

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE INTERPRÈTE LYRIQUE DANS UNE CRÉATION INTER ARTISTIQUE:
DÉMARCHE DE RÉCONCILIATION ET DÉFINITION IDENTITAIRE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

MARIE-ANNICK BÉLIVEAU

MAI 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à Isabelle Héroux, ma directrice de recherche, qui m'a accompagnée tout au long de mon cheminement au doctorat, avec bienveillance, ouverture d'esprit, assurant une direction à la fois rigoureuse et respectueuse. Elle a, dès le début de l'aventure, toujours su me poser les bonnes questions, et a fait preuve d'un dévouement qui a largement dépassé mes attentes.

Merci à Anne-Marie St-Louis et Jean-François Blouin. *Aujourd'hui Calling You* est l'aventure artistique la plus satisfaisante que j'ai vécue à ce jour, et c'est avant tout grâce à eux, mes co-créateurs, leur talent et leur enthousiasme.

Je remercie aussi mon époux Jacques, patient et persévérant, dont l'intelligence m'éblouit toujours; il est une source d'esprit à laquelle je m'abreuve quotidiennement. Je remercie mes trois enfants; être leur mère est un privilège, ils font de moi chaque jour une meilleure personne. Mon père et ma mère, que j'admire, dynamiques, curieux, cultivés, exigeants, je les remercie pour leur confiance. Les rendre fiers est encore un des plus puissants moteurs que je connaisse. Mes sœurs, qui sont mes complices, mes fans, je leur suis reconnaissante pour leurs encouragements et leur soutien, je les remercie d'être ce qu'elles sont, de respecter ce que je suis.

Je remercie mes étudiants et étudiantes, qui sont souvent mes interlocuteurs privilégiés, parfois mes cobayes, qui me donnent autant que je leur donne.

Je remercie les personnes formidables qui travaillent avec moi à Chants Libres, qui aussi se sont montrées intéressées, patientes, collaboratives, encourageantes. Tout ce travail n'aura pas été accompli en vain, j'ai développé ma posture de chercheuse en même temps que je faisais mes armes comme directrice artistique, les deux fonctions se nourrissent, au bénéfice de tous, je l'espère.

Finalement je tiens à honorer ici la mémoire de deux êtres d'exception qui ont forgé la personne que je suis, la musicienne, l'artiste, la pédagogue et la citoyenne : Jan Simons, qui fut mon professeur de chant, mon maître, qui est encore aujourd'hui un phare et dont je transmets les enseignements avec humilité; et le Père Fernand Lindsay, qui fut mon ami, qui m'a enseigné la bienveillance et l'ouverture, à qui je m'adresse quand je cherche la paix; son souvenir guide toujours mon regard vers la beauté de monde.

DÉDICACE

À Maurice, Joseph et Barbara
Trois lumières
Trois âmes magnifiques
Les trois plus belles voix

AVANT-PROPOS

Les mots pour le dire

C'est toujours une grande satisfaction, un plaisir même pour moi d'expliquer les choses, de répondre aux questions, de partager mon cheminement, mes réflexions. J'aime enseigner et je ne me sens jamais si efficace, si affutée mentalement que lorsque je suis dans une position d'enseignante, lorsque je dois trouver les bons mots, donner des exemples, répondre aux questions, anticiper les interrogations, tout en gardant la motivation et l'intérêt de mon étudiant. Avec le temps, c'est devenu ma façon naturelle de réfléchir. Je réfléchis tout haut. Je ne réfléchis bien que lorsque j'explique, que je raconte, que je partage. Mes étudiants, mes élèves et mes enfants font les frais de ce procédé depuis longtemps.

Ma pratique d'interprète, de communicatrice, d'animatrice et d'enseignante se décline à cet égard avec une grande constance et une réelle cohérence. C'est le volet médiation de mon art; l'interprète qui se fait traductrice, la courroie de transmission entre le créateur et le spectateur. Celle qui entre en relation, qui s'adresse toujours à un interlocuteur, celle qui se met toujours « à la place de ». Mon talent, c'est expliquer, montrer, raconter, intéresser. Trouver l'exemple, l'illustration, faire la démonstration, inventer la métaphore ou la parabole grâce auxquelles je réussis à faire comprendre, faire adopter, faire apprécier.

Vulgariser : le mot fait peur, il peut être réducteur. Vulgaire, populaire, rudimentaire. Grossier. Pourtant il y a, dans cet effort qui s'apparente à une transposition didactique¹, quelque chose que j'admire profondément, qui est pour moi une démonstration d'imagination, de créativité et d'intelligence, puisqu'il implique d'importantes facultés de synthèse et d'explicitation, et exige que le sujet soit parfaitement maîtrisé et intégré, qu'on soit capable de le contextualiser, de le décliner. Il y a surtout, dans l'acte de vulgarisation, de la bienveillance, une volonté de guider, d'ouverture à l'Autre, de générosité qui me va droit au cœur. Le vulgarisateur ne juge pas, ne se positionne pas au-dessus, n'a aucune condescendance, aucun mépris. Il n'a pas l'impression de se rabaisser, mais plutôt il partage.

¹ La transposition didactique est définie comme un processus par lequel un objet de savoir savant subit des transformations adaptatives pour devenir un objet d'enseignement (Chevallard et Joshua, 1991).

Voilà à quoi j'aspire. Mon souhait est d'écrire une thèse qui respecte et honore cette aspiration. C'est un défi que je veux relever.

Il m'est important de préciser : le ton que je prends pour expliciter est le mien. Pour ancrer mon travail dans les assises conceptuelles qui vont éclairer ma démarche, il est nécessaire que j'adopte le vocabulaire des auteurs que je convoque, mais je suis toutefois toujours soucieuse de demeurer en cohérence avec mon désir profond de déhiérarchiser et de décloisonner ma pratique, comme chanteuse et comme chercheuse. « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement et les mots pour le dire viennent aisément », dit Boileau² (Nicolas Boileau-Despréaux dans *l'Art poétique* 1674).

Davantage que démocratisation, il y a ici un besoin de réconciliation. Réconcilier tout ce qui m'a construit, tout ce qui me nourrit, sans justement faire de hiérarchie. Je chante avec autant de bonheur *Le marteau sans Maître* de Boulez que *L'amour existe encore* de Céline Dion, je lis Michel Henry et suis aussi inspirée par sa lecture que par la colonne de Josée Blanchette dans *Le Devoir* de vendredi dernier, je passe une soirée formidable au spectacle d'Ellen Furey à Actoral ou en écoutant un épisode de *C'est comme ça que je t'aime* à Radio-Canada. Nommer ces œuvres en introduction à ma thèse est un choix délibéré. Il me semblerait trahir mon propos si je ne faisais aucune référence à la culture et aux artistes populaires. C'est l'ensemble de mon référentiel culturel qui pourra me servir à étayer mon propos, sans censure.

Vocabulaire épïcène – Le 3e sexe

Une dernière chose à propos des mots : je suis *mezzosoprano*, je suis chanteuse, mais je suis créateure, chercheuse, spectateure, médiature. Les versions « féminines » créatrice, chercheuse, spectatrice, médiatrice me semblent ne pas avoir tout à fait la même signification, avoir une autre portée. Je ne suis pas une femme qui fait de la recherche ou une femme qui va au spectacle. Je suis, dans ces contextes, un être, un humain. Je ne vois pas en quoi le fait d'être de sexe féminin devrait être spécifié. Je m'octroie une certaine licence, celle de décider que créateur, chercheur, spectateur, médiateur sont des mots épïcènes, et définissent de façon précise mon identité. J'accepte de faire l'effort de les féminiser en y ajoutant un « e », inaudible. Notons que je travaille, lis et écris aussi beaucoup en anglais, et cette distinction de genre souvent n'existe alors pas, *I am a spectator, a reader, a singer, a performer, a mediator*.

² Citation de Nicolas Boileau-Despréaux tirée *l'Art poétique* 1674.

