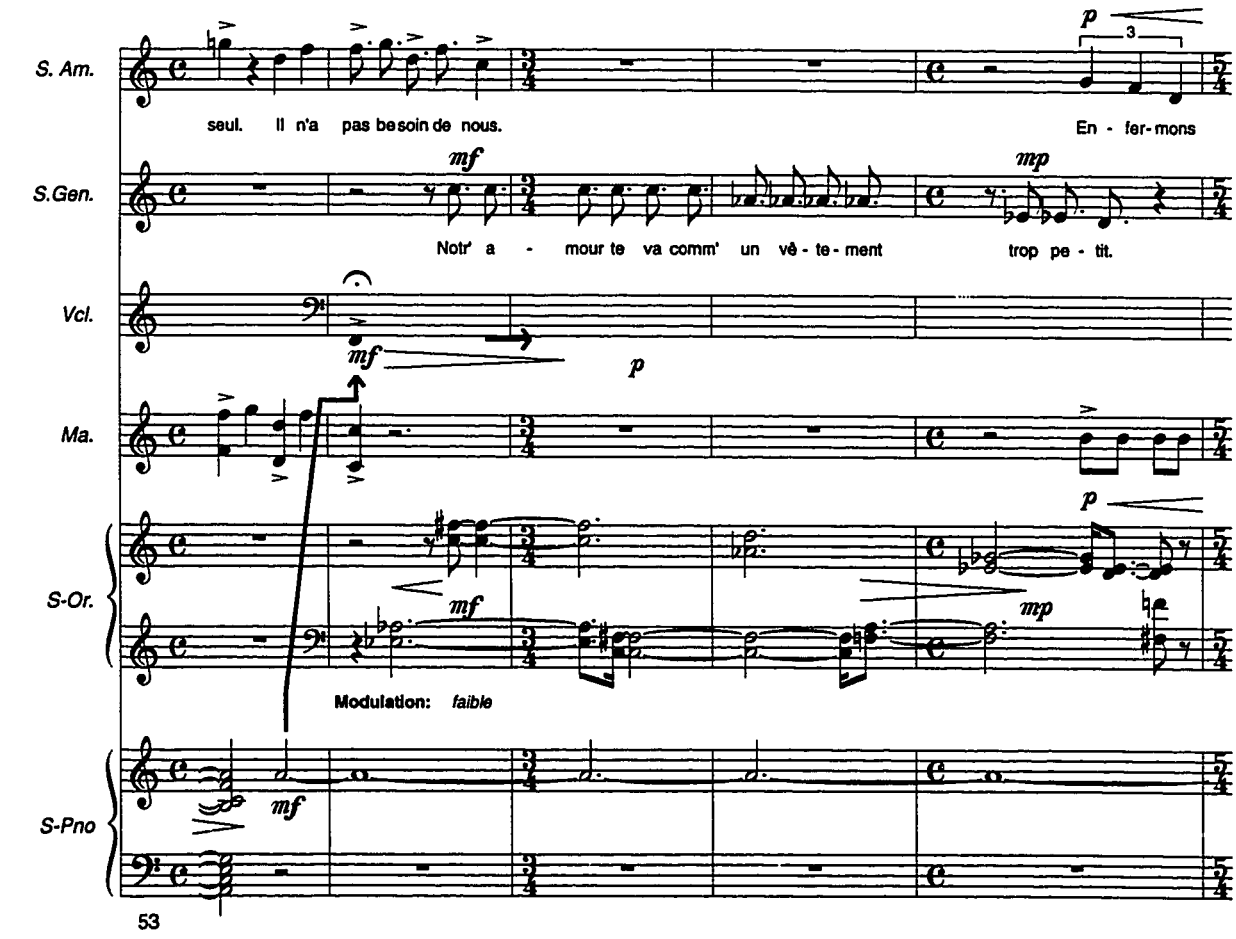

Claude nt.
Geneviève lui met la main sur la bouche.
dim.
S.Gen.
Toi qui es re - ve - nu du roy - au - me des
Ch.-Gog.
blie dans un bai-ser de l'â - me.
Claude-le Goglu prolonge la note du violoncelle en l'entonnant librement peu après l'avoir entendue.
Cl-Gog.
Vcl.
5"
S-Or.
Modulation: nulle
S-Pno
16
S. Am.
Fait(es) -le tair'.
S.Gen.
morts...
Je sais ce que tu res - sens...
Ch.-Gog.
Je souf-frais trop...
Cl-Gog.
J'ai
6"
Vcl.
Jusqu'à la mesure 43, ne plus employer que les cellules mélodiques, sans perturbations. Diminuer encore l'agitation : tenir fréquemment le La au lieu de l'ornementer par les cellules.
Ma.
S-Or.
S-Pno
22


S.Gen.
Ch.-Gog.
Cl-Gog.
Vcl.
S-Or.
S-Pno
p
p
Parlé: Chut !
Il faut dormir.
La vie con - ti - nue de -
p
J'ai - me...
mal...
De plus en plus calme.
7"
p
pp
p
8va
mf
p
28


S. Am.
S.Gen.
Ch.-Gog.
Cl-Gog.
Vcl.
Ma.
S-Or.
S-Pno
f
ff
Non, c'est trop !
Non !
mp
main.
mf
mf
Toi
mp
J'ai - me...
Lais - sez - moi le voir...
mp
Si on veut...
12"
mf
f
ff
mp
8va
p
f
mf
mf
mf
33


Claude rit.
Geneviève lui met la main sur la bouche.
S. Am.
S.Gen.
Ch.-Gog.
Vcl.
Ma.
S-Or.
S-Pno
Il au-rait dû y res -
qui est re - ve - nu du roy - au - me des morts...
Aucune ornementation dut.
38
ter.
Ce que vous dit(es) est hor - ri - ble, hor - ri - ble.
Cl-Gog.
14"
Modulation:
maximale
loco
diminuer
43


S. Am.
Ch.-Gog.
Vcl.
Ma.
S-Or.
S-Pno
Lais - sons -le
Je veux le voir !
48

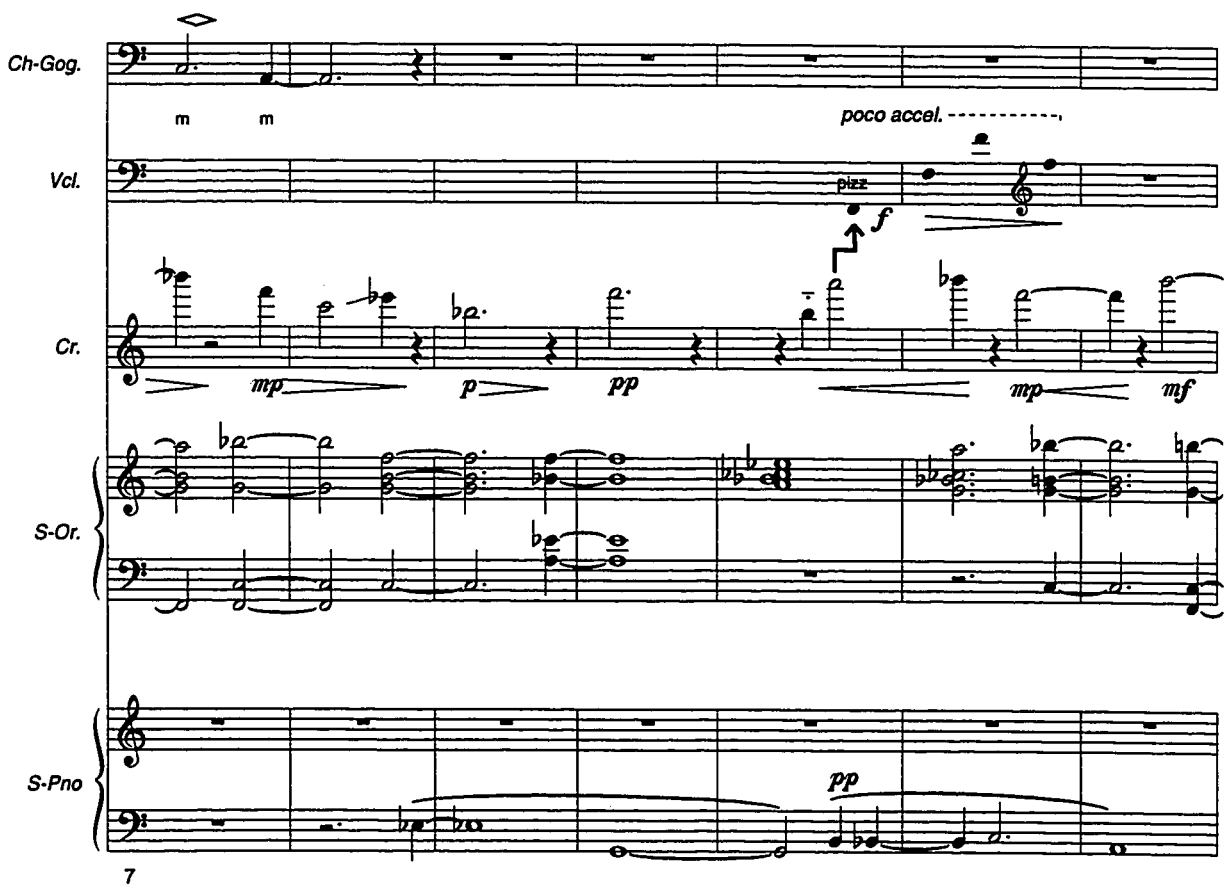

S. Am.
S.Gen.
Vcl.
Ma.
S-Or.
S-Pno
seul. Il n'a pas besoin de nous.
En - fer-mons
Notr' a - mour te va comm' un vê - te - ment
trop pe - tit.
Modulation: faible
53
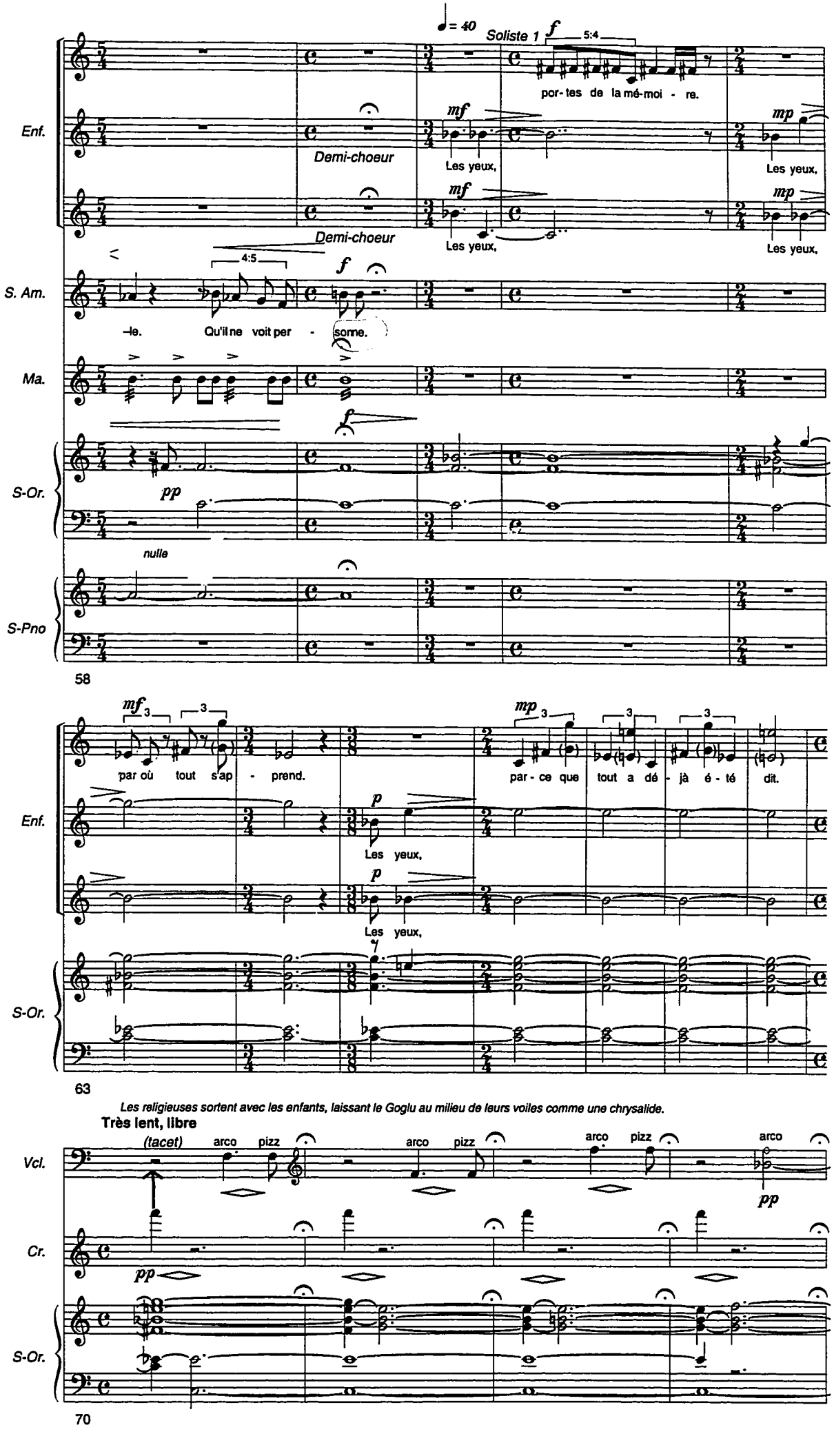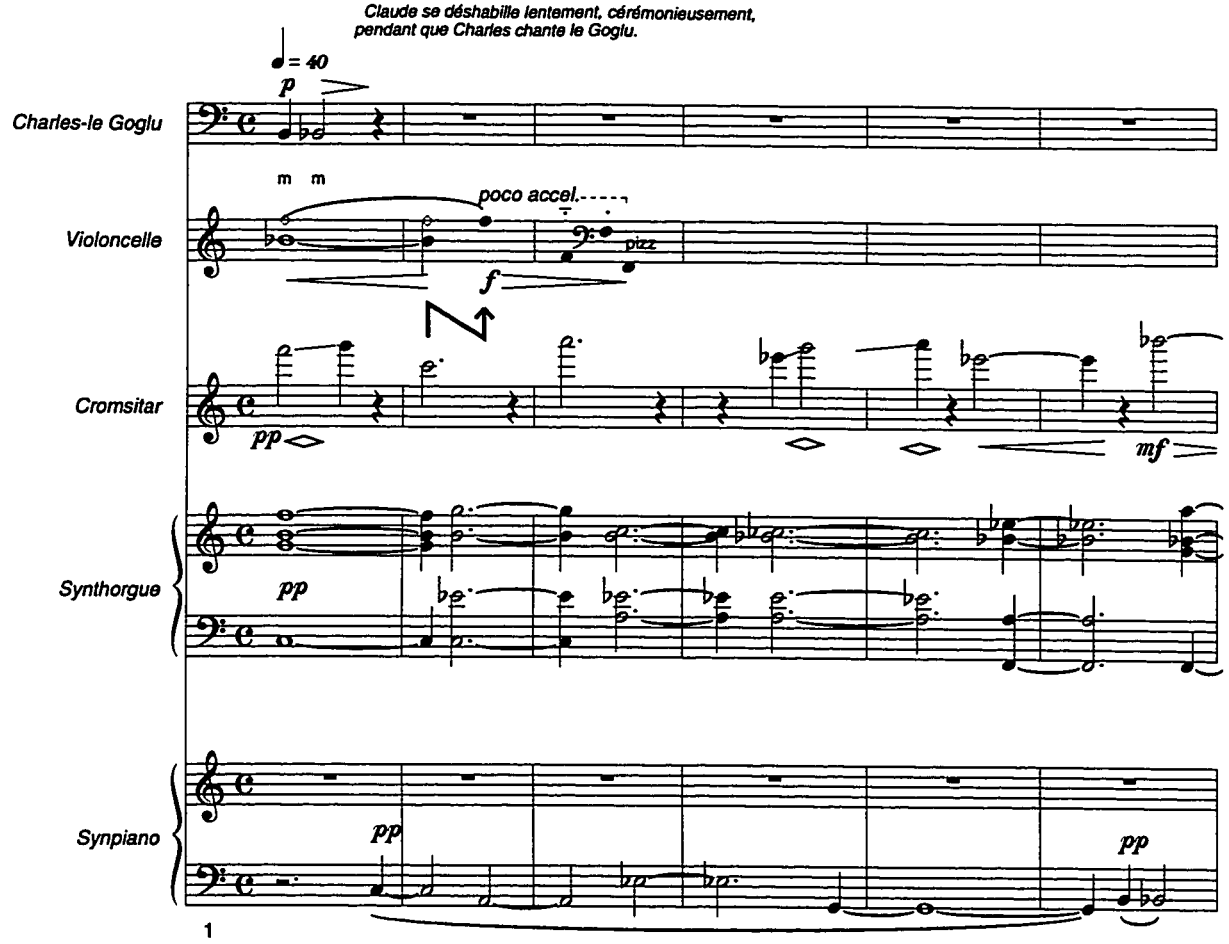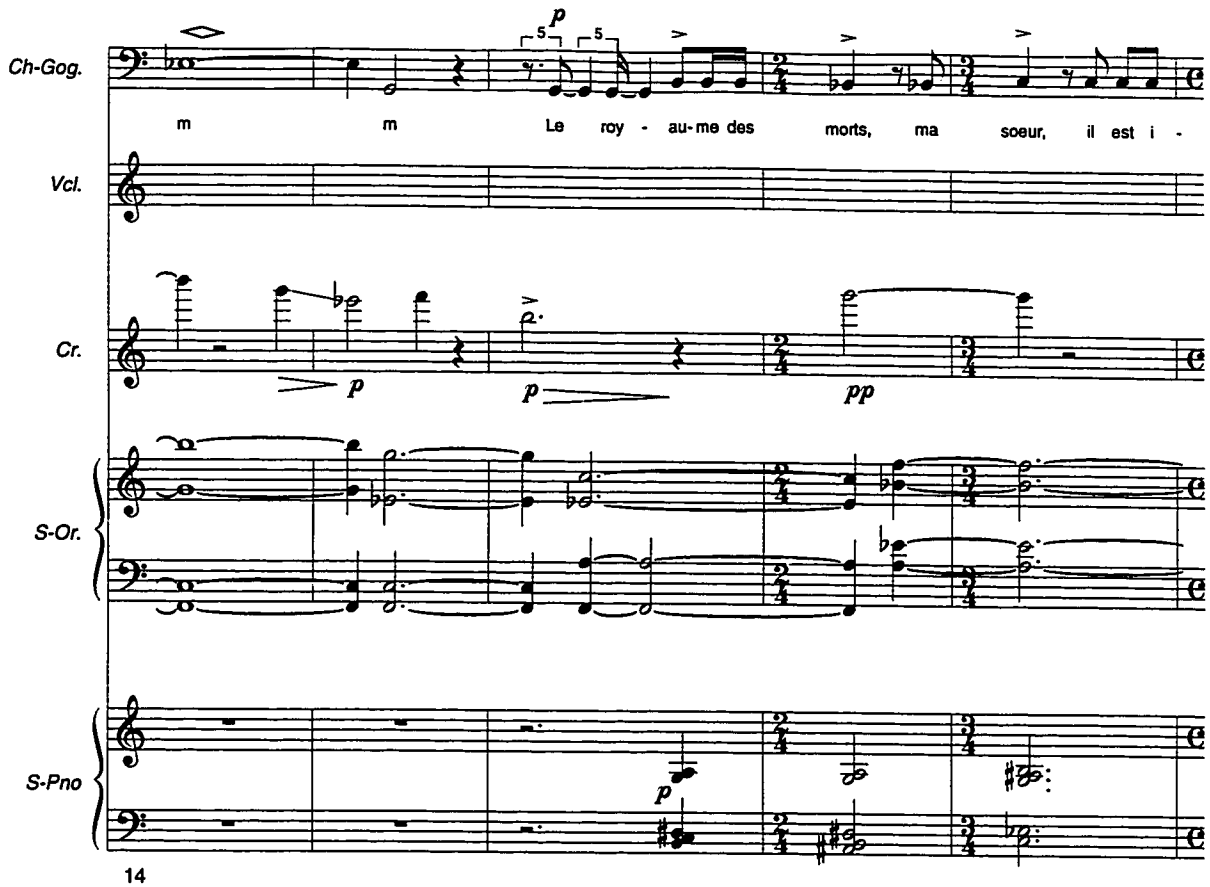