Show, spectacle, opéra

Pour parler de mes créations, pour parler de ce que j'aime, des rencontres que je vis dans une salle, sur scène ou dans le public, j'ai toujours une hésitation. Mon instinct, naturellement, me les fait nommer *show*. Dans nos rencontres, nous parlons toujours de *show*, de notre *show*, des *shows* que nous aimons. L'utilisation de ce mot est-elle réductrice? Je ne crois pas. Au contraire, il y a quelque chose d'approprié, dans le sens de faire mien, dans la dénomination. Mais mes scrupules à utiliser un anglicisme me freinent, alors je pencherai pour « spectacle ». Le mot est un peu connoté, se donner en spectacle désigne un comportement négatif. L'art du spectacle se confond facilement avec les effets de poudre aux yeux. Le monde du spectacle fait référence au vedettariat. Pourtant le mot me semble le meilleur, pour la simple raison que dans la salle est assis le spectateur. Mon spectateur, qui n'est pas un auditeur. Il voit, il entend, il ressent, il applaudit, il est au spectacle. Autrement, j'utiliserai les mots « projet » ou « production » « création », qui sont certes adéquats, mais semblent ne pas vouloir se défaire du processus, alors que *show* ou spectacle évoque quelque chose de plus abouti, plus assumé. « Théâtre lyrique » ? « Opéra » ? Non; pour plusieurs raisons, la partie création de mon projet ne peut pas s'appeler ainsi. « Spectacle » est aussi un mot qui est en cohérence avec la posture décroisée que j'adopte. Peut-être y a-t-il aussi une attitude un peu subversive ici, délinquante, provocante... L'idée d'écrire le mot *show* dans une thèse de doctorat m'est séduisante. De prendre la liberté d'écrire tout haut ce que tout le monde dit tout bas. On va faire un *show*. Mais - le lecteur me trouvera peut-être timorée - je me contenterai du mot « spectacle ».

La preuve est dans le pudding

Tout au long de ce texte, j'aurai l'occasion de nommer les artistes qui m'inspirent, de leur rendre hommage et de partager leur travail avec le lecteur. Ces artistes praticiens ne s'expriment pas tous à l'écrit, plusieurs se font aaves de mots, de commentaires, n'explicitent pas leur démarche, laissent le spectateur recevoir leurs œuvres dans l'instant présent, dans le sensible, au-delà des discours.

Une image vaut mille mots. L'art vivant, comme la cuisine, à un moment donné, on arrête d'en parler et on y goûte.

Le lecteur trouvera mon texte parsemé d'hyperliens qui le conduiront vers des enregistrements vidéo ou des sites web grâce auxquels il pourra se familiariser avec ces artistes et leur travail. J'ai sélectionné les

pages qui me semblaient les plus instructives. J'encourage vivement chacun à se prêter à l'exercice; la bonne compréhension de mon propos en dépend.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES FIGURES	xii
LISTE DES RÉCITS	xiv
RÉSUMÉ.....	xv
ABSTRACT	xvii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE	3
1.1 Praticienne	3
1.1.1 Interprète médiateur	6
1.1.2 <i>Mezzosoprano</i>	7
1.1.3 Ma société distincte.....	11
1.1.4 Spectateur interartistique	12
1.1.5 Chercheure et créateure – les états liminaires	13
1.2 L’opéra	13
1.2.1 L’Ère des mots.....	21
1.2.2 <i>Musiktheater</i> et <i>musicals</i>	22
1.2.3 Théâtre instrumental.....	24
1.2.4 Lyrisme.....	26
1.2.5 La partition.....	27
1.3 Théâtre interartistique et art multi	30
1.3.1 L’autarcie	32
1.3.2 Faire sa place	35
1.4 Intention de recherche	36
1.5 L’état de la question	37
CHAPITRE 2 LES ASSISES CONCEPTUELLES.....	42
2.1 Identité.....	42
2.1.1 Savoir du corps	44
2.1.2 Le fait naissant	49
2.1.3 Postcolonialisme.....	50
2.1.4 Autofiction	51
2.1.5 <i>Inter</i> et liminarité.....	54

2.1.6	Interprète <i>performer</i>	55
2.2	Interactionnisme – Dynamique interartistique	56
2.2.1	Musicking.....	57
2.2.2	Intersubjectivité.....	60
2.2.3	Le décroissement	61
2.2.4	La soma-esthétique	64
2.2.5	La dynamique en cercle.....	65
2.2.6	Déhiérarchisation	67
2.2.7	Divertissement.....	68
2.3	Question et objectifs de la recherche.....	69
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE		71
3.1	Ma posture.....	73
3.1.1	Approche heuristique	75
3.1.2	Schéma de méthodologie.....	76
3.1.3	Analyse par théorisation ancrée.....	79
3.2	Le terrain : Le projet <i>Aujourd’hui Calling You</i>	80
3.2.1	Les joueurs.....	81
3.2.2	Les étapes	83
3.3	Les données	87
3.3.1	Correspondances	87
3.3.2	Journal de bord.....	88
3.3.3	Le journal de méthodologie.....	90
3.3.4	Enregistrements.....	90
3.3.5	Les entretiens	90
3.3.6	Explicitation de l’action	91
3.4	3.4 Analyse	94
3.4.1	Codification initiale	96
3.4.2	Analyse réflexive.....	99
3.4.3	Écriture <i>embodied</i>	101
3.4.4	Processus de théorisation.....	109
3.4.5	Les pépites	111
CHAPITRE 4 RÉSULTATS.....		113
4.1	Objectif 1 - <i>Aujourd’hui Calling you</i> , le spectacle	114
4.1.1	Créer	116
4.1.2	Spectacle.....	118
4.1.3	Interartistique	119
4.1.4	Lyrique	125
4.1.5	Point de départ.....	126
4.1.5.1	Dans le contenu musical.....	126
4.1.5.2	Dans la médiatisation	128
4.1.5.3	Dans le contenu théâtral humoristique	129
4.1.6	L’ici-maintenant – immédiateté sensorielle	130

4.1.7	En conclusion : Un spectacle reflet de mon ici-maintenant.....	133
4.2	Objectif 2 – Relations et interactions	133
4.2.1	Interactions - Nos rôles respectifs.....	134
4.2.2	Relations – la camaraderie	137
4.2.3	Relations – Discipline et chaos	139
4.2.4	Relations et hiérarchie.....	140
4.2.5	L’interprète lyrique – le sommet du cône	145
4.2.6	Collectif de création – richesse et faiblesse de la démocratie	146
4.2.7	Collectif de création – brainstorming	148
4.2.8	Collectif de création - L’inévitable conflit.....	149
4.2.9	En conclusion : équilibre entre le cercle et la pyramide	151
4.3	Objectif 3 – La réconciliation	153
4.3.1	Le point de vue du sujet	154
4.3.2	Réconciliation	154
4.3.3	Perspective postcoloniale.....	156
4.3.4	La réconciliation spirituelle.....	158
4.3.5	En conclusion : subjectivation et réconciliation	159
4.4	La réponse.....	159
CHAPITRE 5 DISCUSSION		161
5.1	À propos des limites.....	161
5.1.1	Singularité et subjectivité	162
5.1.2	À propos du temps	163
5.1.3	À propos de la petite équipe	164
5.1.4	À propos du pouvoir	165
5.2	À propos de la démarche de recherche.....	165
5.2.1	À propos de la méthodologie de création	166
5.2.2	À propos de la démarche de réconciliation	167
5.2.3	À propos de la Spirale	168
5.2.4	À propos de la réconciliation – <i>catharsis</i>	170
5.2.5	Schéma de théorisation.....	172
5.3	Les clés de la réponse	175
5.3.1	L’ici-maintenant.....	175
5.3.2	Spectacle de création interartistique	175
5.3.3	Réconciliation	177
5.3.4	Comment – la figure de la spirale.....	177
5.3.5	Mon identité de l’interprète lyrique.....	178
5.3.5.1	Mon identité linguistique	178
5.3.5.2	Mon identité dans la voix et dans le corps	180
5.3.5.3	Mon identité sur la scène	181
5.3.5.4	Mon identité interprète-créateure pour le spectateur.....	182
CONCLUSION.....		185

ANNEXE A CALENDRIER DES ÉTAPES DU PROJET.....	189
ANNEXE B CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE	191
ANNEXE C CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE RENOUVELLEMENT.....	192
ANNEXE D AVIS FINAL DE CONFORMITÉ.....	193
ANNEXE E FORMULAIRE DE CONSENTEMENT À LA RECHERCHE.....	194
ANNEXE F FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ADDENDUM	197
ANNEXE G QUESTIONNAIRE ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ	199
MÉDIAGRAPHIE	200

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 Ruban de Mœbius	45
Figure 2.2 Ruban de Mœbius coupage en finitude.....	46
Figure 2.3 Ruban de Mœbius coupé en finitude	46
Figure 2.4 <i>Caminhando</i> – la sublime-action de couper autant que possible	47
Figure 3.1 Schéma de méthodologie	78
Figure 3.2 Exemples de correspondances.....	88
Figure 3.3 Extraits de journal de bord.....	89
Figure 3.4 Tableaux des entretiens	94
Figure 3.5 Exemple d’encodage dans NVivo	97
Figure 3.6 Les onze moments clés	99
Figure 3.7 Démonstration d’analyse réflexive en cinq étapes.....	100
Figure 3.8 Exemple de fiche de lecture commentée	103
Figure 3.9 Exemple de Page-Écho.....	104
Figure 3.10 Extrait de mon cahier de notes	105
Figure 3.11 Exemple d’annotations dans un texte	106
Figure 3.12 Exemple d’annotations dans un texte	107
Figure 4.1 Affiche publicitaire pour le spectacle.....	115
Figure 4.2 Tableau synoptique de <i>Aujourd’hui Calling You</i>	116
Figure 4.3 Partition « Changer de postes ».....	127
Figure 4.4 Partition Impro 1 à la Scelsi.....	128
Figure 4.5 Exemple d’échanges Messenger.....	138
Figure 4.6 Exemple d’échanges Messenger.....	139
Figure 4.7 Exemple d’échanges Messenger.....	142
Figure 4.8 Exemple d’échange courriel.....	143

Figure 5.1 Extrait de récit manuscrit *Late bloomer* 168

Figure 5.2 Cône et vortex..... 169

Figure 5.3 Schéma de théorisation 174

LISTE DES RÉCITS

Récits 1.1 Ma taille.....	4
Récits 1.2 Une colombe.....	7
Récits 1.3 <i>Fun Facts</i>	10
Récits 1.4 À Ricardo.....	28
Récits 1.5 <i>Blind date</i>	34
Récits 2.1 Père Noël	53
Récits 2.2 À Rome	62
Récits 3.1 Interrogatoire	71
Récits 3.2 Le Tas	94
Récits 4.1 <i>Parole parole</i>	145
Récits 5.1 Dialogue en forme de mal de cœur.....	161
Récits 5.2 Je est un autre	181
Récits 5.3 <i>Dramma in musica</i>	188

RÉSUMÉ

Cette thèse explore la définition de mon identité d'interprète lyrique à travers une démarche de réconciliation, dans une perspective postcoloniale. En tant que *mezzosoprano* spécialisée dans les musiques nouvelles et l'art lyrique de création, j'évolue dans un milieu hiérarchisé qui demeure ancré dans les traditions européennes, et je ressens le besoin de réconcilier ma réalité artistique d'ici-maintenant avec ma pratique lyrique. De nature phénoménologique, cette recherche-crédation emprunte une approche heuristique (Moustakas, 1990), grâce à l'analyse par théorisation ancrée (Paillé, 1994). L'analyse réflexive créative (Schenstead, 2012) est, quant à elle, utilisée comme procédé privilégié pour analyser les données générées par une expérience de création collective. Le procédé de création artistique qui a été mobilisé pour ce faire est l'écriture *embodied*, sous forme de récits, de paraboles et commentaires.

Trois objectifs ont été atteints afin de répondre à la question de recherche « Comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans un spectacle de création interartistique qui se déploie dans l'ici-maintenant? » Le premier objectif « Créer un spectacle lyrique interartistique et décroisé en collectif de création conçu pour l'ici-maintenant » a été atteint avec la présentation devant public du spectacle *Aujourd'hui Calling You*, conçu avec deux autres artistes, un compositeur et concepteur sonore, et une auteure et metteuse en scène. Nous avons présenté au public cette œuvre non narrative, dans laquelle j'étais seule en scène, conçu comme un balado en version scénique, en dix épisodes, tantôt musicaux, tantôt théâtraux, exploitant les différentes qualités vocales.

Le processus de création de ce spectacle a constitué le terrain permettant l'atteinte du deuxième objectif « Comprendre les interactions et les relations entre mes collaborateurs et moi dans le collectif de création artistique ». L'examen des interactions s'est fait dans la mise en relation avec les écrits du sociologue américain Howard Becker (*Art Worlds*, 1984) et du musicologue néo-zélandais Christopher Small (*Musicking : The Meanings of Performing and Listening*, 1998); les relations au sein du collectif de création ont, quant à elles, été mises en perspective avec le concept d'intersubjectivité tel que présenté par Michel Henry dans *Pathos-Avec* (1990). J'ai pu constater comment une dynamique déhiérarchisée et déstructurée fut propice à la qualité particulière de nos relations entre créateurs, comment fructueuse fut notre méthode de travail en séances de *brainstorming* chaotique, dans lequel nous avons élaboré forme et contenu, alors que structure et hiérarchie se sont installées naturellement à l'approche de la présentation. La mise en relation du vécu observé dans le processus de création en intégrant le concept d'inconscient colonial de Suely Rolnik (2012), le fait naissant tel que présenté dans *Le nouveau paradigme esthétique* de Guattari (1992), l'intersubjectivité selon Michel Henry dans *Pathos-Avec* (1990) et ont permis d'atteindre le troisième objectif « Expliquer, selon mon point de vue de sujet, comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans l'ici-maintenant ».

Les principaux sujets qui ont été étudiés sont : mes caractéristiques particulières comme interprète lyrique; la question de la hiérarchie dans le milieu lyrique traditionnel et dans la dynamique de création interartistique; l'hybridation dans le contenu, la forme et la méthode de création d'un spectacle lyrique décroisé conçu pour l'ici-maintenant, la démarche heuristique spiralee et la théorisation ancrée *bottom-up*. L'œuvre-action *Caminhando* (1963) de Lygia Clark s'est révélée être un modèle éloquent, une métaphorisation éclairante de ma recherche. Le travail de plusieurs artistes de différentes disciplines ayant une pratique de recherche-crédation interartistique, décroisée ou hybride a aussi apporté un éclairage précieux à ma recherche.

Au terme de ce parcours de recherche, j'ai acquis une nouvelle compréhension des enjeux identitaires qui sont au cœur de ma pratique d'interprète-créateur lyrique. La démarche de réconciliation s'avère un outil de subjectivation précieux et efficace, grâce à laquelle je trouve un nouveau sens à mon épanouissement artistique dans la liminarité, les interstices, à la croisée d'avenues, dans une posture où ma voix est en équilibre sur son x, dans l'ici-maintenant.

Mots-clés : interprète lyrique, recherche-crédation, interartistique, musique, réconciliation, identité, postcolonialisme, heuristique, écriture *embodied*, création collective, analyse par théorisation ancrée, phénoménologie.

ABSTRACT

This thesis explores the definition of my identity as a lyrical performer through a process of reconciliation, from a postcolonial perspective. As a *mezzosoprano* specializing in new music and creative lyrical art, I operate in a hierarchical environment that remains anchored in European traditions. I need to reconcile my artistic reality of 'here and now' with my lyrical practice. Phenomenological in nature, this research-creation adopts a heuristic approach (Moustakas, 1990), using Paillé's *Analyse par théorisation ancrée* (1994). Creative reflexive analysis (Schenstead, 2012) is the preferred process to analyze the data generated by a devised theater experience. The artistic creation process mobilized to do this is embodied writing, in the form of stories, parables and commentaries.