♩= 40
Soliste 1
f
5:4
por- tes de la mé-moi - re.
Enf.
mf
mp
Demi-choeur
Les yeux,
Les yeux,
Demi-choeur
Les yeux,
Les yeux,
4:5
f
S. Am.
-le. Qu'il ne voit per - somne.
Ma.
f
pp
S-Or.
nulle
S-Pno
58
mf
3
par où tout s'ap - prend.
mp
par - ce que tout a dé - jà é - té dit.
Enf.
p
Les yeux,
p
Les yeux,
S-Or.
63
Les religieuses sortent avec les enfants, laissant le Goglu au milieu de leurs voiles comme une chrysalide.
Très lent, libre
(tacet)
arco
pizz
arco
pizz
arco
pizz
arco
Vcl.
pp
Cr.
pp
S-Or.
70
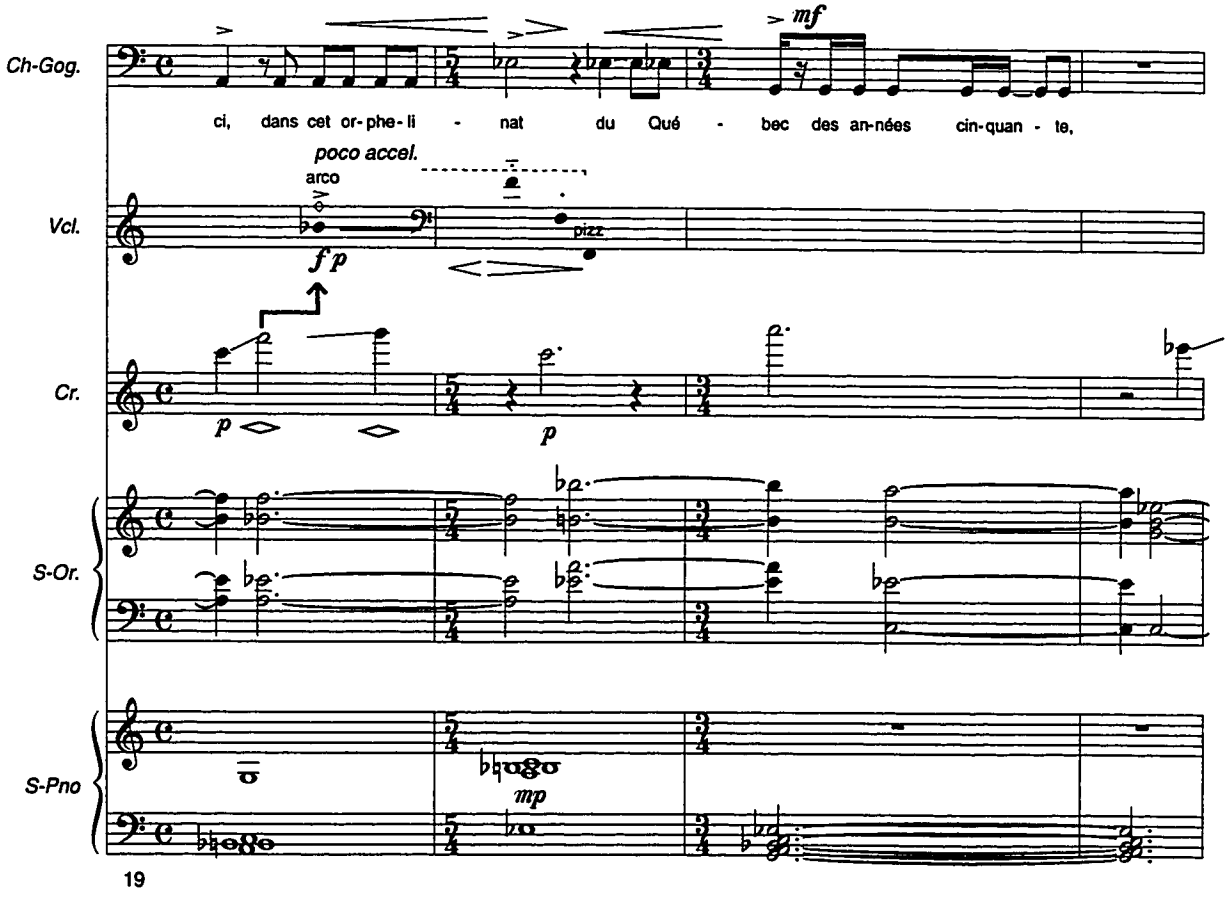
Tableau 10, scène 3
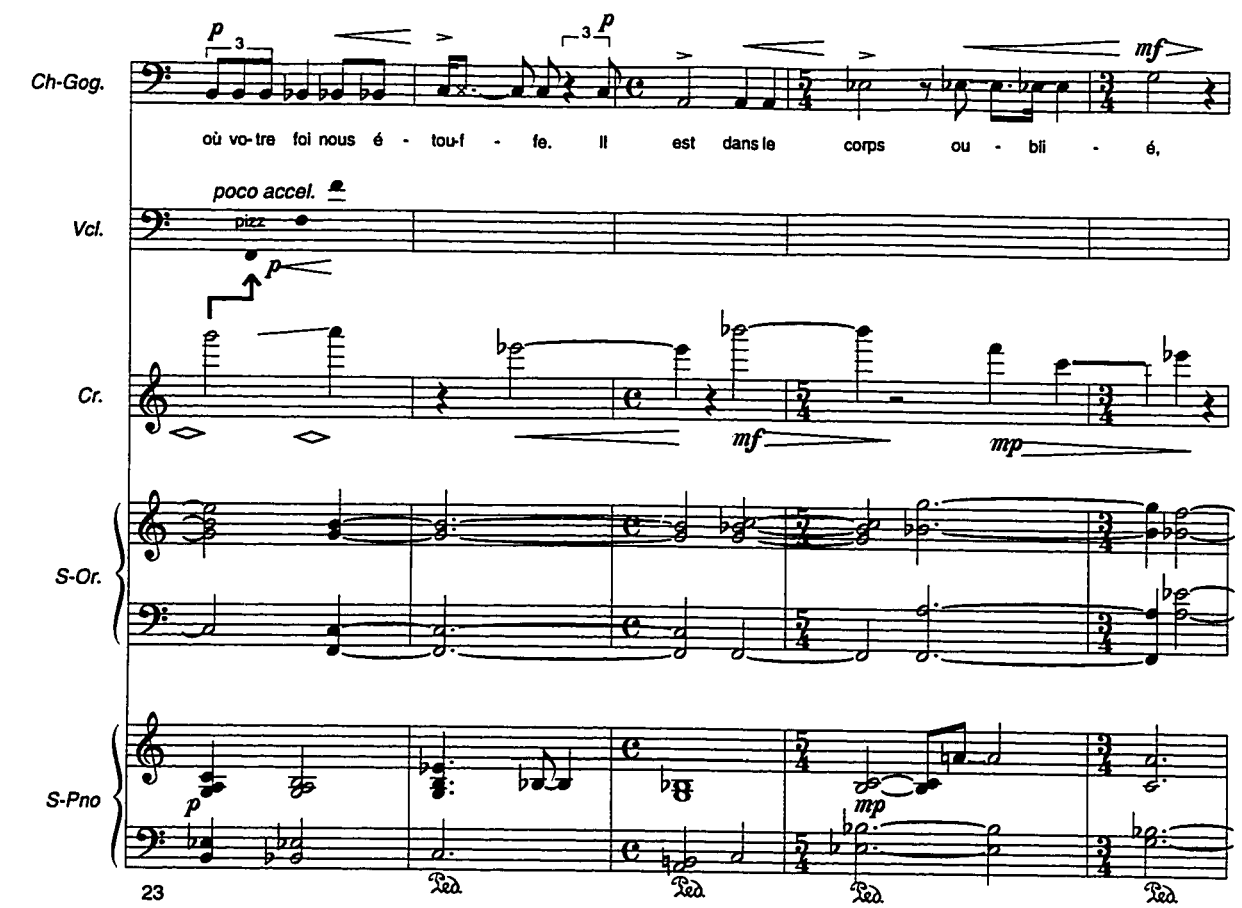
Claude se déshabille lentement, cérémonieusement, pendant que Charles chante le Goglu.
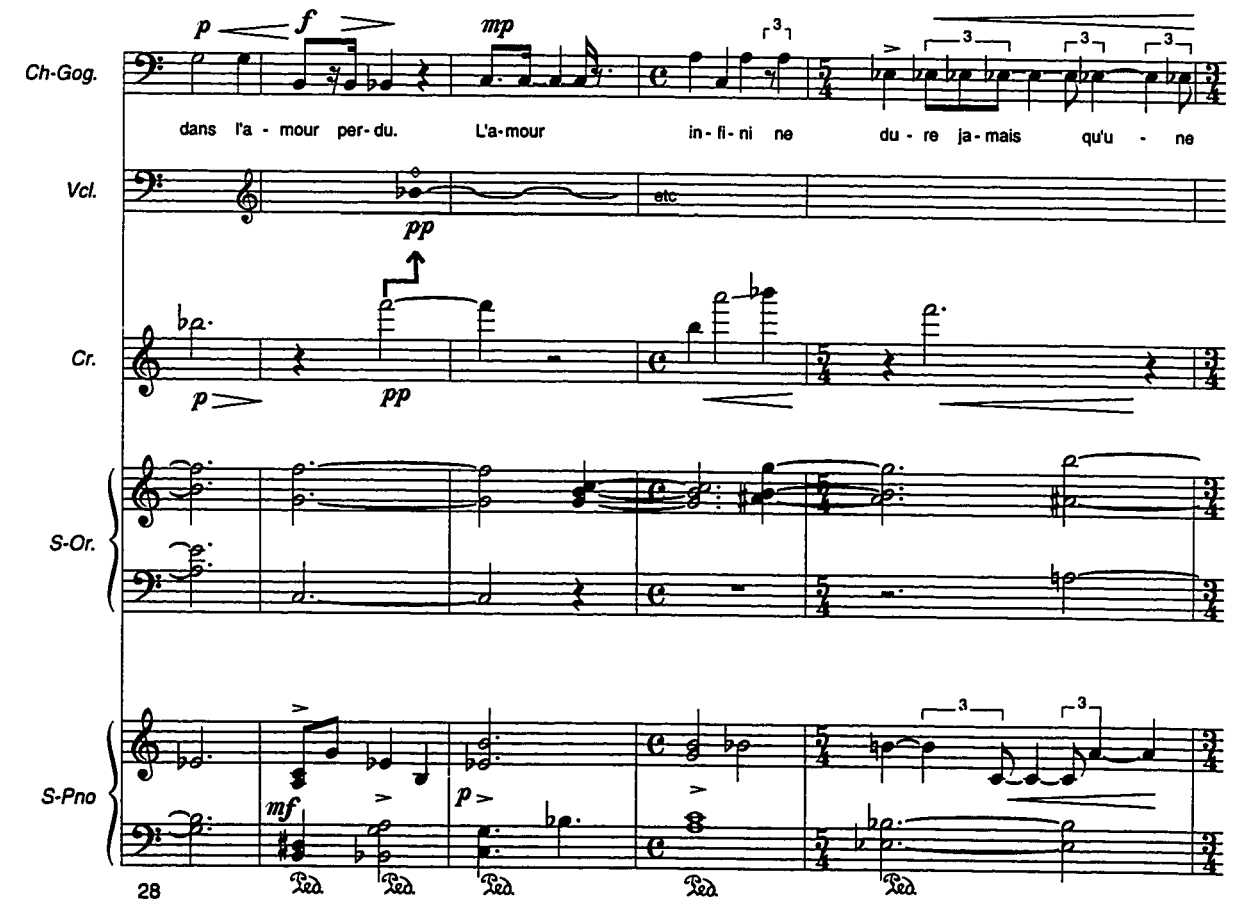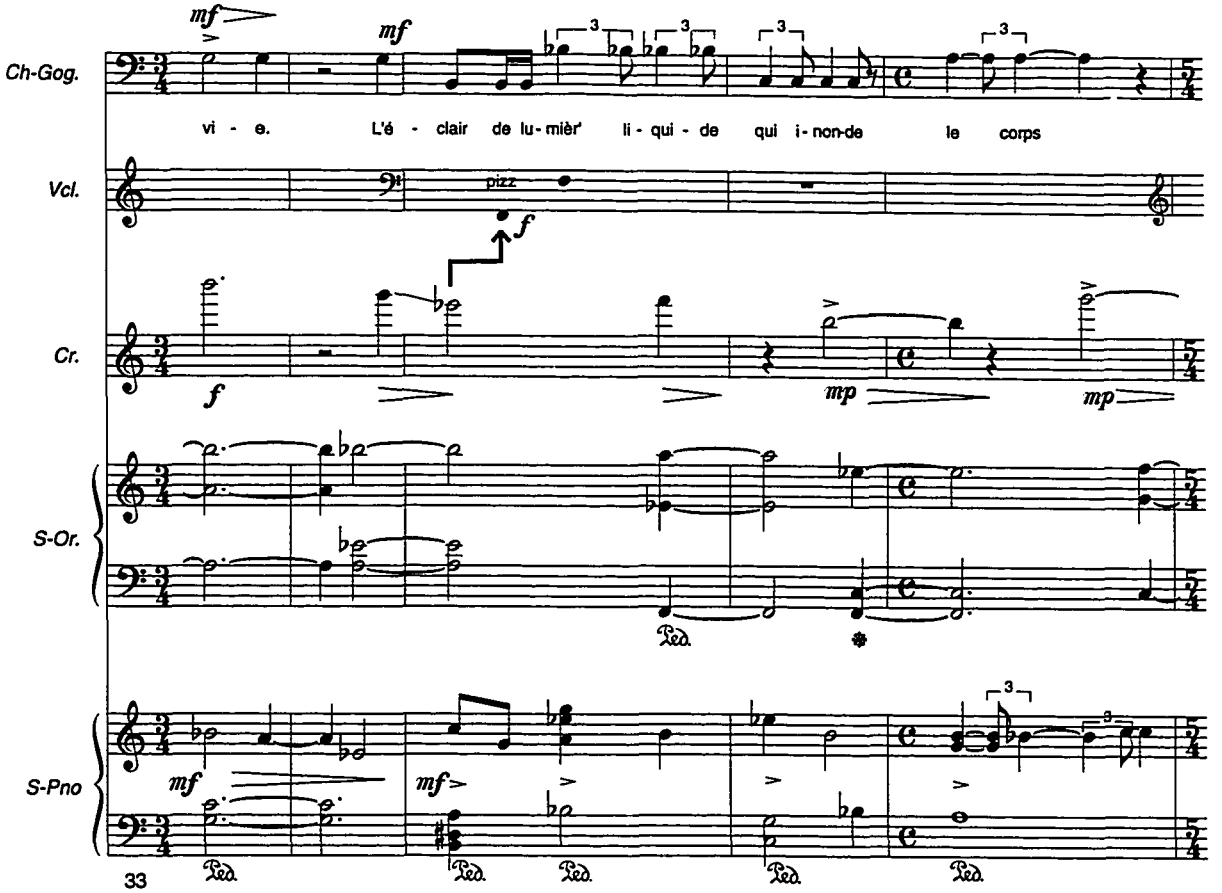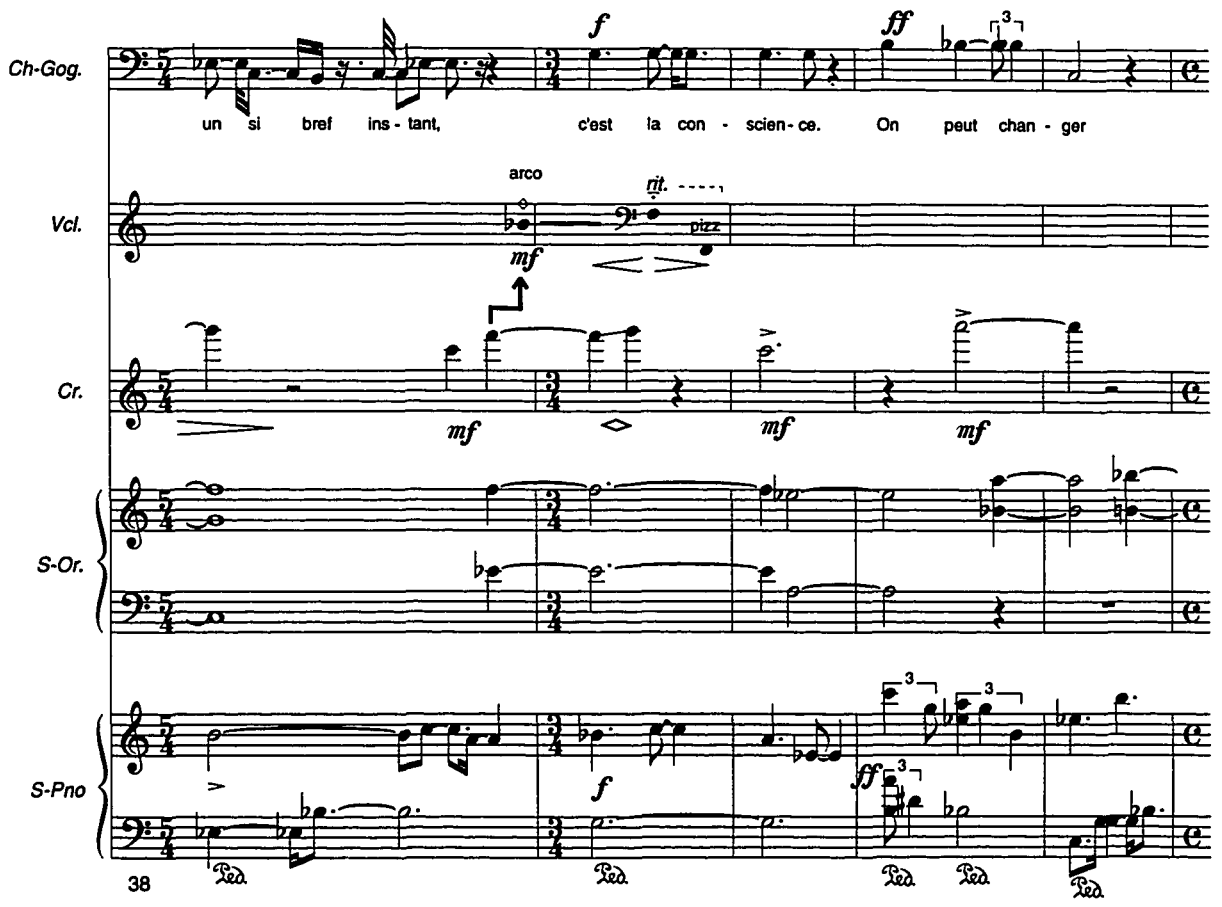