Three objectives were achieved to answer the research question, "How does my identity as a lyrical singer define itself in an interartistic creation show that unfolds in the 'here and now'?" The first objective, "To create a divided interartistic and decompartmentalized lyrical show designed for the 'here and now'", was achieved with the show *Aujourd'hui Calling You*, conceived with two other artists, a composer and sound designer, and an author and director. We presented to the audience this non-narrative work, in which I was alone on stage, conceived as a podcast in a stage version, in ten episodes, sometimes musical, sometimes theatrical, exploiting my different vocal qualities. The process of creating this show constituted the ground for achieving the second objective "To understand the interactions and relationships between my collaborators and me in the devised theater team". The examination of interactions was done in relation to the writings of the American sociologist Howard Becker (*Art Worlds*, 1984) and the New Zealand musicologist Christopher Small (*Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, 1998); the relationships within the creative collective were put into perspective with the concept of intersubjectivity as presented by Michel Henry in *Pathos-Avec* (1990). I then noticed how a dehierarchal and destructured dynamic was conducive to the particular quality of our relationships between creators and how fruitful our working method was, in chaotic brainstorming sessions, in which we developed form and content. At the same time, structure and hierarchy settled in naturally as we approached the presentation. The connection between the observed experience in the creative process by integrating the concept of the colonial unconscious by Suely Rolnik (2012) and the 'fait naissant' as presented in Guattari's *Le nouveau paradigme esthétique* (1992) made it possible to achieve the third objective "Explain, from my point of view as a subject, my approach to reconciliation in a postcolonial perspective".

The main subjects that were studied are: my particular characteristics as a lyrical singer; the question of hierarchy in the traditional lyrical environment and in the dynamics of interartistic creation; hybridization in the content, form and method of creating a decompartmentalized lyrical show designed for the 'here and now', the spiral heuristic approach and bottom-up grounded theorization. Lygia Clark's action-work *Caminhando* (1963) proved to be an eloquent model, an enlightening metaphor for my research. The work of several artists from different disciplines with an interartistic, decompartmentalized or hybrid research-creation practice also shed valuable light on my research.

At the end of this research journey, I acquired a new understanding of the identity issues that are at the heart of my practice as a lyrical performer-creator. The reconciliation process proves to be a valuable and effective tool for subjectivation, thanks to which I find new meaning in my artistic development in liminality, interstices, at the crossroads of avenues, in a posture where my voice is balanced on its x, in the here-and-now.

Keywords: lyrical performer, research-creation, interartistic, music, reconciliation, identity, postcolonialism, heuristic, embodied writing, devised theater, grounded theory analysis, phenomenology.

INTRODUCTION

Les raisons pour lesquelles j'ai décidé, en 2018, d'entreprendre ce doctorat se déclinent en deux volets : au départ il y avait, je l'admets, une frustration, un besoin de poser des questions, un besoin de prendre la parole, mais il y avait aussi une intuition, une pulsion, un sentiment que je pouvais contribuer, que je pouvais faire, de la somme de mes expériences heureuses et malheureuses comme interprète, une analyse qui éventuellement deviendrait une forme de théorisation, que je trouverais une posture dans ma pratique, plutôt qu'un concours de circonstances. Je ne savais pas alors, ou peut-être devinais-je, que la démarche en était une de réconciliation. Je me sentais mûre pour prendre un pas de recul, je reconnaissais le besoin, la capacité et les moyens de rassembler tous les éléments disparates qui forment l'ensemble de ma carrière et d'en faire une synthèse. Mon parcours artistique s'est inconsciemment développé en spirale, une très large spirale, et la rédaction de cette thèse constitue l'étape où elle prend une forme précise et particulière.

Depuis 25 ans, cette spirale s'est déployée dans un spectre si large qu'il m'était impossible de reconnaître sa forme. Je n'avais l'impression que de m'éparpiller, de passer d'un extrême à l'autre, je me sentais mue par une force centrifuge, qui me tirait vers des milieux éloignés les uns des autres. La même interrogation revenait constamment : est-ce que je choisis ce cheminement, ou est-ce que je le subis? Et surtout : cette carrière chaotique, en rhizome, peut-elle évoluer? Me mène-t-elle quelque part, ou est-ce que je ne suis pas en train de me diluer, de me disperser? On pouvait penser alors que la seule chose qui motivait ce cheminement était bêtement l'élément pécuniaire. C'est vrai que je devais gagner ma vie, nourrir ma famille, et acceptais n'importe quelle offre du moment que je gagnais quelques sous. Pourtant on faisait appel à moi, ces emplois variés m'étaient offerts. Je n'ai jamais cherché de travail, je n'ai jamais sollicité. J'ai fait très peu d'auditions et de concours. J'ai eu la chance, inestimable pour une chanteuse, d'avoir un téléphone qui sonne. Je dénigrais plusieurs des offres qu'on me faisait, mais je les acceptais. Je ne me voyais aucun mérite à aller chanter des funérailles, je ne réalisais pas avoir été appelée parce que j'ai un registre grave recherché et une lecture à vue béton. Je ne réalisais pas qu'on m'offrait du travail en musique médiévale parce que je joue plusieurs instruments et je lis la notation grégorienne sans difficulté. Je ne réalisais pas que les compositeurs me confiaient la création de leurs œuvres parce que j'acceptais sans problème de travailler quarante heures à apprendre une œuvre de quinze minutes. Bref, je ne me demandais pas pourquoi on m'appelait. Je disais oui. Je mangeais à ma faim, surtout j'avais envie, j'ai encore envie de chanter, de chanter TOUT.

Cela dit, il y avait quelque chose à réconcilier. D'abord, plusieurs de mes activités étaient tues, je n'en parlais pas, je me cachais. Combien de fois ai-je chanté dans un centre commercial espérant ne croiser personne que je connaissais? Je me souviens avoir totalement paniqué le jour où j'ai réalisé qu'une dame avait mis en ligne une vidéo de moi chantant une chanson de *Depeche Mode* à son mariage. « S'il vous plaît, madame, enlevez mon nom! » On m'avait fait croire, à l'université, que si j'étais vraiment bonne, si j'avais vraiment du talent, je chanterais de l'opéra, je ferais la carrière de Marie-Nicole Lemieux ou de Michèle Losier. Quel puissant sentiment d'échec de constater qu'en entrant à l'université on me prédisait une grande carrière, alors que quinze ans plus j'étais choriste, assise au fond de la scène! Qu'est-ce que j'avais fait de mon talent? Qu'est-ce que je n'avais pas fait comme il faut?

Avec le recul, je réalise que ce que j'ai longtemps considéré comme de l'autosabotage au fond répondait à une pulsion, une envie viscérale : chanter tout, butiner, être partout et nulle part, ne pas me restreindre, ne pas avoir de pratique exclusive, ne pas dire non. Ma nature ruait dans les brancards, se révoltait à l'idée que j'allais chanter de l'opéra toute ma vie, que ce milieu serait mon milieu pour toujours et qu'être *mezzosoprano* signifiait alors être une *mezzosoprano*. Une parmi d'autres. Comparable, classable. Celle qui chante Cherubino dans *Nozze di Figaro*, mais pas la Comtesse, celle qui chante Octavian, mais pas Elektra. Celle qui chantera Carmen et peut-être Ellen dans *Peter Grimes*, parce qu'elle a un assez bon solfège pour chanter du Britten.

Chanter, enseigner, animer. Ne faire de croix sur rien. *Jack of all trades, master of none*. Ce qu'on appelle la gloire, le succès, la réussite, ce n'était probablement pas suffisamment attirant pour que j'accepte de contenir mes envies artistiques.

Et petit à petit, lentement, cette vie de chanteuse tiraillée, éparpillée, a poursuivi son éclatement, mais les nouvelles activités – direction artistique, production théâtrale, travail chorégraphique – ont finalement réussi à me faire entrevoir une très large spirale, un mouvement très large, mais qui montrait une certaine convergence. Je pressentais qu'une réconciliation était possible, et qu'il y avait là une démarche de subjectivation, une construction identitaire en constante réinvention, et un élan naturel vers la recherche-crédation.

Rédiger ce récit de pratique m'a semblé nécessaire pour contextualiser la genèse de mon projet de création, pour préciser quel fut le réel point de départ de l'aventure et comment les pions se sont mis en place.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

1.1 Praticienne

Je suis une artiste lyrique, *mezzosoprano*, active sur les scènes locales et internationales depuis plus de vingt-cinq ans et issue d'un milieu féru d'art moderne et de recherche créatrice. Reconnue comme une interprète dévouée principalement – mais non exclusivement – à la musique nouvelle³, j'ai eu le privilège de chanter plus de trente œuvres conçues pour moi par des compositeurs québécois, canadiens ou d'ailleurs, à l'opéra comme au concert.

Depuis dix ans, mes activités se concentrent autour de Chants Libres, une compagnie consacrée à la création lyrique, ou plutôt une « compagnie lyrique de création », et la nuance est importante aux yeux de Pauline Vaillancourt⁴, qui l'a fondée il y a trente ans. On doit à cette soprano spécialisée en musique contemporaine la création de vingt opéras « nouveaux ». Elle m'a préparé, plutôt elle nous a préparés, toutes les deux, à reprendre la direction artistique de sa compagnie, unique et précieuse dans le milieu culturel québécois. Le mandat de Chants Libres rejoint mes questionnements et préoccupations; un mandat de recherche-crédation, d'exploration de nouveaux langages, de nouvelles façons de créer l'opéra. Dans cette compagnie, les paradigmes dits propres à l'art lyrique sont remis en question, on interroge la pertinence de la forme, la réalité de son caractère pluridisciplinaire.

Dans ses différents rôles d'interprète, de directrice artistique et plus récemment de librettiste, de scénographe et/ou de metteur en scène, elle [Pauline Vaillancourt] a été responsable de nombreuses créations. Chants Libres est un très bon exemple du type de théâtre musical [...]

³ J'utilise le terme « musique nouvelle » pour désigner mon répertoire de prédilection, qui désigne de façon assez large le répertoire qui est présenté devant public pour la première fois. J'adopte ce terme spécifique au milieu culturel québécois, me fiant à la définition du groupe Le Vivier, « carrefour des musiques nouvelles » (<https://levivier.ca/fr>). Selon que nous sommes en Europe ou en Amérique, que l'on parle français ou anglais, qu'on est d'une génération ou d'une autre, les définitions changent sans qu'il y ait consensus. Musique de création, musique contemporaine, musique actuelle, musique électro-acoustique, musique numérique, sérielle, dodécaphonique, minimaliste, tous ces répertoires me sont familiers et sont de la musique nouvelle.

⁴ « Au départ, la compagnie portait mon nom, mais elle est devenue en peu de temps la compagnie lyrique de création Chants Libres. Je suis toujours très fière de ce nom, qui insiste sur la *création* car, ce que j'aime à Chants Libres, c'est que nous sommes libres de déranger. » (Pauline Vaillancourt dans Turp, 2020)

dans lequel la voix humaine et un interprète particulier deviennent le centre de la création⁵.
(Salzman et Desi 2015 p. 213)

Depuis juillet 2022, j'ai la responsabilité de poursuivre la mission exploratoire et novatrice de Pauline Vaillancourt et j'occupe cette fonction dans une posture d'interprète-chercheur-créateur. Je souhaite définir de nouveaux paramètres de création et des stratégies de travail en collectif de création déhiérarchisé et interartistique. Comme Pauline l'a fait avant moi, mais à ma manière.

Récits 1.1 Ma talle

Ma sœur est en secondaire IV. Artiste, rebelle, hypersensible, « pas de peau » comme on dit chez nous. Elle me parle d'un gars de sa classe, très spécial, un peu prétentieux, à la culture et à la personnalité étonnantes. Il s'appelle Yan. Il vit avec sa sœur Barbara et son père. Sa mère vit en Europe. Elle est super « flyée », une artiste d'avant-garde. Une chanteuse d'opéra qui fait de la musique contemporaine. Elle s'appelle Pauline Vaillancourt. Quelques années plus tard, c'est la création des Vêpres de Gilles Tremblay. Lui, Gilles Tremblay, je le connais, il habite en bas de la côte chez mon père, il est étrange, son fils joue du violoncelle. Le solo de soprano des Vêpres est interprété par Pauline. Bang. Ça y est, j'ai trouvé ma talle. Yan est mort il y a deux ans, à 51 ans. Cancer. Ma fille à moi s'appelle aussi Barbara.

Je suis une interprète. Cette position que j'occupe, ce rôle d'intermédiaire entre le concepteur et le spectateur et cette fonction de traduction ou d'incarnation de l'œuvre d'un autre qui sont les miens dans les arts de la scène, les arts vivants, c'est celle à partir de laquelle je veux être une chercheuse. Ma pratique de chanteuse m'a amenée à développer une méthode de travail, une posture, une façon de collaborer, un ensemble de mécanismes plus ou moins conscients, certains implicites, certains appris, et d'autres, intuitifs, qui constituent une démarche de recherche-création qui est propre à l'interprète que je suis, celle qui est sur la scène et qui porte l'œuvre d'un autre. Peu importe la discipline, être interprète implique nécessairement un Autre, soit-il spectateur ou concepteur, il est interlocuteur. Celui qui conçoit le contenu du message, celui à qui le message est adressé. Moi je suis la messagère. Christopher Small dit dans son ouvrage *Musicking* (1998) que la musique n'est pas un objet ni une partition. La musique n'est pas une structure. La musique n'est pas des sons; les sons, les fréquences sonores, c'est de la physique. La musique est une expérience, un événement. La musique existe quand elle est jouée et entendue. Partagée. Il lui faut un auditeur, et un interprète. Le compositeur ne fait pas de la musique quand il écrit une partition. Il

⁵ Traduction libre de "In her various roles as performer, artistic director, and more recently, as it librettist, state designer and/or director, she [Pauline Vaillancourt] has been responsible for many premieres. Chants Libres is a very good example of the type of music theater [...] in which humans voice and a particular performer become the creative focus".

prépare l'expérience. Il génère du matériel, un propos, mais il faudra un instrument, ou une voix, pour faire entendre ce propos, il faudra que quelqu'un joue, ou chante ce matériel, le mette en son, le traduise. Même si j'improvise seule chez moi, je suis une interprète. Il y a musique, certes. Je me fais compositrice créatrice, je génère le matériau. Je suis auditeuse, j'écoute et j'apprécie la musique, mais toujours je suis fondamentalement interprète. D'abord parce que je suis – même dans cette circonstance spécifique – essentiellement *mezzosoprano*, mon attention est sur ma voix, le matériau que je génère a principalement pour objectif de me faire chanter, de mettre ma voix en valeur, et surtout alors que je m'écoute, que je m'apprécie, je le fais toujours en me mettant dans la peau d'un spectateur, un Autre, un *alter ego*. Je reviens toujours à ce mécanisme de projection, cette mécanique qui est au cœur du travail d'interprète. J'improvise, je chante pour moi-même en me disant : « Si un spectateur m'entendait, il aimerait ça, il serait touché par ça, ici il saisirait la référence à telle ou telle œuvre, etc. »

Mon désir d'interroger l'identité de l'interprète lyrique, comme cette identité se construit, et de préciser ce qu'il est et n'est pas, exige que l'on examine comment il est formé par les institutions, universités, écoles de musique, conservatoires. L'opéra est indissociable de la technique et autres compétences de son interprète, et ces éléments sont acquis, sont appris. Chanter l'opéra est un type assez spécifique de performance, plus complexe qu'une addition musique + théâtre. Je ne suis pas une actrice qui chante, et pourtant j'incarne des personnages. Dans mon parcours, je n'ai reçu aucune formation en art dramatique⁶. Ma relation avec ma voix n'est pas celle d'une actrice. Pour le chanteur d'opéra, la voix est souvent surtout un instrument de musique; c'est le son, la vibration, avant que d'être le véhicule des mots. La voix, c'est surtout la technique vocale et le registre, l'expression, le style. Une part de la voix est innée, la partie anatomique, la capacité phonatoire, l'autre est une construction, une maîtrise des fonctions naturelles développée par l'acquisition d'une technique et d'un vaste corpus de connaissances. Le chanteur d'opéra doit certes travailler l'interprétation d'un texte mis en musique, mais dans un rapport au texte qui n'est pas celui d'un acteur. Dans la formation des chanteurs, on étudie beaucoup la diction, il est important de bien prononcer le texte, le comprendre est attendu, mais l'interpréter est encore autre chose.