Ch-Gog.
m m Le roy - au-me des morts, ma soeur, il est i -
Vcl.
Cr.
S-Or.
S-Pno
14
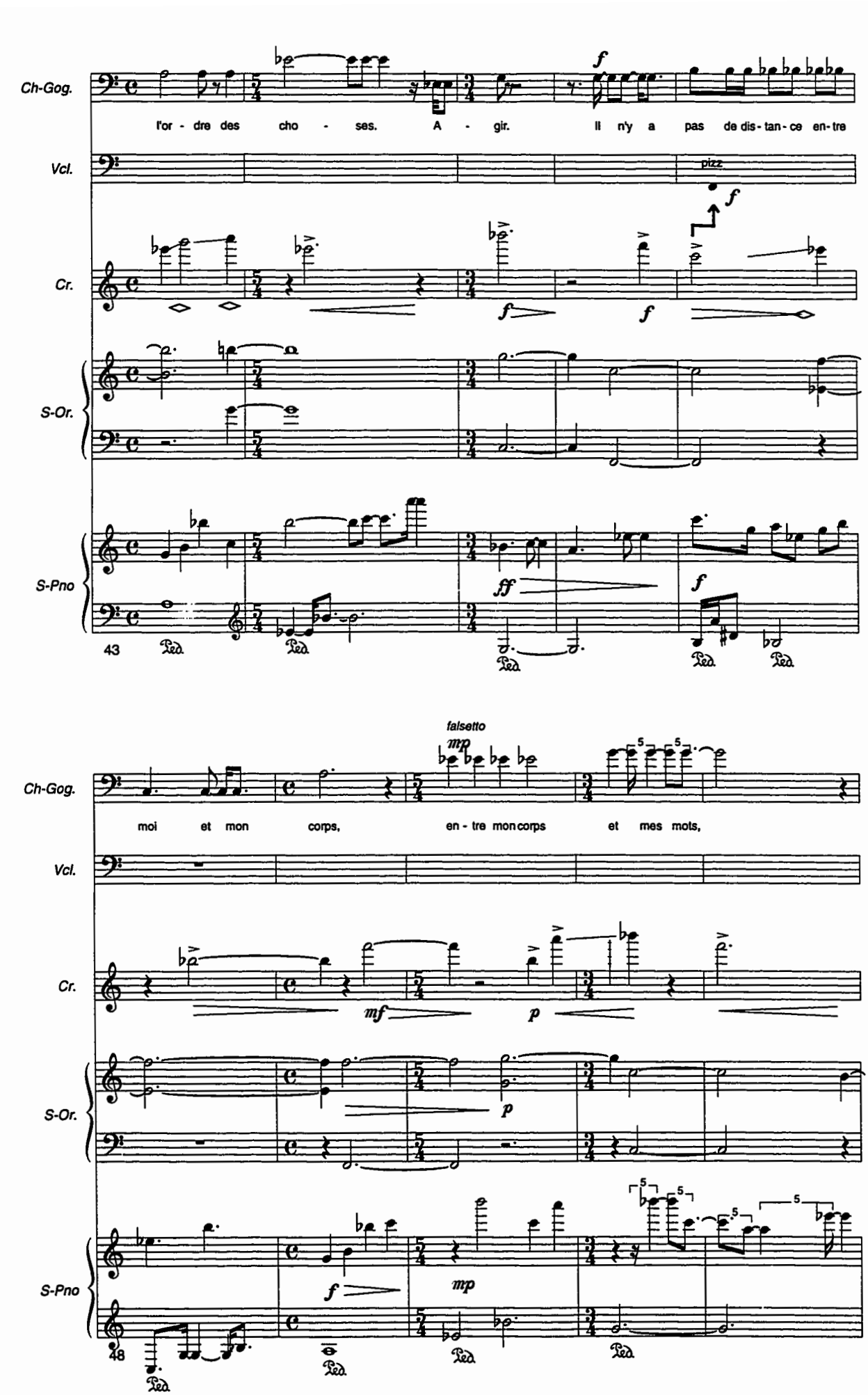

Ch-Gog.
ci, dans cet or-phe-li - nat du Qué - bec des an-nées cin-quan - te,
poco accel.
arco
pizz
Vcl.
Cr.
S-Or.
S-Pno
19


Ch-Gog.
où vo-tre foi nous é - tou-f - fe. Il est dans le corps ou - bli - é,
poco accel.
pizz
Vcl.
Cr.
S-Or.
S-Pno
23


Ch-Gog.
dans l'a - mour per-du. L'a-mour in-fi-ni ne du - re ja-mais qu'u - ne
Vcl.
etc
Cr.
S-Or.
S-Pno
28


Ch-Gog.
vi - e. L'é - clair de lu-mièr' li - qui - de qui i-non-de le corps
Vcl.
pizz
Cr.
S-Or.
S-Pno
33


Ch-Gog.
un si bref ins - tant, c'est la con - scien - ce. On peut chan - ger
Vcl.
arco
rit.
pizz
Cr.
S-Or.
S-Pno
38


Ch-Gog.
l'or - dre des cho - ses. A - gir. Il n'y a pas de dis - tan - ce en - tre
Vcl.
pizz
Cr.
S-Or.
S-Pno
43
Ped.
falsetto
mp
moi et mon corps, en - tre mon corps et mes mots,
mf
p
f
48

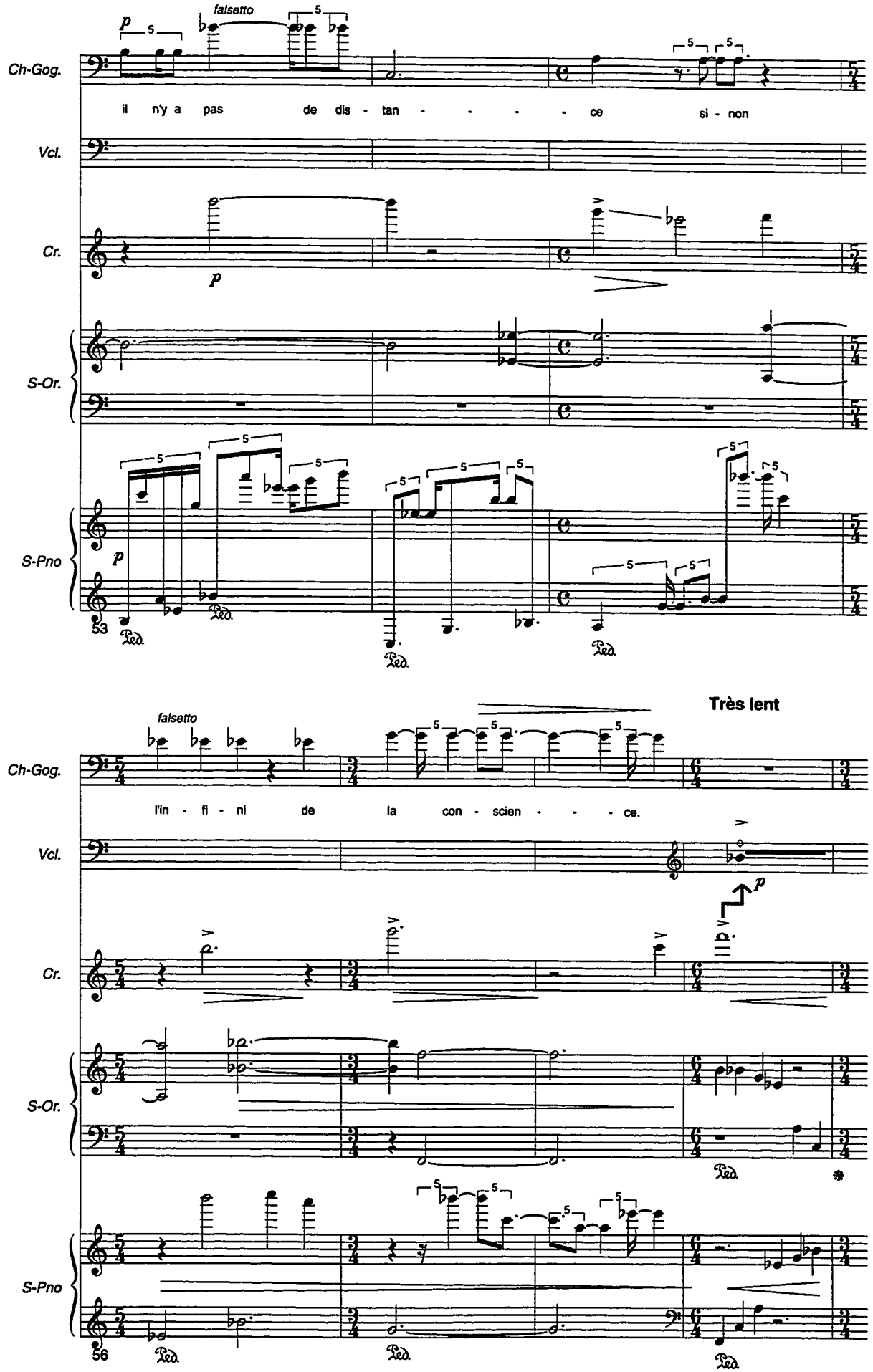
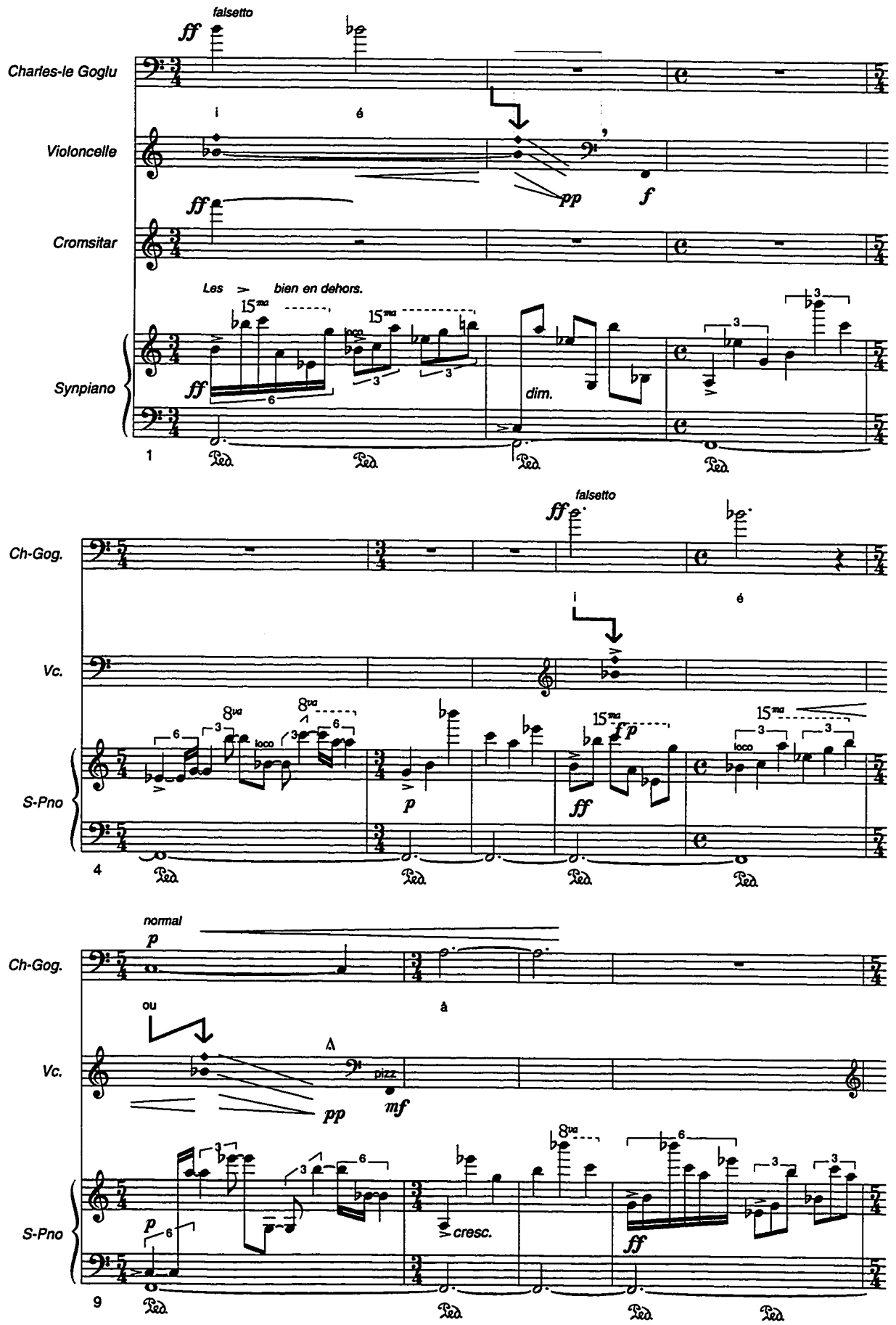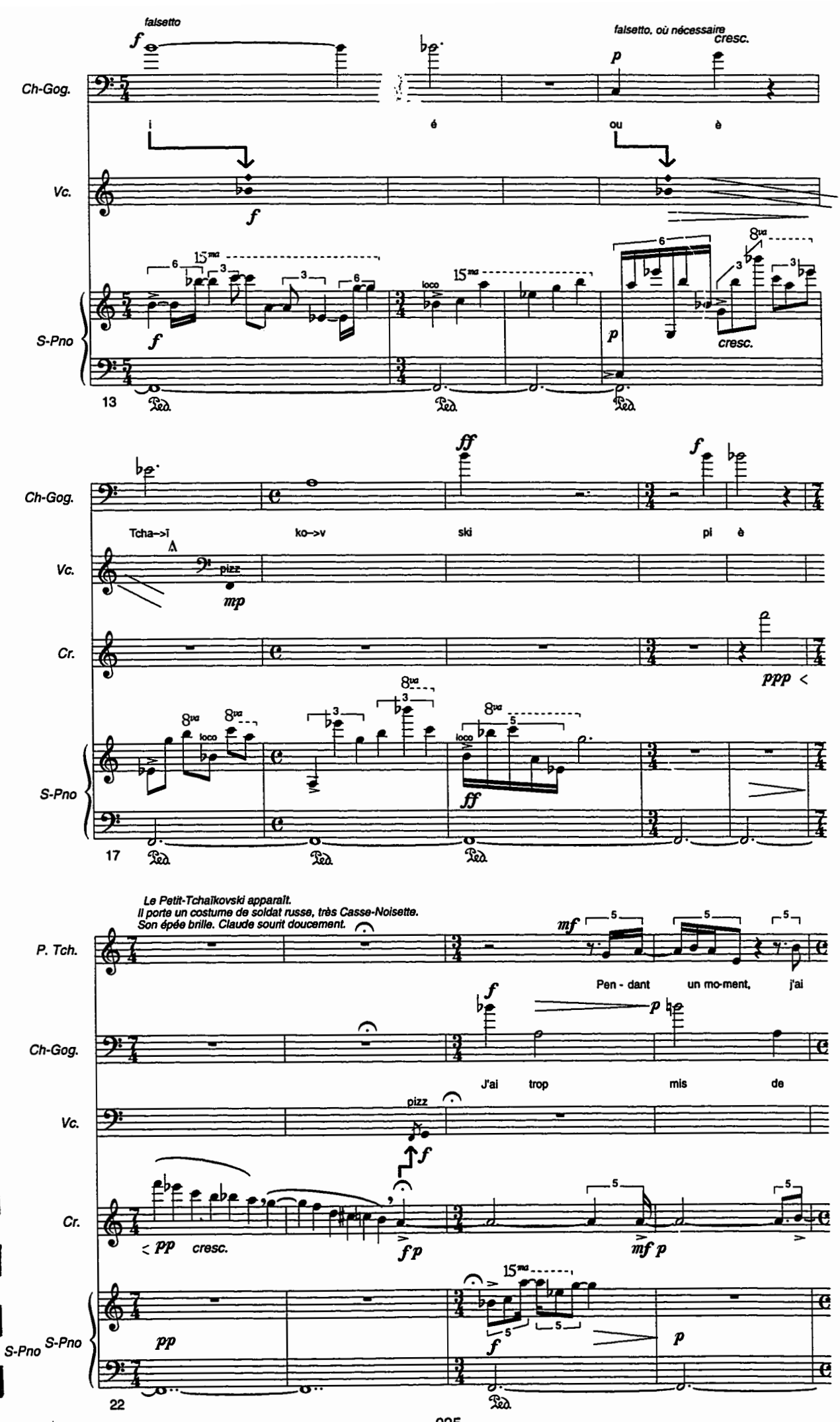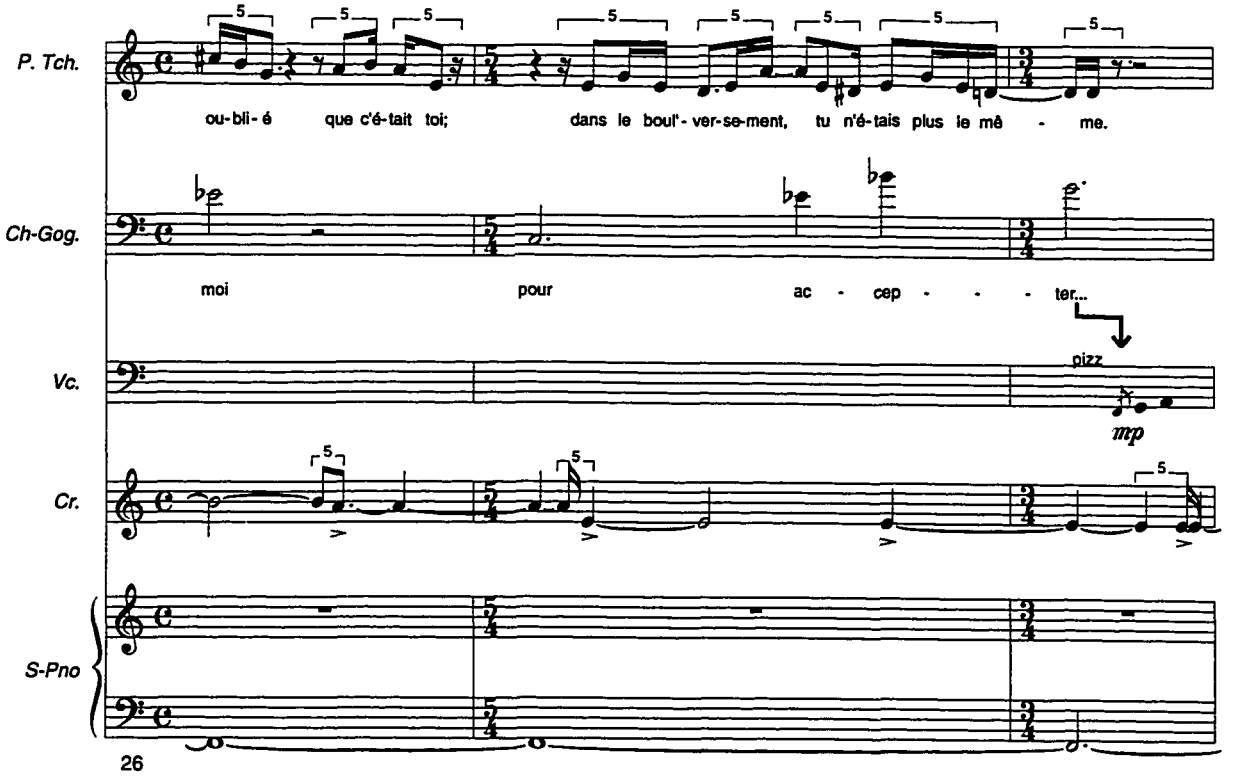