Je ne suis pas danseuse, et pourtant je suis un corps sur scène. L'instrumentiste sur la scène fait équipe avec son instrument, et cette manipulation est une tâche physique précise, spécifique, reconnaissable. Le

⁶ Sur le sujet de la formation des chanteurs lyriques dans les établissements d'enseignement supérieur au Québec, Isabeau Proulx-Lemire s'apprête à déposer un mémoire très intéressant, particulièrement sur la question de la formation (ou l'absence de formation) en jeu dramatique. Il rédige ce mémoire dans le cadre de ses études à la maîtrise à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, sous la direction d'Anne Nadeau, co-dirigé par moi.

chanteur debout devant le piano voit l'attention du spectateur consacré à son corps, presque autant qu'à sa voix. À l'université, j'ai même suivi un cours – obligatoire – consacré à la présentation sur scène et en audition. Comment s'habiller, la longueur de la jupe, met-on la main sur le piano ou non. Garde-t-on les pieds parallèles ou l'un devant l'autre. Lunettes ou lentilles? Les violonistes ou pianistes ne reçoivent pas de pareille formation. Mon corps de *mezzosoprano* sur scène n'est pas celui d'une actrice, et je ne le prête pas au personnage. Mon corps sur scène est toujours le mien, il ne devient pas l'incarnation du personnage comme au théâtre. Je chante, mon personnage ne chante pas.

Ce que j'ai exposé ici ne sont que mes observations, une connaissance empirique qui me vient de mes années de pratique, de fréquentation du milieu. Ces réflexions qui me passionnent, me sont d'une grande importance, à moi comme artiste, comme chercheuse, comme enseignante, comme productrice, comme mère et comme humaine, citoyenne.

1.1.1 Interprète médiateur

Mon travail d'interprète fait de moi une médiatrice, la passeuse, la traductrice. Interprète, vient de *inter* – entre et *pretium* – ce qui a de la valeur. Pour être interprète, je dois constamment être dans l'intersubjectivité. J'expose ici le concept tel que discuté dans le chapitre *Pathos-Avec* de l'ouvrage *Phénoménologie matérielle* de Michel Henry (1990). L'auteur présente l'intersubjectivité comme ce phénomène qui amène à la conscience le Moi *ego* par l'expérience de l'Autre *alter ego*. Je me connais en regardant l'Autre, et je connais l'Autre en me projetant dans lui. Pour un interprète, cette connaissance de Moi *Ego* dans l'Autre *Alter Ego* est la raison d'être. Quand je chante, je me projette dans celui qui m'écoute : que veut-il entendre? Si j'étais lui, que voudrais-je entendre? Je pense au compositeur, je lis la partition : « Si j'avais écrit ça, comment voudrais-je être interprétée? » Je me demande : « Si je chante ça, que va penser le compositeur? Se reconnaîtra-t-il? » Même avec les collègues, faire de la musique avec quelqu'un, c'est une expérience empathique, l'intersubjectivité se manifeste constamment. Comment partir en même temps? Chanter juste avec quelqu'un? Trouver la bonne nuance? C'est en étendant mes antennes, en captant l'Autre à un tel point que je sais presque à quel moment son cœur bat, je respire avec lui. Je chante une note en faisant avec mes cordes vocales une vibration qui est en harmonie avec celle qu'il fait. Surtout, faire de la musique ensemble, c'est avoir la même intention. Être tellement empathique, dans la peau et dans la tête de l'Autre que je sais ce qu'il veut faire, j'entends ce qu'il veut faire, je peux l'imiter, le suivre. Et je suis aussi son *alter ego*, donc je peux communiquer, lui faire ressentir la musique que je veux faire.

Quand je suis allée écouter « Le marteau sans maître » au théâtre La Chapelle, j'avais peur. Déjà juste l'explication du dodécaphonisme, du sérialisme, quand tu ne lis pas la musique, ça donne un peu mal au cœur. Le nom, Pierre Boulez, et la poésie de René Char... bref, j'y allais parce que tu chantais. Je me suis dit que si tu chantais, je trouverais le moyen de vivre quelque chose.

Tu as des antennes sensibles, merci. Pendant que les musiciens s'exécutent, que le chef semble réaliser une chorégraphie ultra complexe et précise, alors que tous ont le nez dans la partition, qu'on devine bien garnie, nous t'observons et apprécions tes efforts pour nous inviter à la fête. Tes regards, comment tu suis le chef, ton corps qui se penche subtilement vers le guitariste qui réussit la mesure si difficile, un sourire sur ton visage quand le xylophone et la flûte s'alignent parfaitement, ça donne l'impression de comprendre. Tu tiens ta partition et tournes les pages comme Fanfreluche. Tu chantes « la roulotte rouge au bord du... » et je suis suspendue à tes lèvres... au bord du quoi? Il y a une impression de combat entre moi et l'œuvre, le compositeur est monté aux barricades et veut me jeter son modernisme à la figure comme un cocktail Molotov, et toi tu fais le médiateur. Un drapeau blanc.

J'aime beaucoup penser que sur scène je peux faire vivre une émotion à quelqu'un qu'il ne savait pas vouloir vivre. Et j'aime être spectateuse, dans la salle, et vivre cela. Il y a des moments où un interprète me renvoie une image tellement plaisante de moi-même que j'aime être la personne qui regarde ce spectacle. Quand je suis sur scène, j'essaie de faire vivre cette satisfaction à celui qui m'écoute.

1.1.2 Mezzosoprano

Il me faut ici prendre le temps d'interroger mon identité, l'ensemble des paradigmes qui la caractérisent, puisque d'une certaine façon, cette identité d'interprète vient de ma capacité à connaître et incarner ces paradigmes. Est-ce un paradoxe de dire qu'alors que je revendique la nécessité d'être sur scène une personne complète et complexe, plus qu'une voix ou une technique, je dois admettre que mon identité *mezzosoprano* est fondamentale et capitale? J'ai consacré ma vie à construire cette *mezzosoprano*, dans sa voix, dans son corps, sa personnalité. J'y travaille encore tous les jours. Je suis une *mezzosoprano* qui écoute de la musique, va au théâtre, trippe sur le karaoké, fait de la course à pied, parle plusieurs langues, a trois enfants.

J'ai déjà dit à la blague que peu importe de quoi serait fait le spectacle dans lequel je suis, ce serait un spectacle lyrique, même s'il n'y a pas une note de musique, ce serait un spectacle lyrique parce que je suis une *mezzosoprano*. C'est simple, simpliste, mais c'est un peu vrai. Être *mezzosoprano*, ça implique bien sûr un rapport à la musique, au chant classique, c'est une formation musicale, la maîtrise de l'art du *bel canto*. Ce terme est utilisé dans le monde lyrique pour désigner diverses réalités. Le dictionnaire Robert

nous dit « L'art du chant, selon une tradition de l'opéra italien qui met en avant la virtuosité » (Le Robert, s. d.). Souvent on parle du *bel canto* comme étant davantage une technique : « chant correspondant aux impératifs d'une parfaite éducation de la voix selon les diverses exigences musicales d'exécution : intonation parfaite, pureté de timbre vocal, capacité expressive à la fois rythmique et interprétative » (Centre national de ressources textuelles et linguistiques, s. d.) ou encore un type de répertoire : « ce terme s'applique fréquemment aujourd'hui au répertoire solistique ancien et au style vocal antérieur à la première moitié du 19^e siècle; dans un sens restreint, il concerne les œuvres et les pratiques vocales de Rossini, Donizetti et de leurs contemporains » (Miller et Gouëlou, 1990, p. 381). Aucune des nombreuses définitions qu'on peut trouver ne me satisfait pleinement, et je me permets de donner ici la mienne : littéralement le beau chant, une technique vocale qui trouve son origine au début du 17^e siècle et par laquelle on développe des éléments comme l'étendue et l'uniformité des registres, le développement des résonateurs, de la projection, le contrôle du souffle, l'émission du texte, mais aussi la maîtrise des éléments propres au style, comme l'ornementation, la coloratura, le phrasé, le vibrato et le portamento.

Je suis *mezzosoprano*, plus que chanteuse, plus que musicienne. *Mezzosoprano*, dans le monde lyrique, est un type de voix, mais aussi un type de personnalité. Il pourrait y avoir ici le sujet d'une autre thèse, mais je dirai simplement qu'étant *mezzosoprano*, je ne suis pas soprano, et que cet aphorisme me définit mieux que n'importe quoi d'autre. J'ai d'ailleurs « été » soprano pendant deux ans, « *young dramatic soprano* » plus spécifiquement, sur les conseils de mon professeur en Californie. Me croirez-vous si je vous dis que ce travestissement a occasionné chez moi une profonde crise identitaire, qui a suscité une série importante de mauvaises décisions, d'épisodes de dépression? J'ai vécu, pendant ces deux années, une crise existentielle et profonde, ne sachant plus à quelle culture, à quelle langue, à quelle société, à quelle religion j'appartenais. Je suis convaincue aujourd'hui que remettre en question mon identité *mezzosoprano* a été à l'origine de cette grande crise. À la suite d'une audition catastrophique, traumatique, j'ai décidé de cesser de chanter. Il m'a fallu des années pour revenir dans la sérénité à ma nature de *mezzosoprano*, pour me sentir légitime à nouveau, en accord avec moi-même. Je n'ai pas réussi à abandonner ma *mezzosoprano* intime, et elle est revenue après un périlleux voyage. Un voyage loin de mon X. Sur un Y. De *mezzosoprano* à soprano, j'ai vécu vocalement l'équivalent d'une expérience transgenre. Je n'exagère pas.

Mezzosoprano implique pour moi un rapport à la voix, ma vocalité. La voix qui n'est pas ici porteuse de sens, porteuse des mots, mais une onde, une vibration, le résultat de mon corps-phonateur. Tous les jours,

au moment de me lever le matin, mon premier souci est pour ma voix. Qu'est-ce que j'ai au fond de la gorge? Tout y est, c'est bon? Deux ou trois vocalises plus tard, je suis rassurée, ou inquiète. Si un jour, je perdais la voix, qu'est-ce que je deviendrais? Qui je serais? Ma voix, c'est mon identité.

La vocalité c'est aussi une expression du corps, mon instrument.

Par mon corps, j'apporte aux projets de création ma morphologie, mes origines ethniques, mon genre, mon rapport à la discipline ainsi que mes capacités physiques, mais aussi, et à titre égal, le contexte historique, institutionnel, politique et socioculturel qui informe autant mes sensibilités et mes perceptions personnelles qu'artistiques (Willkie, 2016).

Mon rapport à la vocalité, au corps finalement s'apparente davantage à celui d'une danseuse qu'à celui d'une actrice. Dans le *bel canto*, on cherche d'ailleurs toujours la voix libre, la voix émise par le corps sans résistance, sans effort. Un peu comme le danseur de ballet, qui réussit à donner l'illusion que son corps n'a pas de poids, qu'il n'oppose aucune résistance. Au théâtre, j'entends souvent chez les acteurs sur scène une qualité vocale délibérément incorporée, ancrée dans le corps. On rend audible la gorge, le larynx, la respiration, peut-être par souci de projection, mais aussi comme outil expressif, l'effort est une façon de donner corps au personnage. Quand je chante, mes oreilles sont toujours aux aguets; est-ce qu'on entend ma voix, ou est-ce qu'on entend mes muscles? Un peu comme un violoniste se demande : est-ce qu'on entend les crins de l'archet qui frottent l'acier de la corde, ou est-ce qu'on entend la résonance du violon? Il me faut ici prendre le temps d'interroger mon identité, l'ensemble des paradigmes qui la caractérisent, puisque d'une certaine façon, cette identité d'interprète vient de ma capacité à connaître et incarner ces paradigmes. Est-ce un paradoxe de dire qu'alors que je revendique la nécessité d'être sur scène une personne complète et complexe, plus qu'une voix ou une technique, je dois admettre que mon identité *mezzosoprano* est fondamentale et capitale? J'ai consacré ma vie à construire cette *mezzosoprano*, dans sa voix, dans son corps, sa personnalité. J'y travaille encore tous les jours. Je suis une *mezzosoprano* qui écoute de la musique, va au théâtre, trippe sur le karaoké, fait de la course à pied, parle plusieurs langues, a trois enfants.

- *La chanteuse d'opéra est formée à l'école de musique. Elle fait du solfège, de la dictée, de la théorie, elle fait des gammes. À l'examen de l'Académie, en 6^e année, elle doit chanter sur A des gammes jusqu'à 5 dièses et 5 bémols.*
- *La chanteuse ne fait pas du théâtre chanté, elle n'est pas une actrice qui chante. La chanteuse est une musicienne qui acte, elle fait de la musique actée.*
- *La chanteuse est comme un Jedi, elle fait appel à la Force. Son instrument est invisible et ne fonctionne que par la force de son mental.*
- *Souvent dès sa première leçon, la chanteuse d'opéra reçoit une identité définie : soprano lyrique colorature, spinto, mezzosoprano dugazon, soprano dramatique, contralto, mezzo léger.*
- *La chanteuse peut prononcer l'allemand ou le russe parfaitement tout en ignorant complètement ce qu'elle raconte.*
- *La chanteuse ouvre une partition en étant consciente qu'elle devra la mémoriser, que l'objet n'est que provisoire, que le chef va lui demander de reprendre à la mesure 137, pensant qu'elle a mémorisé les numéros de mesures aussi.*
- *La chanteuse porte un instrument qu'elle ne peut jamais laisser au placard, elle l'amène à la discothèque le samedi soir et à la partie de hockey de ses enfants.*
- *La chanteuse compte 1-2-3-4..., toujours. Dès qu'elle est sur scène, elle doit être habitée par une pulsation.*
- *La parole de la chanteuse, son texte, ses mots ont des durées. Toujours des durées mesurées. Chacune des syllabes qu'elle prononce à une durée. Elle doit parler et acter naturellement en $\frac{3}{4}$ à 84 à la noire, ce que le personnage qu'elle incarne ignore.*
- *La chanteuse ne connaît son texte que découpé en syllabes. Ell-e n'a ja-mais lu le li-vret de l'o-pé-ra au-tre-ment que dé-cou-pé en sy-----lla-bes. Cer-tai-nes é-di-ti-ons d'ai-lleurs com-por-tent plu-si-eurs o-mi-ssi-ons ou e-rreurs de traits d'u-ni-on et a-lors les sy lla-bes qui a-ppar tie-nnent aux mê-mes mots ne sont pas i-den-ti-fi-ées. Elle doit mentalement les réunir. De même, certaines syllabes quiappartiennentà différents mots sont réunisen une par contraction. Elle doit les diviser.*
- *[la ʃätøz li kuɐmã le tɛkst ǎ alfabe fonetik dǎ nǐpɔvt kɛl lǎg]. La chanteuse lit couramment les textes en alphabet phonétique dans n'importe quelle langue.*

1.1.3 Ma société distincte

Je suis *mezzosoprano*, mais une *mezzosoprano* québécoise, je spécifierais même, montréalaise. Cette identité « nationale », la réalité montréalaise, urbaine, entre Europe et Amérique, entre français et anglais, au carrefour de plusieurs cultures, me positionne à cheval sur la clôture entre plusieurs univers, dans la liminarité⁷. Je ne peux me dissocier du contexte géographique et culturel dans lequel j'évolue. Ma voix *mezzosoprano* est le résultat d'une construction indissociable de ma situation spatio-temporelle. Ma formation, reçue ici au Conservatoire de Québec selon un modèle très européen, puis en anglais à l'Université McGill avec Jan Simons, professeur très germanique dans sa façon d'enseigner, ensuite auprès de Jane Randolph à San Francisco, une professeure on ne peut plus américaine dans sa façon de concevoir l'opéra.