falsetto
Ch-Gog.
il n'y a pas de dis - tan - - - - - ce si - non
Vcl.
Cr.
S-Or.
S-Pno
53
Très lent
falsetto
Ch-Gog.
l'in - fi - ni de la con - scien - - - ce.
Vcl.
Cr.
S-Or.
S-Pno
56
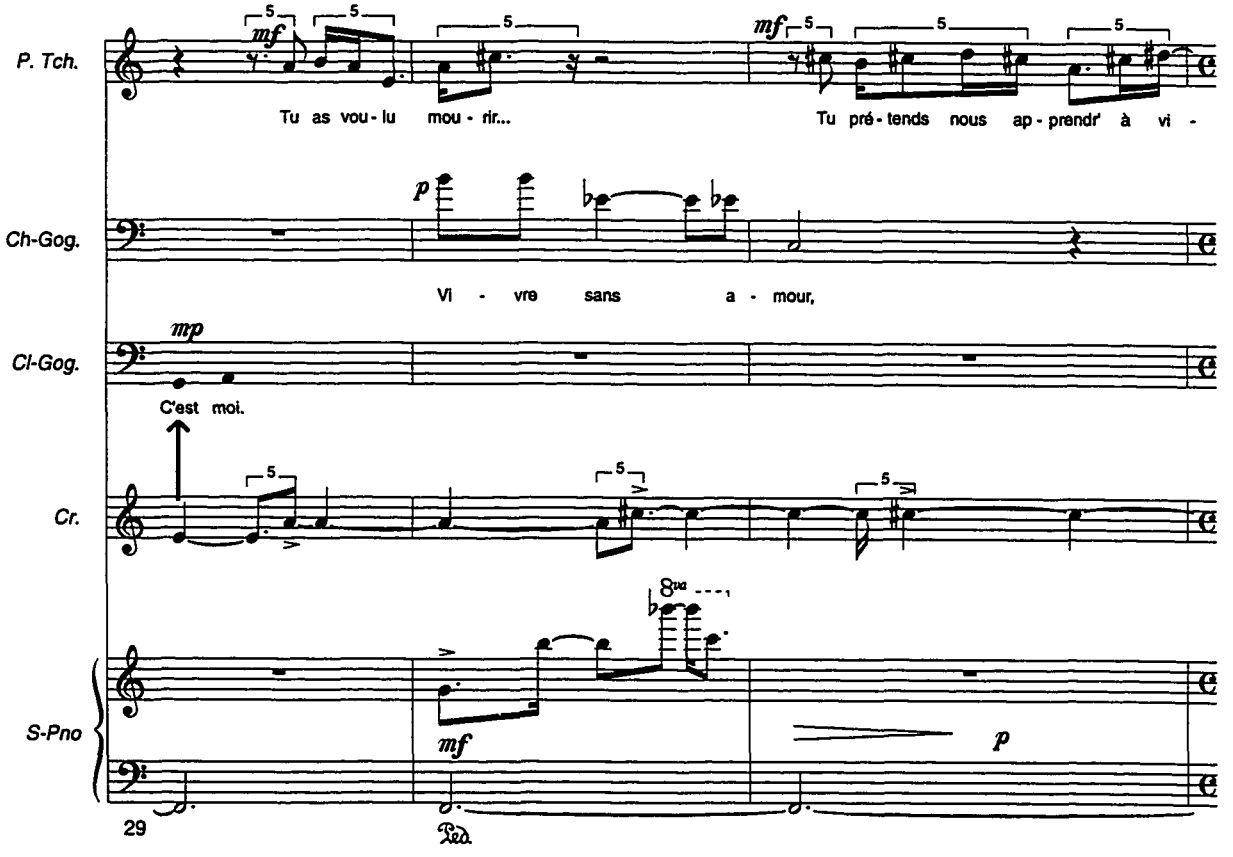
Tableau 10, scène 4

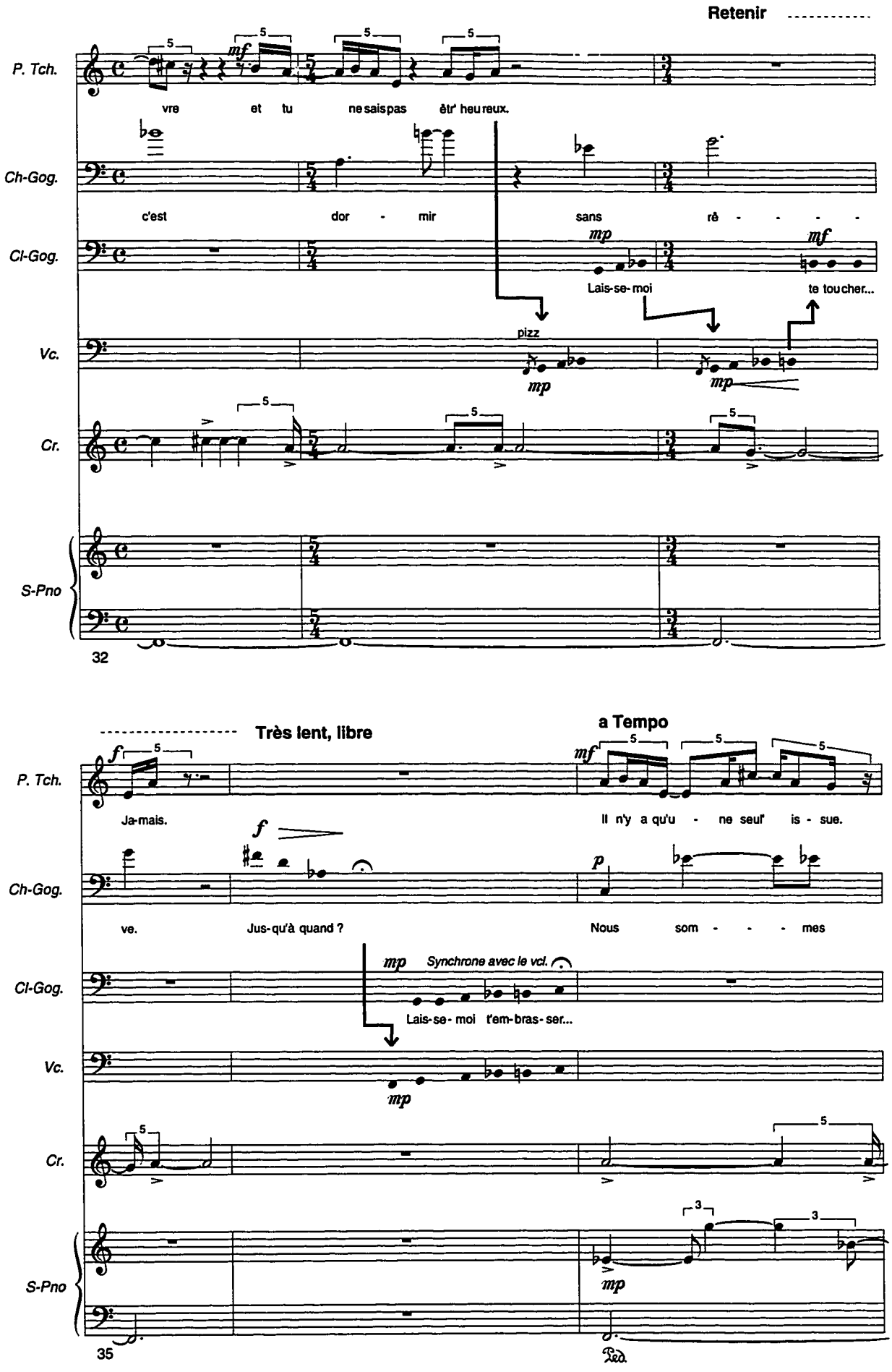
Le Goglu appelle le Petit-Tchaïkovski.

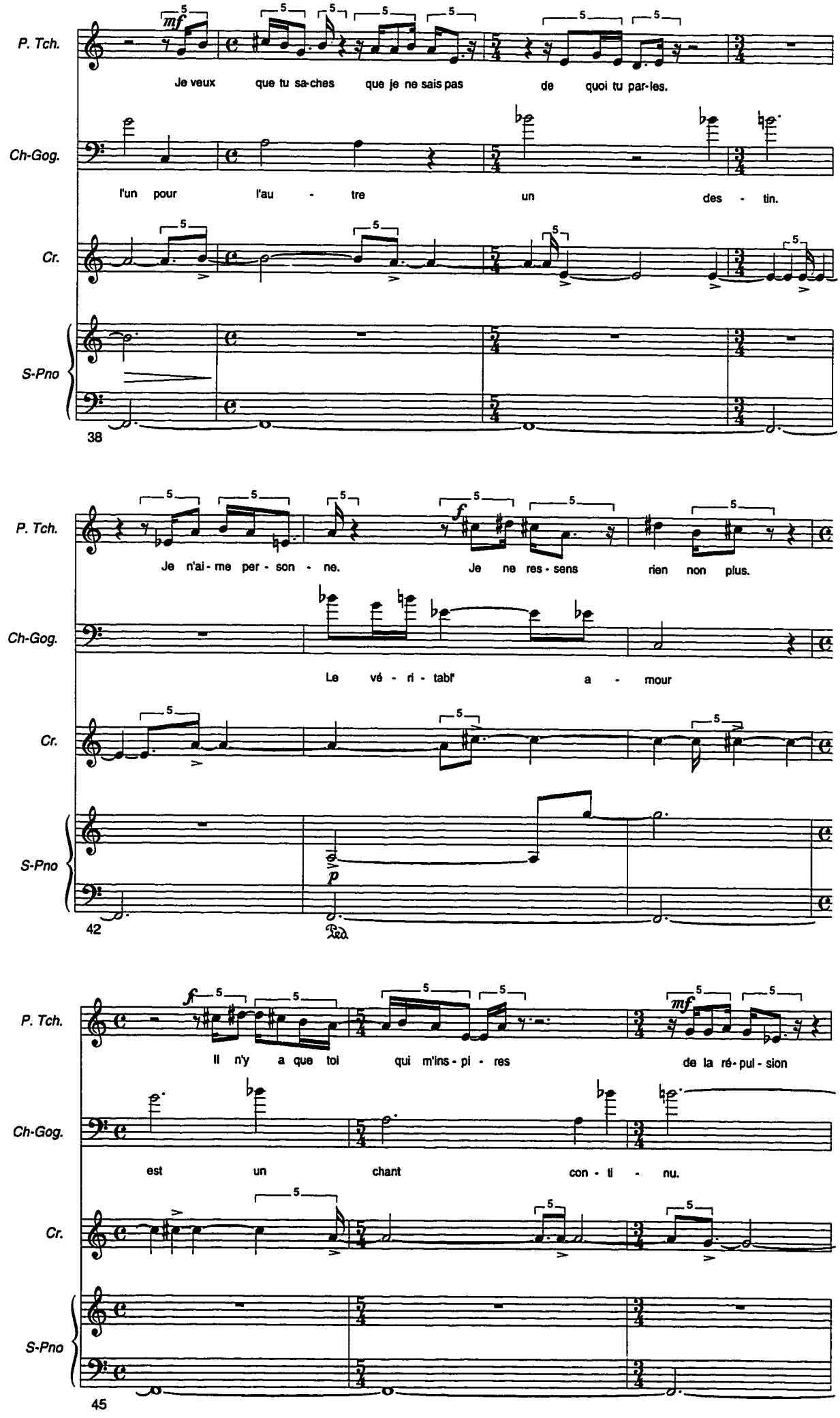


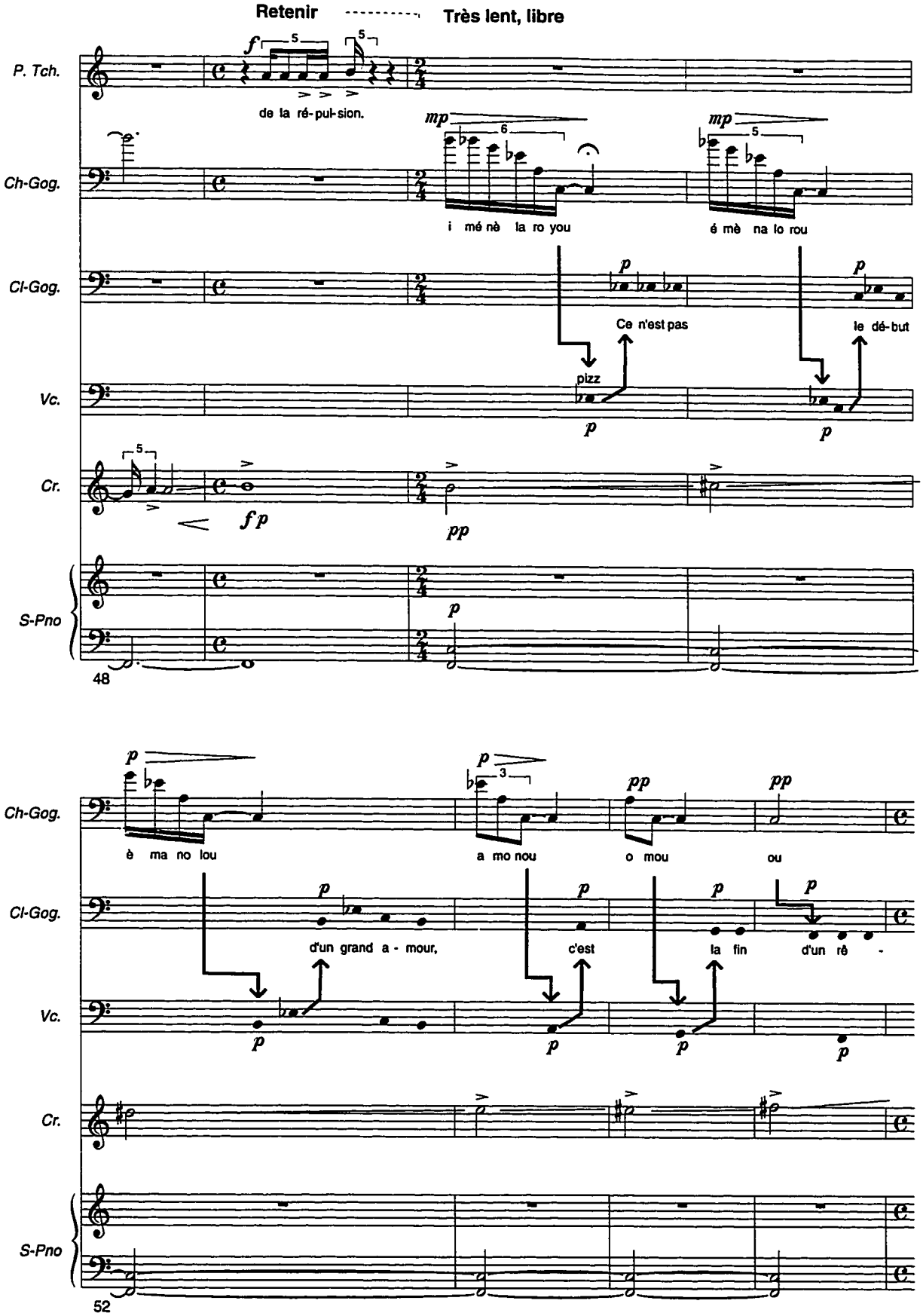

falsetto
falsetto, où nécessaire
cresc.
Ch-Gog.
i
é
ou
è
Vc.
S-Pno
cresc.
13
Tcha->ï
ko->v
ski
pi
è
pizz
Cr.
ppp
17
Le Petit-Tchaïkovski apparaît.
Il porte un costume de soldat russe, très Casse-Noisette.
Son épée brille. Claude sourit doucement.
P. Tch.
Pen - dant
un mo-ment,
j'ai
J'ai
trop
mis
de
pizz
cresc.
22

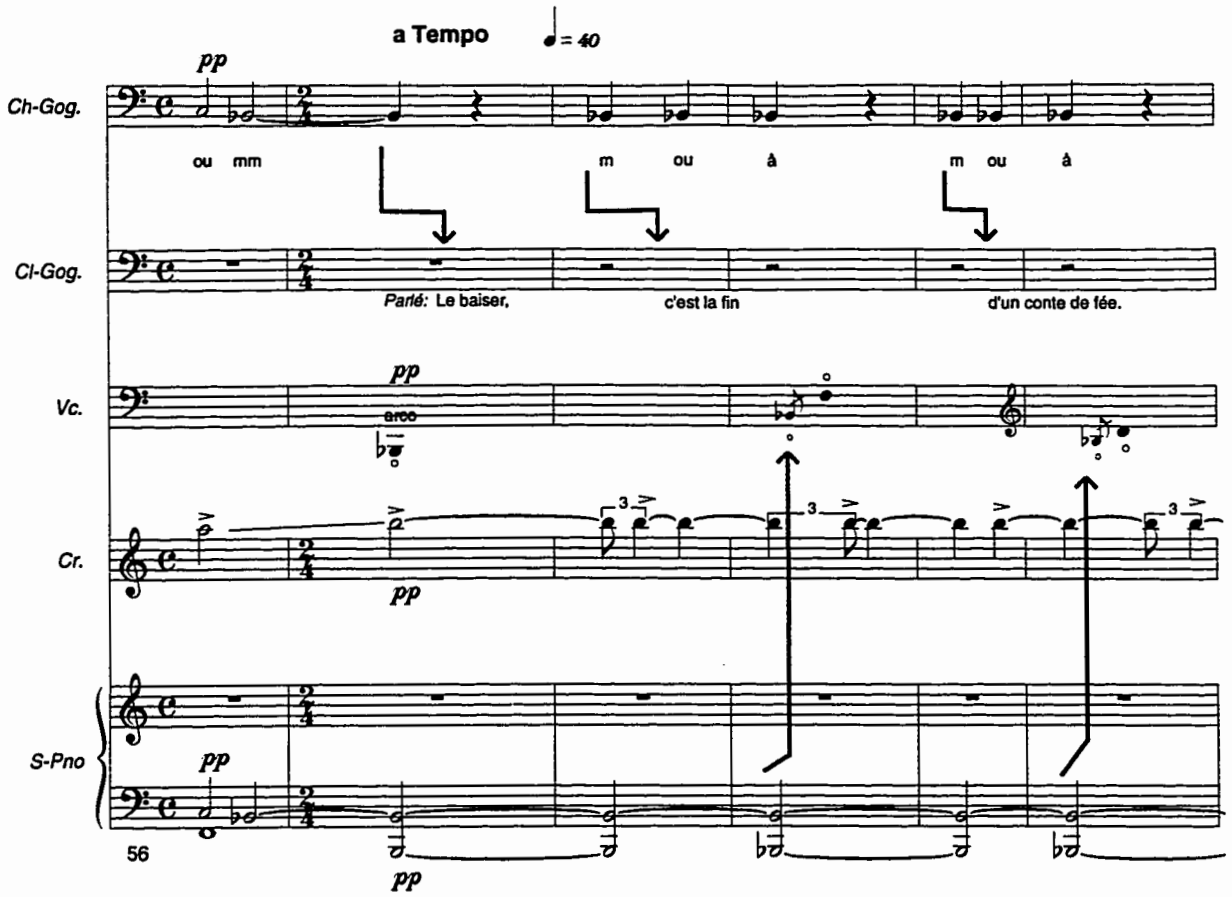

P. Tch.
ou-bli-é que c'é-tait toi; dans le bout'-ver-se-ment, tu n'é-tais plus le mê - me.
Ch-Gog.
moi pour ac - cep - - - ter...
Vc.
pizz
mp
Cr.
S-Pno
26


P. Tch.
mf
Tu as vou-lu mou - rir...
mf
Tu pré-tends nous ap-prendr' à vi -
Ch-Gog.
p
Vi - vre sans a - mour,
Cl-Gog.
mp
C'est moi.
Cr.
8va
S-Pno
mf
p
29
Ped.

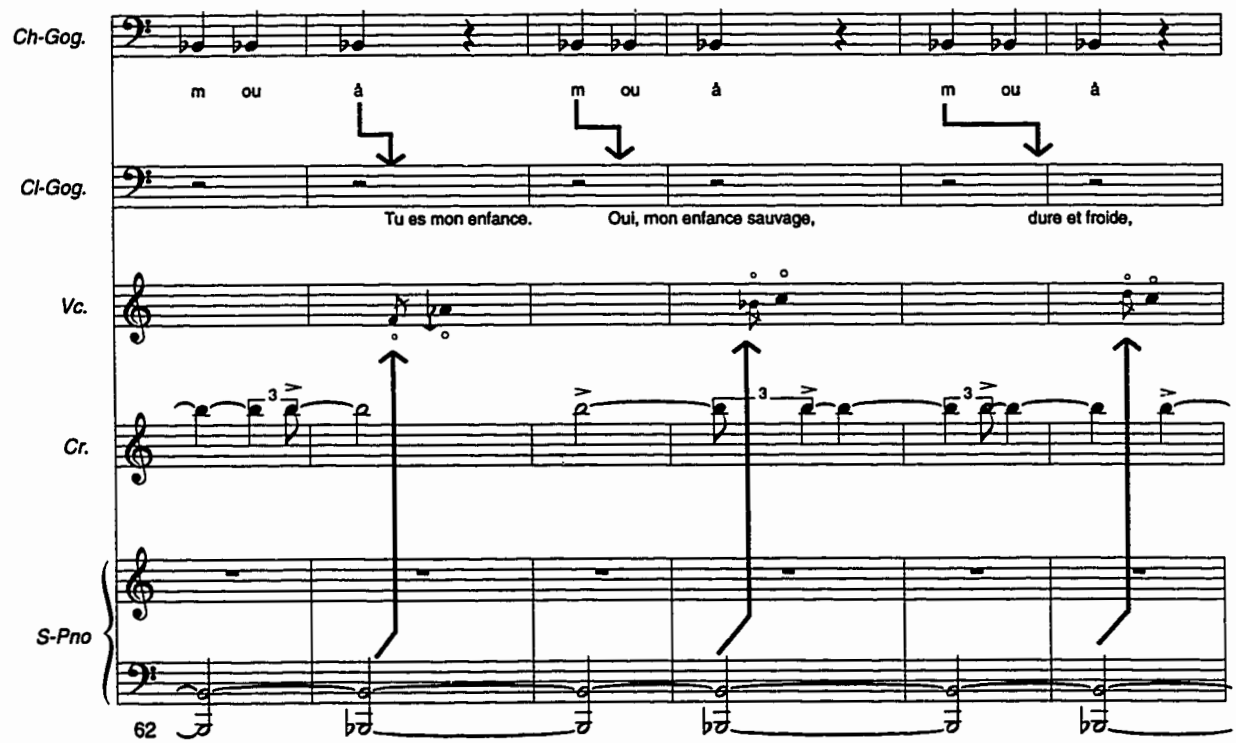

Retenir
P. Tch.
vre et tu ne sais pas êtr' heu reux.
Ch-Gog.
c'est dor - mir sans rê - - - -
Cl-Gog.
Lais-se-moi te toucher...
Vc.
pizz
Cr.
S-Pno
32
Très lent, libre
a Tempo
Ja-mais.
Il n'y a qu'u - ne seul' is - sue.
ve. Jus-qu'à quand ?
Nous som - - - mes
Synchrone avec le vcl.
Lais-se-moi t'em-bras-ser...
35

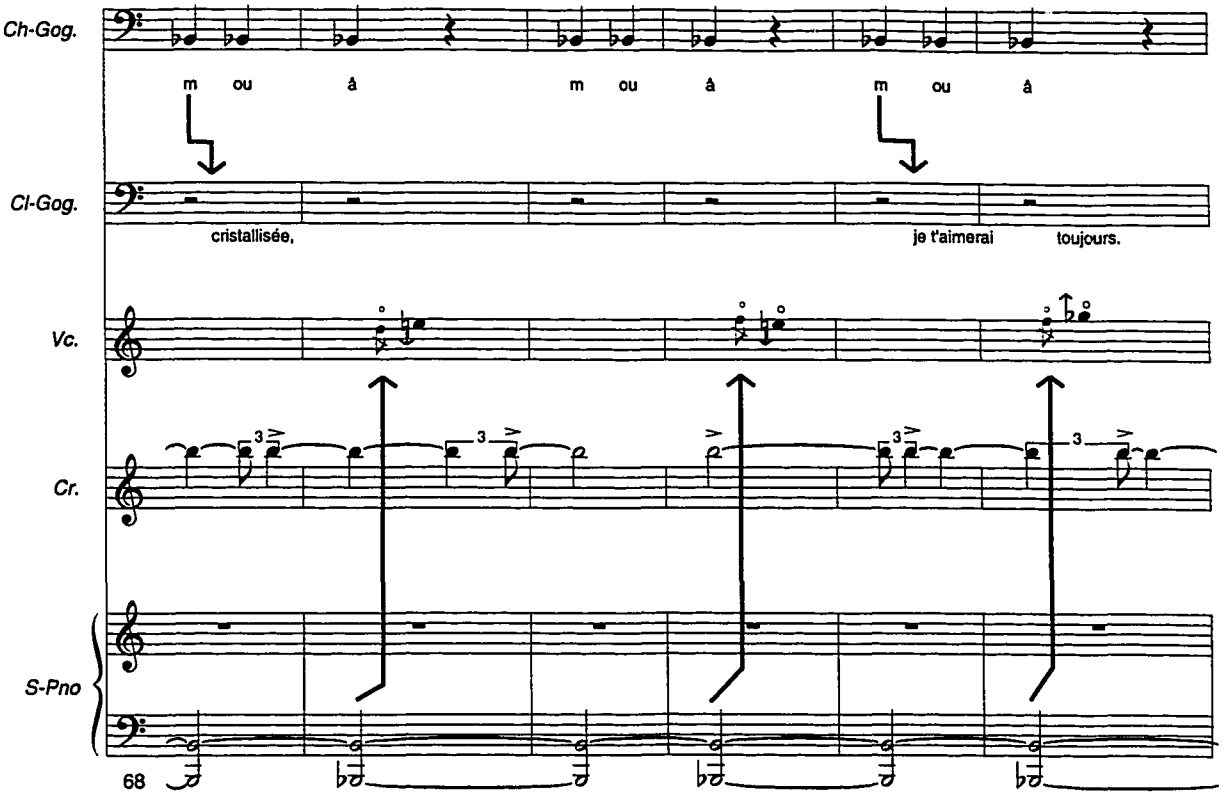

P. Tch.
Ch-Gog.
Cr.
S-Pno
mf
Je veux que tu sa-ches que je ne sais pas de quoi tu par-les.
l'un pour l'au - tre un des - tin.
38
f
Je n'ai-me per - son - ne. Je ne res - sens rien non plus.
Le vé - ri - tabl' a - mour
p
42
Ped
f
mf
Il n'y a que toi qui m'ins - pi - res de la ré - pul - sion
est un chant con - ti - nu.
45


Retenir
Très lent, libre
P. Tch.
de la ré-pul-sion.
Ch-Gog.
i mé nè la ro you
é mè na lo rou
Cl-Gog.
Ce n'est pas
le dé-but
Vc.
pizz
Cr.
S-Pno
48
è ma no lou
a mo nou
o mou
ou
d'un grand a - mour,
c'est
la fin
d'un rê -
52



Violoncelle: *Les notes marquées d'un ° sont les harmoniques naturels du Sib grave. Les* 𝅘𝅥𝅯 *toujours lentes. Un seul long coup d'archet par* 𝅗𝅥




Ch-Gog.
m ou â m ou â m ou â
Cl-Gog.
cristallisée, je t'aimerai toujours.
Vc.
Cr.
S-Pno
68

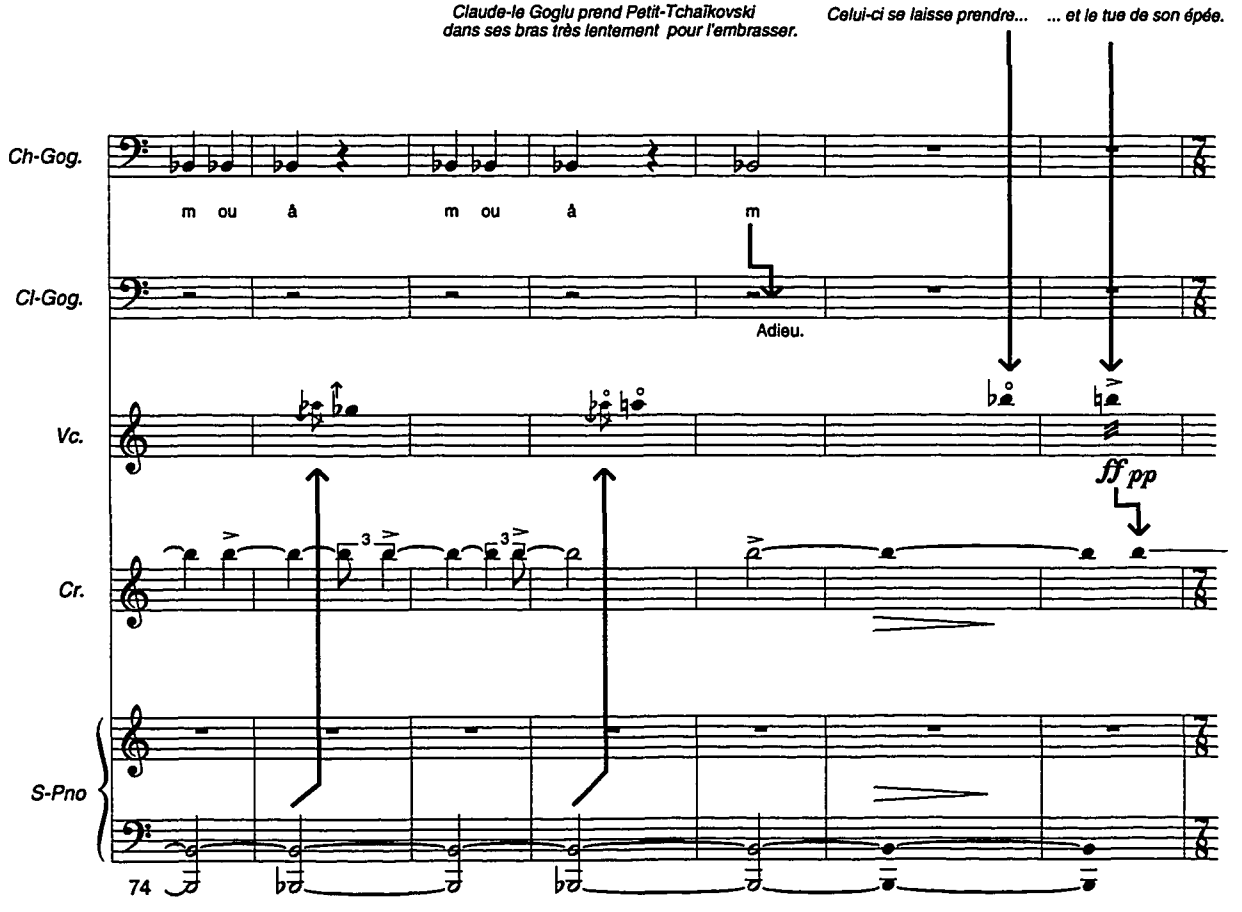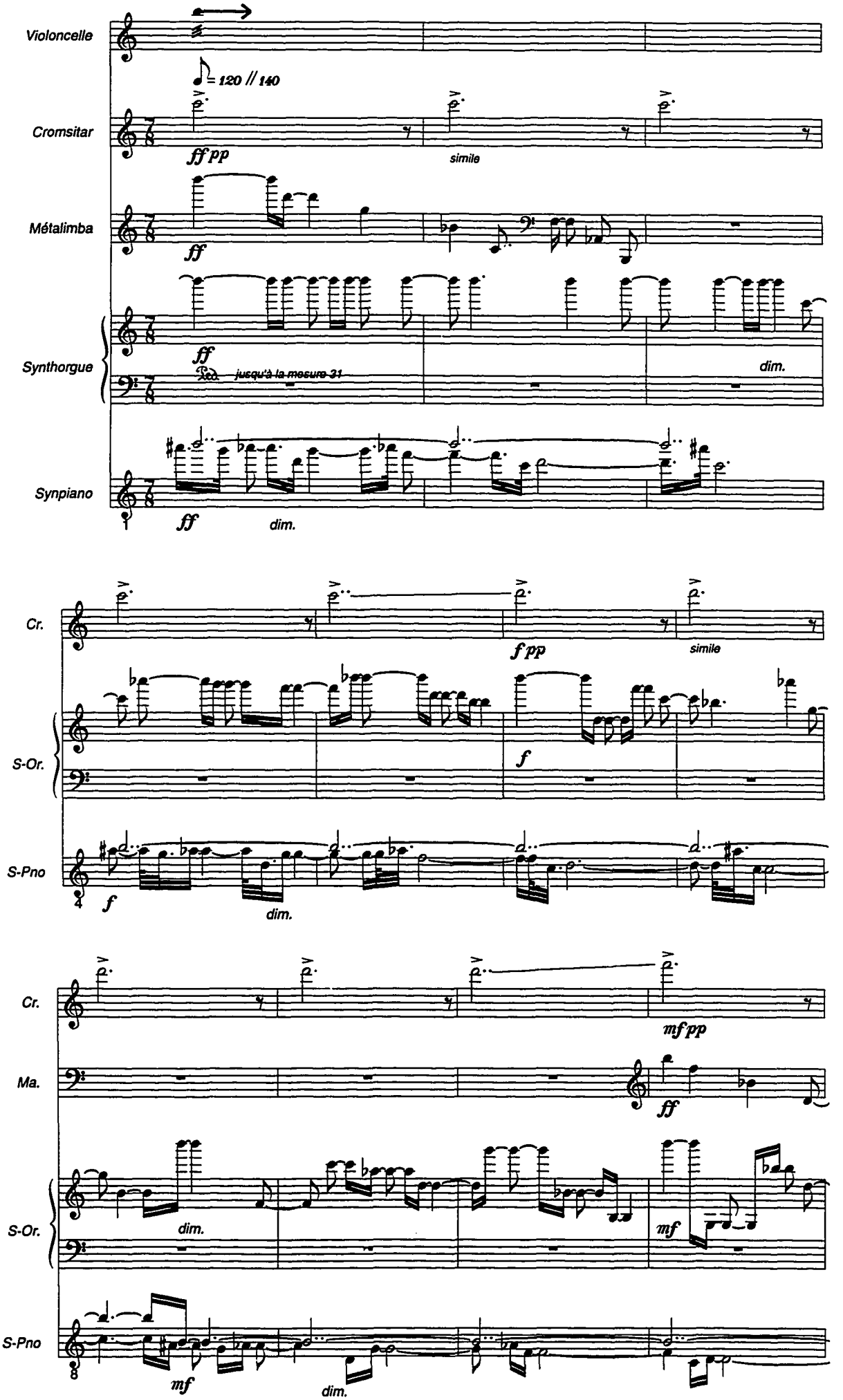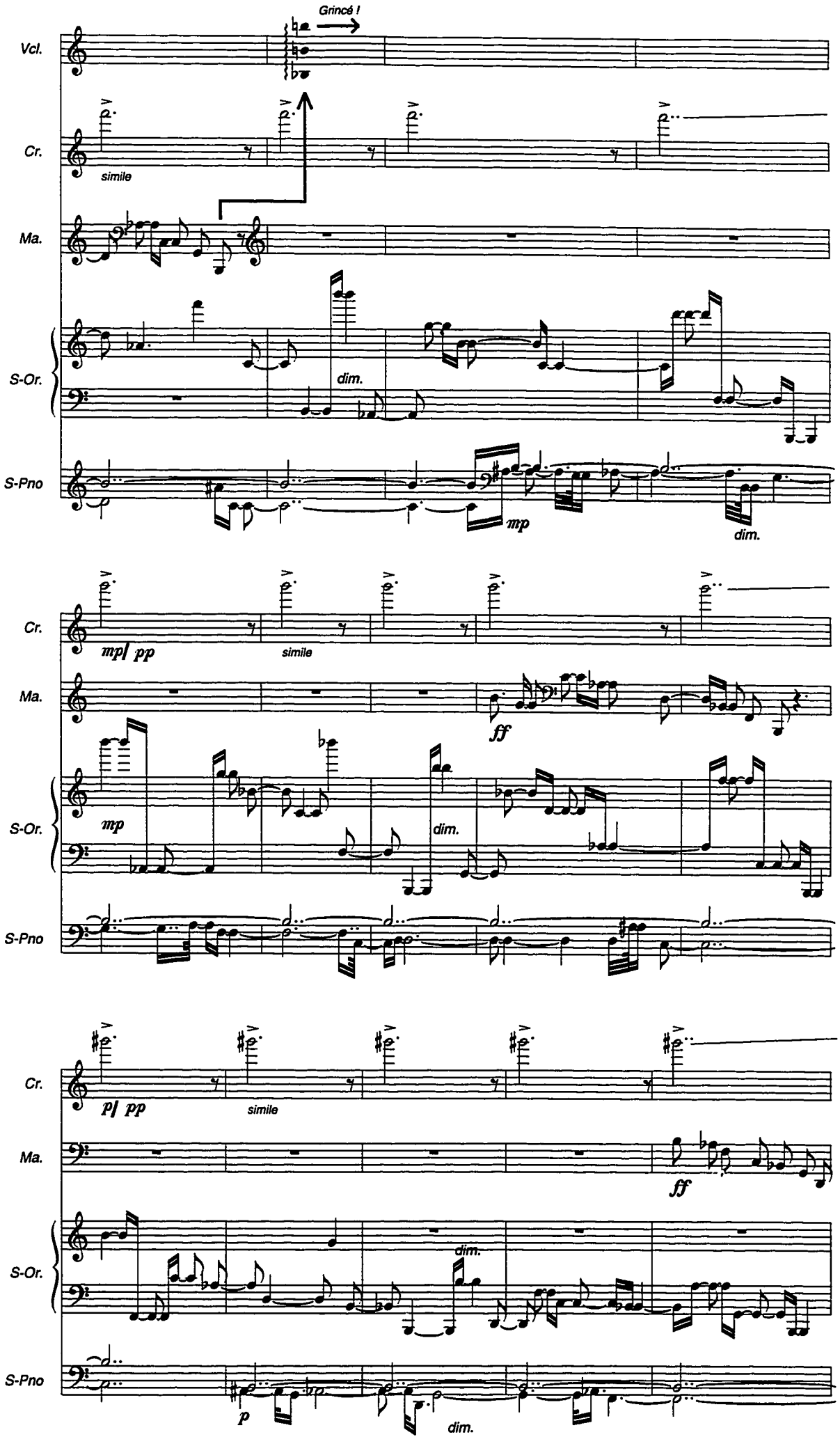

Claude-le Goglu prend Petit-Tchaïkovski dans ses bras très lentement pour l'embrasser.
Celui-ci se laisse prendre...
... et le tue de son épée.
Ch-Gog.
m ou â m ou â m
Cl-Gog.
Adieu.
Vc.
ff pp
Cr.
S-Pno
74
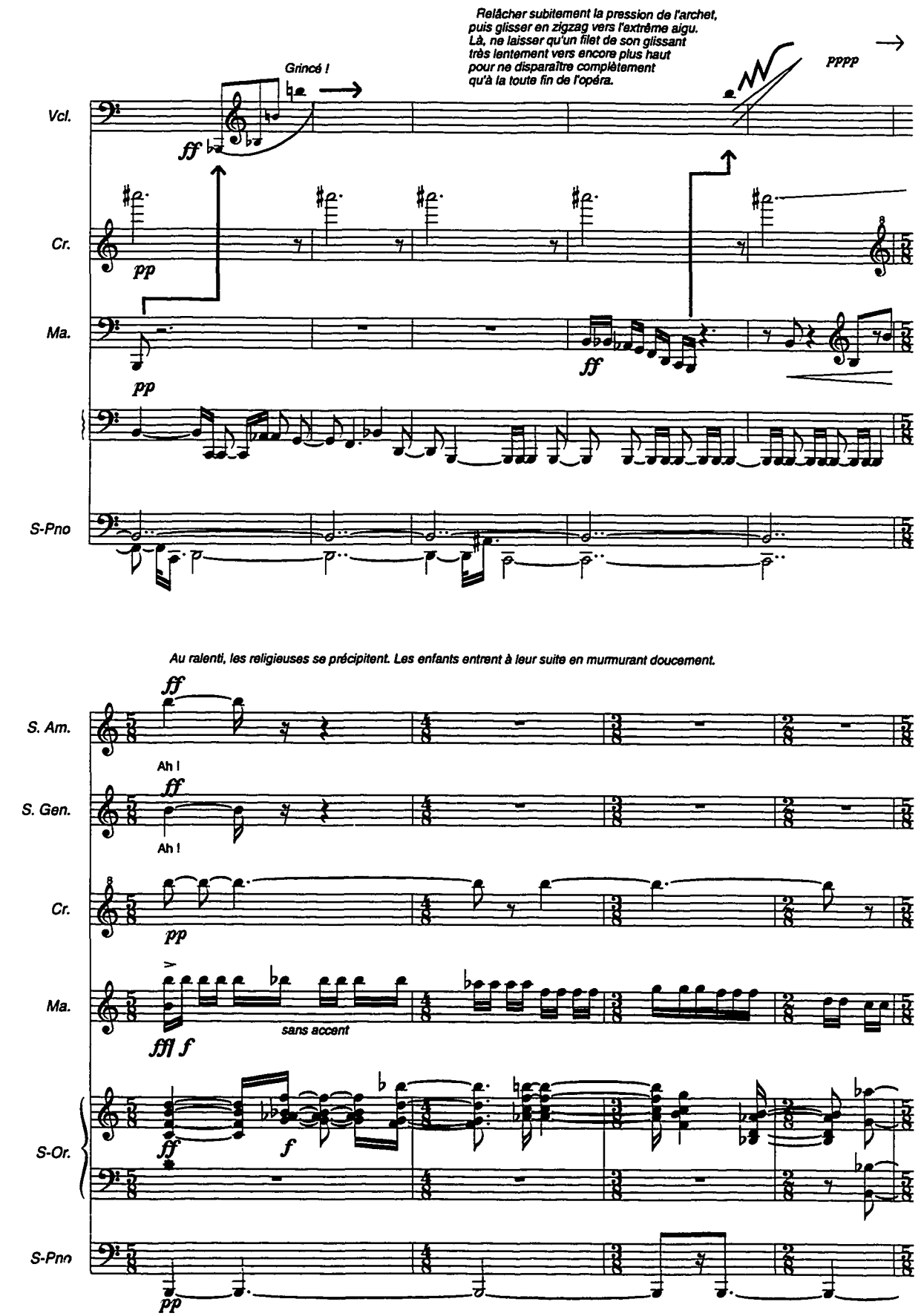
Tableau 10, scène 5 (finale)
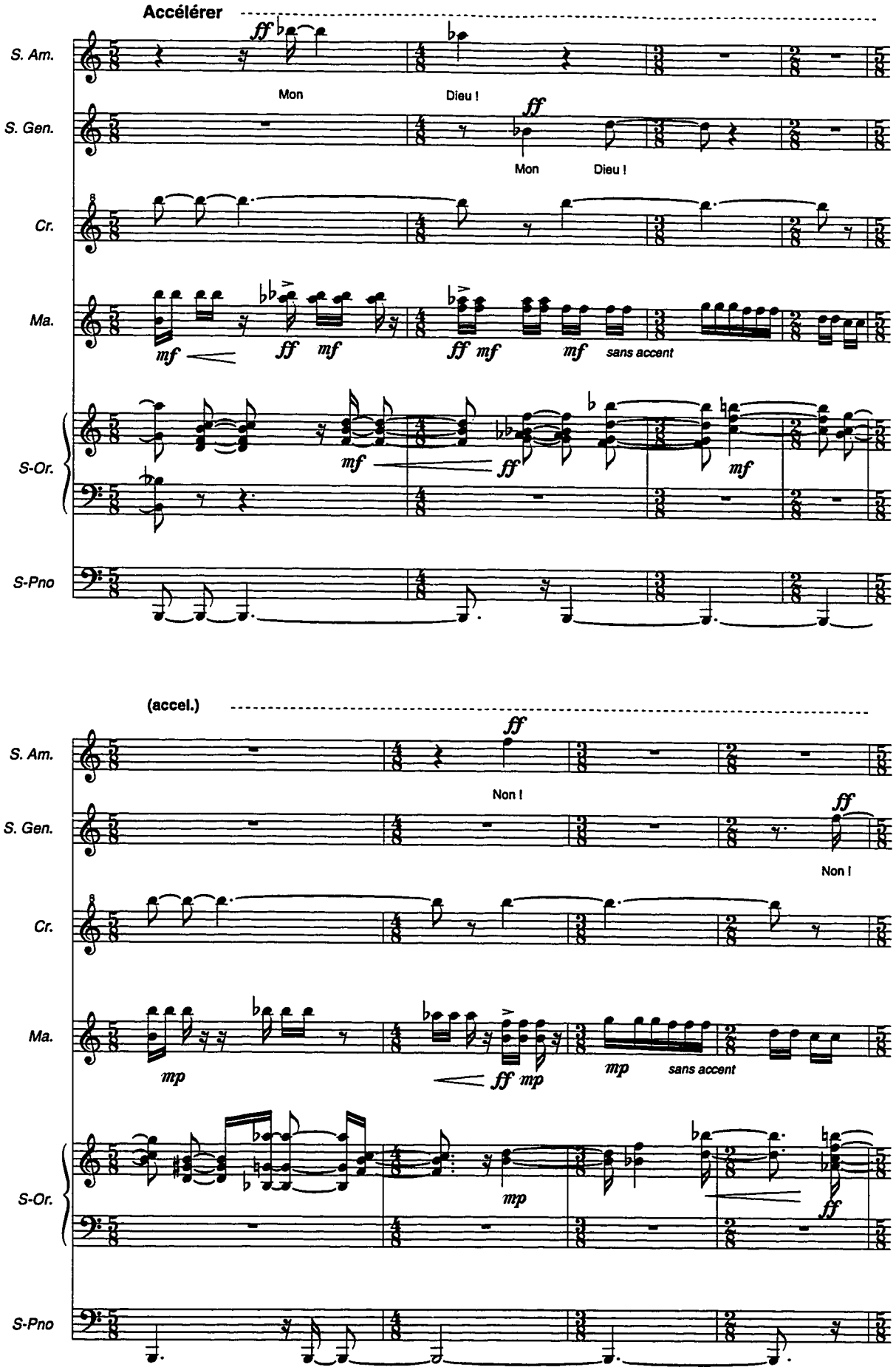
Accomplissement et convergence des destins
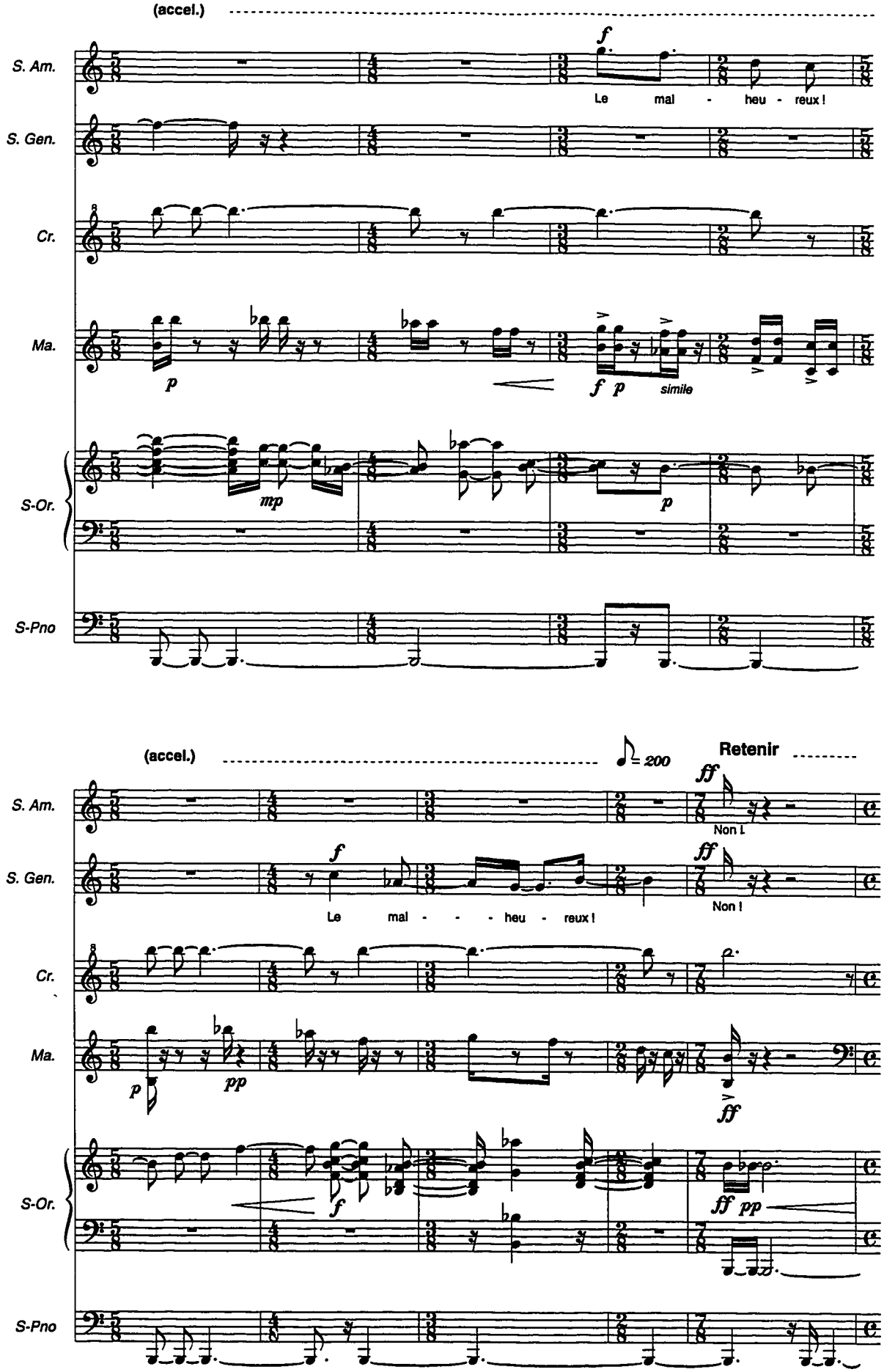
Le sang coule. Les murs de l'orphelinat s'écroule sur le corps de Claude-le Goglu.
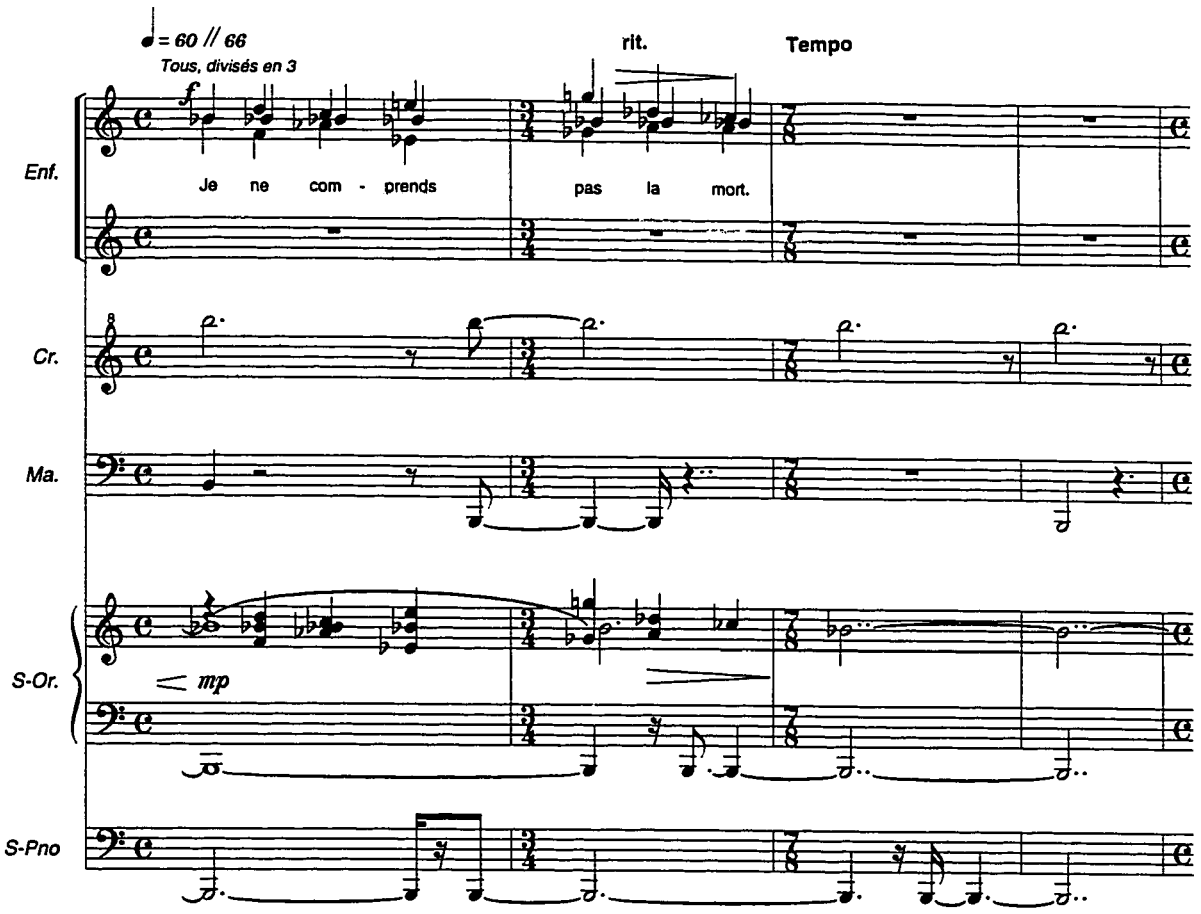



Grincé !
Vcl.
Cr.
simile
Ma.
S-Or.
dim.
S-Pno
mp
dim.
mp/ pp
simile
ff
mp
dim.
p/ pp
simile
ff
dim.
p
dim.
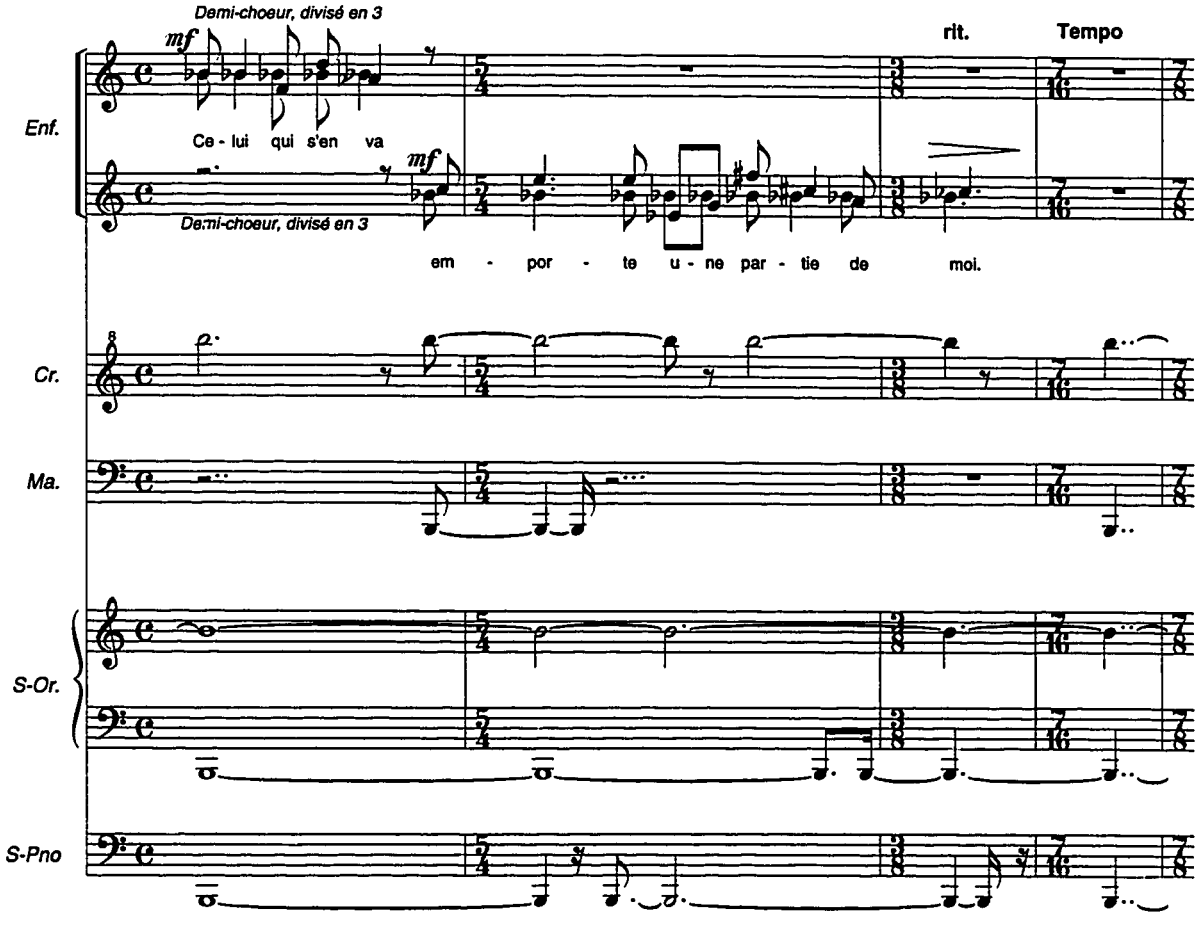

Relâcher subitement la pression de l'archet, puis glisser en zigzag vers l'extrême aigu. Là, ne laisser qu'un filet de son glissant très lentement vers encore plus haut pour ne disparaître complètement qu'à la toute fin de l'opéra.
Grincé !
pppp
Vcl.
Cr.
Ma.
S-Pno
Au ralenti, les religieuses se précipitent. Les enfants entrent à leur suite en murmurant doucement.
S. Am.
Ah !
S. Gen.
Ah !
sans accent
S-Or.
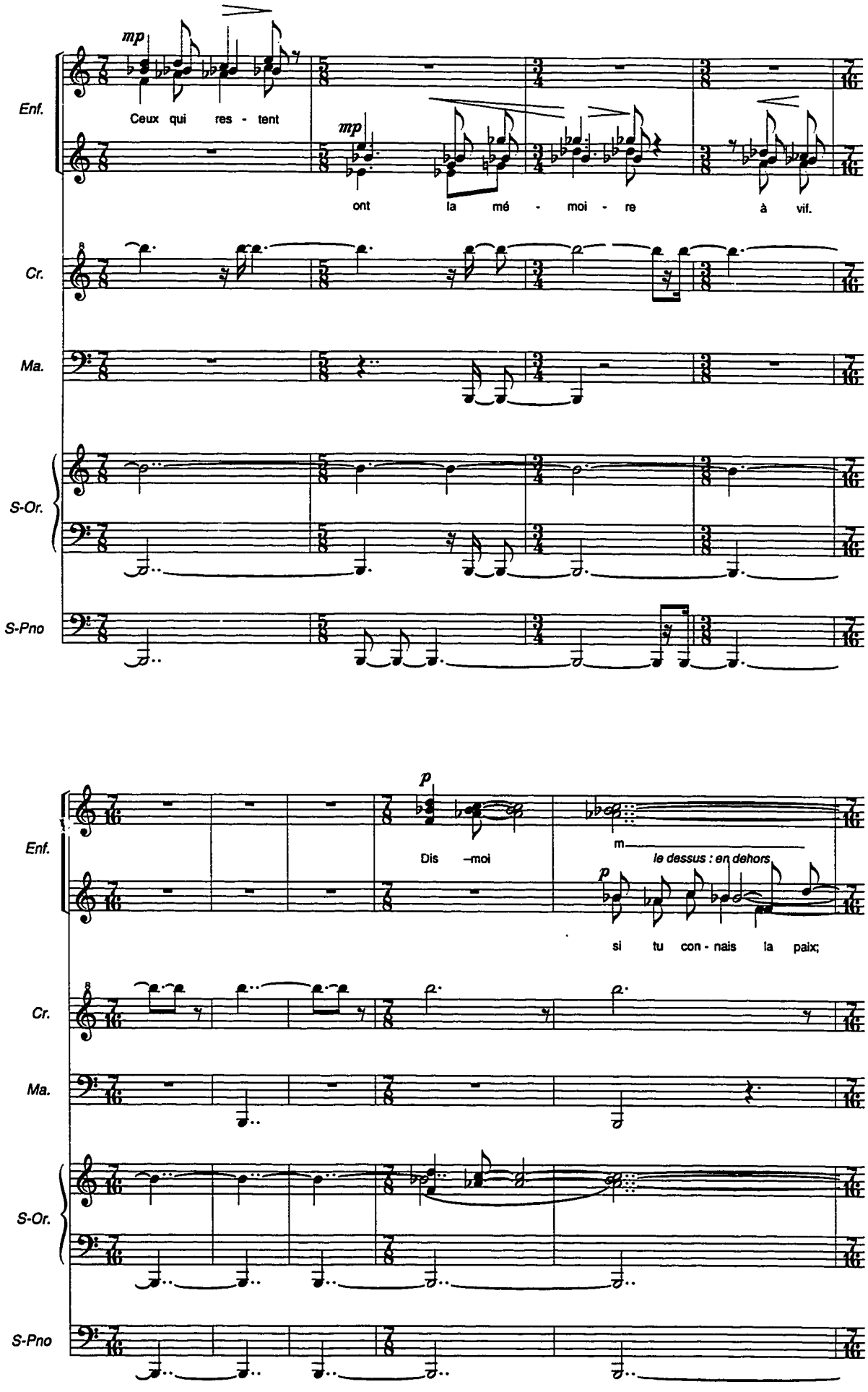

Accélérer
S. Am.
S. Gen.
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
Mon
Dieu !
Mon
Dieu !
sans accent
(accel.)
Non !
Non !
sans accent
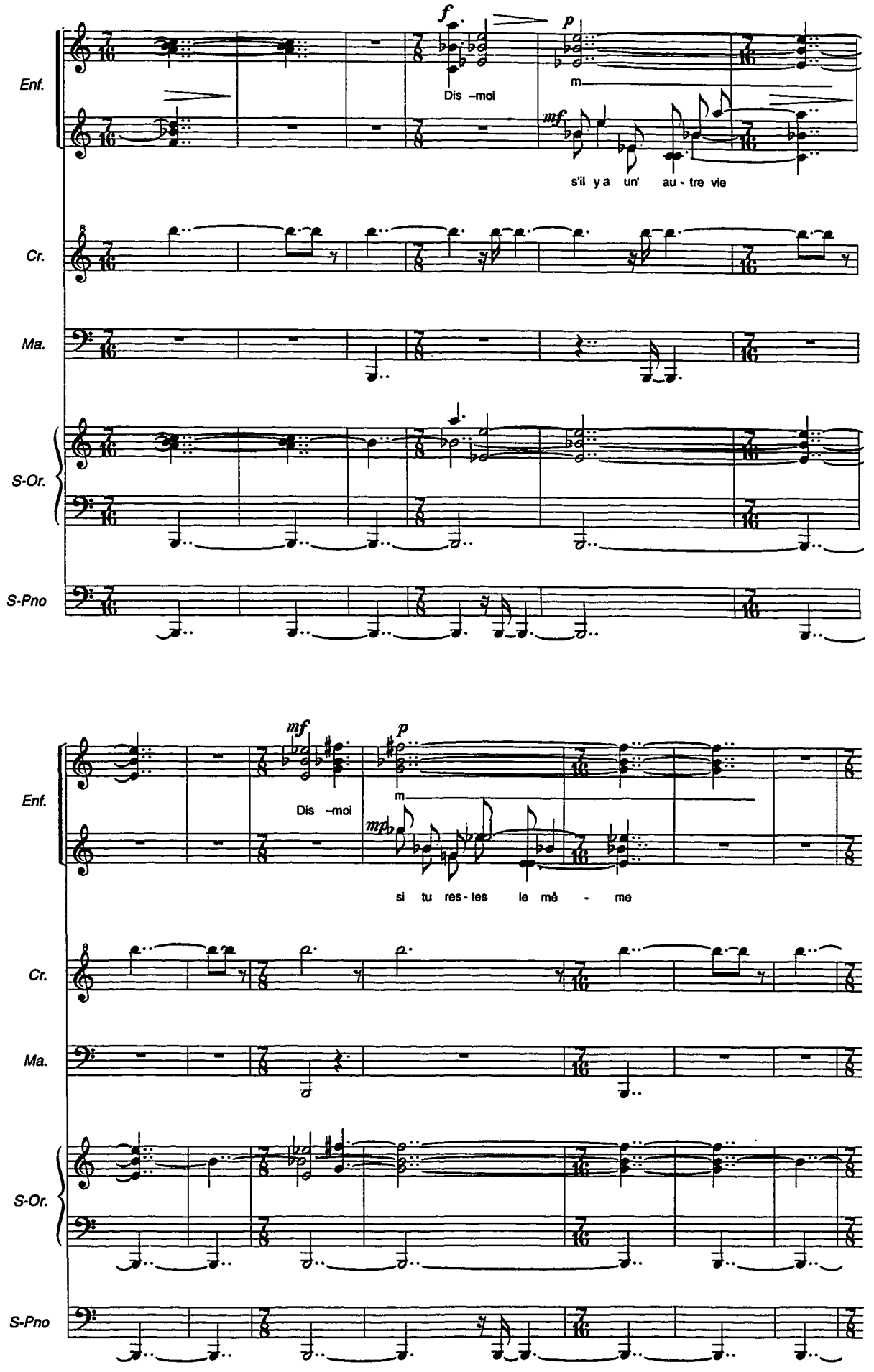

(accel.)
S. Am.
S. Gen.
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
f
Le mal - heu - reux !
p
mp
f p simile
p
(accel.)
♩= 200
Retenir
ff
Non !
f
Le mal - - - heu - reux !
pp
ff
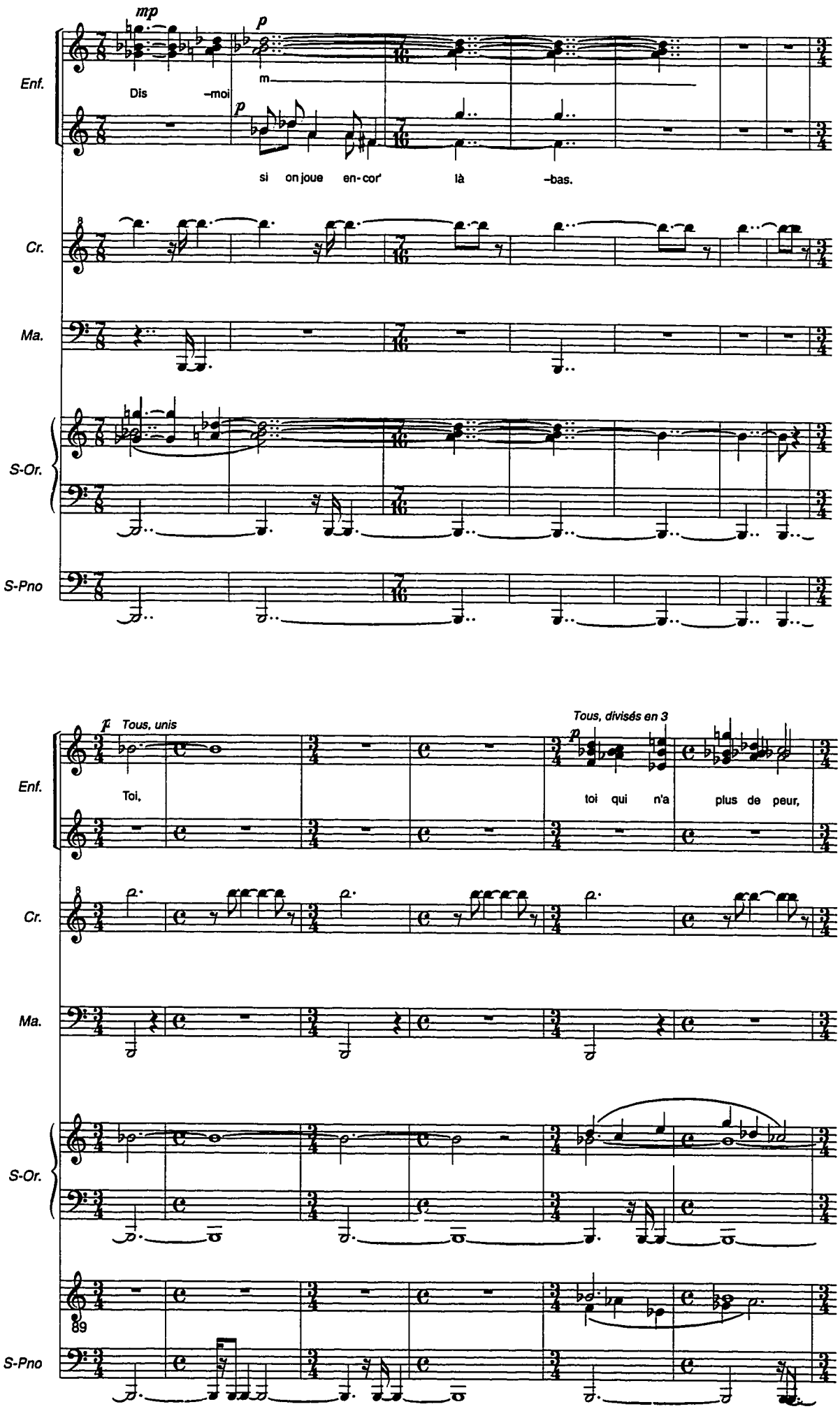


Pendant que l'opéra de Claude se termine avec le choeur final, Soeur Geneviève repousse les murs qui ensevelissent Claude-le Goglu.
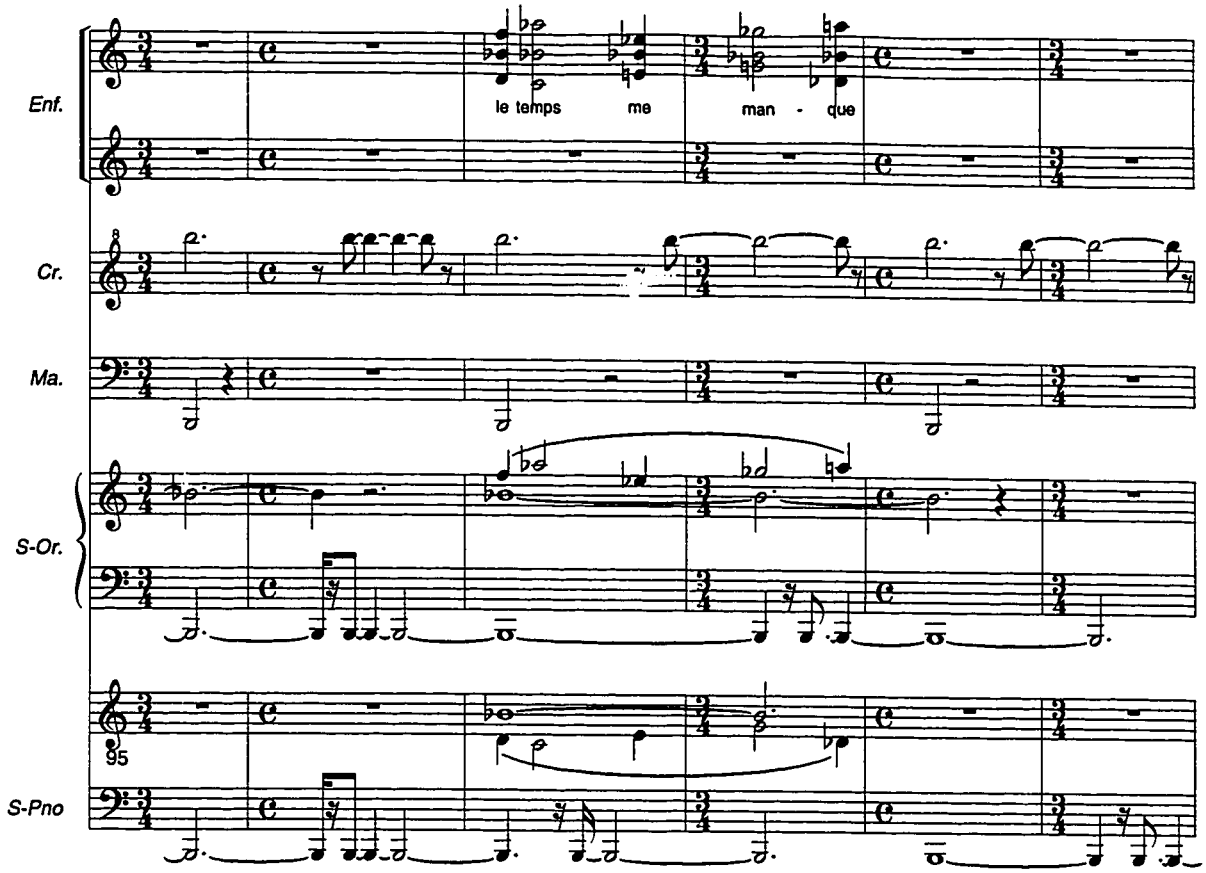



Enf.
mp
Ceux qui res - tent
mp
ont la mé - moi - re à vif.
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
Enf.
p
Dis -moi
m
le dessus : en dehors
p
si tu con - nais la paix;
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
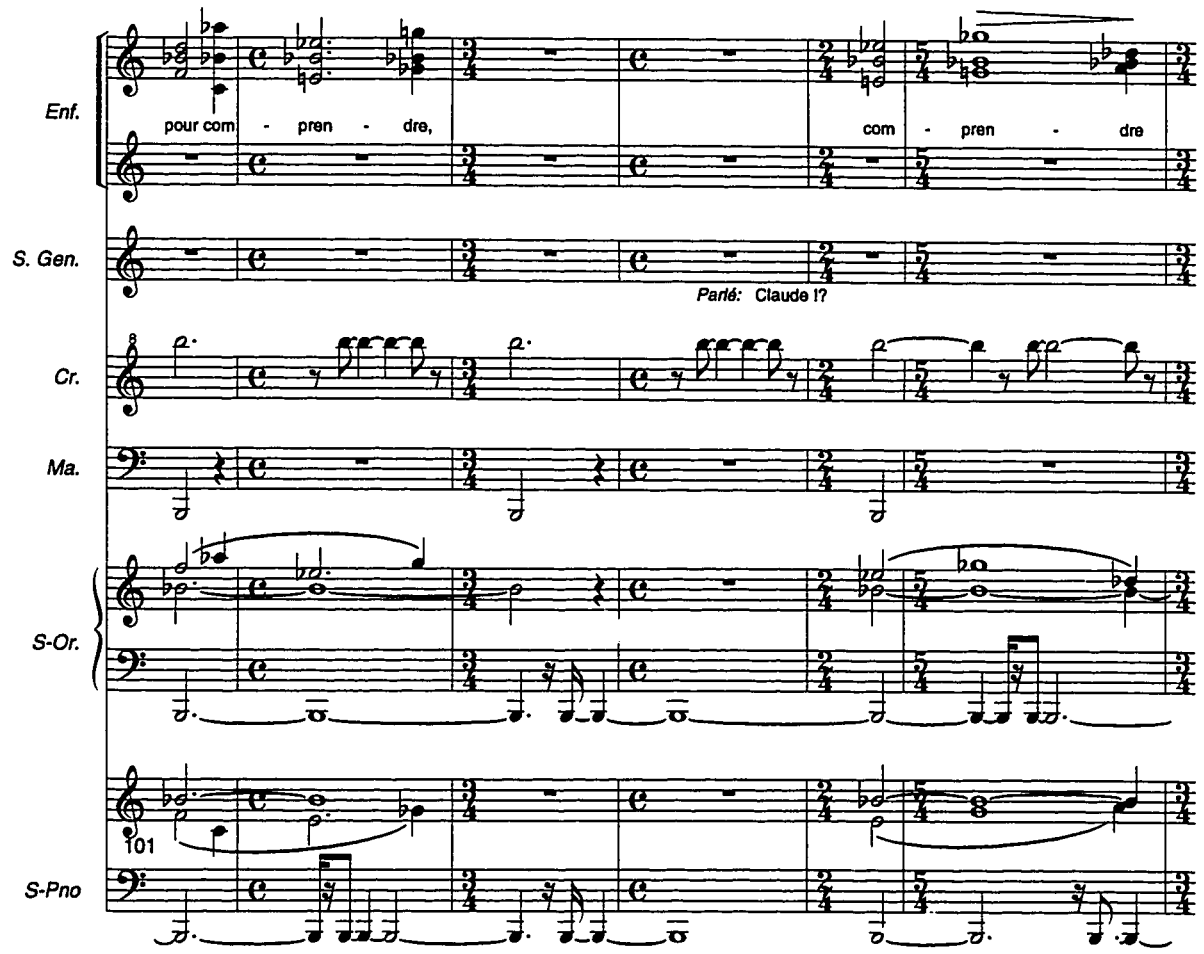

Enf.
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno
f
p
mf
Dis –moi
m
s'il y a un' au - tre vie
mf
p
Dis –moi
m
si tu res - tes le mê - me
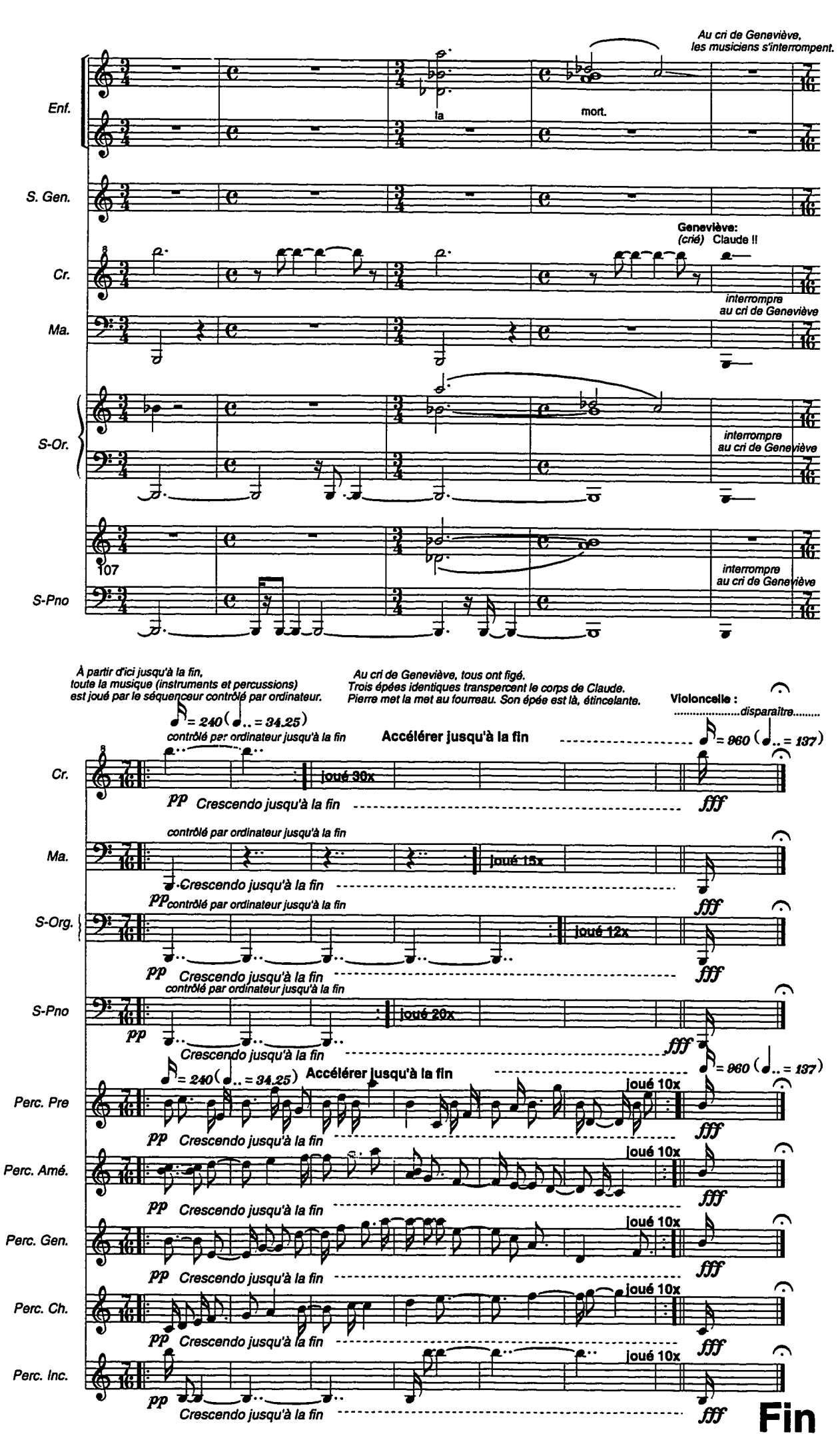

mp
p
Enf.
Dis -moi
m
p
si on joue en-cor' là -bas.
Cr.
Ma.
S-Or.
S-Pno

f Tous, unis
Tous, divisés en 3
p
Enf.
Toi,
toi qui n'a plus de peur,
Cr.
Ma.
S-Or.
89
S-Pno



Claude est inerte dans son sang.




Au cri de Geneviève,
les musiciens s'interrompent.
Enf.
la
mort.
S. Gen.
Geneviève:
(crié) Claude !!
Cr.
interrompre
au cri de Geneviève
Ma.
S-Or.
interrompre
au cri de Geneviève
107
S-Pno
interrompre
au cri de Geneviève

À partir d'ici jusqu'à la fin,
toute la musique (instruments et percussions)
est joué par le séquenceur contrôlé par ordinateur.
Au cri de Geneviève, tous ont figé.
Trois épées identiques transpercent le corps de Claude.
Pierre met la met au fourreau. Son épée est là, étincelante.
Violoncelle :
.....disparaître.....
= 240 (= 34.25)
contrôlé par ordinateur jusqu'à la fin
Accélérer jusqu'à la fin
= 960 (= 137)
Cr.
joué 30x
pp Crescendo jusqu'à la fin
fff
contrôlé par ordinateur jusqu'à la fin
Ma.
joué 15x
Crescendo jusqu'à la fin
pp
fff
S-Org.
contrôlé par ordinateur jusqu'à la fin
joué 12x
pp Crescendo jusqu'à la fin
fff
S-Pno
contrôlé par ordinateur jusqu'à la fin
joué 20x
pp
Crescendo jusqu'à la fin
fff
= 240 (= 34.25)
Accélérer jusqu'à la fin
= 960 (= 137)
Perc. Pre
joué 10x
pp Crescendo jusqu'à la fin
fff
Perc. Amé.
joué 10x
pp Crescendo jusqu'à la fin
fff
Perc. Gen.
joué 10x
pp Crescendo jusqu'à la fin
fff
Perc. Ch.
joué 10x
pp Crescendo jusqu'à la fin
fff
Perc. Inc.
joué 10x
pp
Crescendo jusqu'à la fin
fff
Fin
M. G. fecit 1987-1996