Le milieu classique et opératique québécois est, dans son essence, eurocentriste. Il n'y a pas si longtemps, une génération peut-être, les musiciens allaient presque tous se former en Europe. L'opéra québécois est bien sûr, à bien des égards, calqué sur l'opéra de tradition européenne. C'était vrai pour *Colas et Colinette*⁸, ce l'est encore. Et c'est tout à fait naturel. Comment renier cette part fondamentale de notre identité collective? Nous sommes une société dont l'origine européenne ne peut être niée, et que j'apprécie. Mon nom, Béliveau, est d'origine française. Et je suis *mezzosoprano*, un terme italien. Enfant, mon univers musical mêlait à parts égales les artistes français comme Léo Ferré, Edith Piaf, Serge Gainsbourg, les musiciens américains Motown ou folk et les artistes québécois comme Robert Charlebois et Plume Latraverse.

Je suis aussi le produit de mes expériences professionnelles, dans un milieu montréalais complètement bilingue, en Europe comme « artiste canadienne », à Toronto, Banff et Vancouver comme « frenchie ». Sans parler de ma construction de spectateur, mon référent culturel, un mélange de cultures québécoise, américaine, française, européenne. Un pur produit des *Beaux Dimanches*⁹.

⁷ Emprunté du latin *liminaris*, « relatif au seuil ». Centre de ressources textuelles et linguistique (s. d.)

⁸ Opéra de Joseph Quesnel créé en 1790 à Montréal, premier opéra nord-américain

⁹ Événement culturel majeur, *Les Beaux Dimanches* a proposé aux téléspectateurs des documentaires, des concerts, des pièces de théâtre, des films, des émissions rétrospectives et des galas. Il s'agit d'une émission de télévision canadienne diffusée le dimanche soir à la télévision de Radio-Canada du 11 septembre 1966 au 8 août 2004, date à laquelle elle est remplacée dans la case horaire par *Tout le monde en parle*. Elle est animée par Henri

La forme d'art vivant de création qui est le mien est un reflet de cette réalité. Le *Musiktheater* est européen, je m'y sens à ma place, mais comme invitée. Le *musical* est très américain, il m'est aussi familier et étranger que les *pancakes* ou *The Price is Right*. Ça fait partie de moi, et pourtant ça m'est étranger. Le spectacle lyrique interartistique comme forme identitaire nationale? Non, je n'irai pas là. Mais j'aimerais que le spectacle que j'invente soit le reflet de mon identité canado-québéco-montréalaise européo-américaine francophone de génération X¹⁰.

1.1.4 Spectateur interartistique

Je constate une rupture, un fossé entre l'art lyrique, l'opéra que je vis, qui est mon milieu, pour lequel j'ai été formée, et l'art vivant qui est le matériau de ma pratique de spectateur, et qui correspond ici à la création interartistique. Cette dénomination, tout ce qu'elle désigne de façon large ou spécifique, résonne fort dans ma pratique de spectatrice. Le théâtre interartistique possède certaines caractéristiques, que des auteurs comme Lesage ou Guttierrez identifient, des caractéristiques que j'aimerais transposer dans mon travail de collaboration.

Comme le suggère son préfixe, l'interartistique travaille dans la différence des arts, valorisant une interaction dynamique de pratiques diversifiées qui n'a plus rien à voir avec une quelconque idée de fusion harmonieuse entre les disciplines » (Lesage, 2016, p. 20).

Interartistique signifie pour moi « entre les arts », mais plus spécifiquement « entre les artistes », entre des humains, des expériences, des sensibilités et des subjectivités.

La création interartistique définit exactement ce que je recherche quand je sors de chez moi, quand je vais « à la création » comme on va « au concert » ou « au ballet ». Serait-ce à dire que je reconnais la création interartistique à tout ce qu'elle n'est pas? Ce n'est ni du théâtre, ni de l'opéra, ni de la performance, ni de la danse, mais un peu tout ça? Ce sont des créations où les artistes se sont rencontrés, ont partagé, ont multiplié et conjugué leurs inspirations, ont interagi avec leurs personnalités plutôt qu'additionné leurs

Bergeron de 1966 à 1983.
Les Beaux Dimanches. (1966, 11 septembre). Société Radio-Canada.

¹⁰ En référence à une célèbre réplique du film *Elvis Gratton : Le king des kings* de Pierre Falardeau paru en 1985 : « Moé j't'un Canadien québécois; un Français, canadien-français; un Américain du Nord, français; un francophone québécois-canadien; un Québécois d'expression canadienne-française-française. On est des Canadiens américains francophones d'Amérique du Nord; des Franco-Québécois. On est des Franco-Canadiens du Québec ; des Québécois-Canadiens. »

savoirs. Voilà un processus à mon image, ni musicienne, ni actrice, ni danseuse, ni performeuse, mais à la limite de tout ça, dans les interstices entre tout ça, dans les *craques*. C'est aussi la démarche d'artistes qui ont dépassé les questions disciplinaires, qui ne sont plus dans des axes polarisés populaire/érudit, traditionnel/contemporain, concepteur/interprète, européen/anticolonialiste. Ce sont des artistes qui travaillent dans l'ici-maintenant. Je retrouve chez ces artistes une permission, et même une obligation à tout reconnaître, à déhiérarchiser les disciplines, les cultures, les références. Un décroisement qui va de pair avec la démocratisation puisqu'on s'adresse au spectateur non informé, qui n'a pas à être outillé de façon particulière pour recevoir l'œuvre, un spectateur qui est toujours adéquat.

1.1.5 Chercheure et créature – les états liminaires

Je trouve passionnante la subtile frontière où se rencontrent l'artiste et le chercheur. J'adore tous ces états limite, frontière, la liminarité, la lisière, ce que Heiner Goebbels nomme « le fossé » (Buchberger, 1995), quand on n'est plus quelque chose, mais pas encore autre chose, les deux à la fois. Les nombreuses occurrences du préfixe « inter » dans mon parcours démontrent comment je m'épanouis dans la liminarité. Je suis comme ça une chanteuse, une *mezzosoprano* qui est liminaire, qui est au seuil, pas complètement une chercheuse, plus seulement une chanteuse, encore une chanteuse, mais qui regarde du côté de la recherche. Si on s'y arrête, être chanteuse d'opéra, c'est une existence liminaire; musicienne, actrice, danseuse, mais finalement, rien de tout ça exactement.

1.2 L'opéra

On se demande « c'est quoi de l'opéra »? On voit le mot partout, et ce qu'il évoque est entendu de façon différente selon les milieux et les circonstances. Le mot italien *opera* veut simplement dire « œuvre ». Les premiers « opéras » présentés à Florence sont appelés *dramma in musica*.

Il est important de souligner que le premier mouvement nommé « Opéra » [...] naît en 1598 à Florence, avec un groupe nommé « Camerata Fiorentina » qui cherche à recréer des œuvres du théâtre antique grec dans l'esprit des représentations de l'Antiquité. Ce groupe travaille avec des compositeurs qui s'attachent à l'importance des mots et pour qui le rôle essentiel de la musique doit être de mettre en valeur la signification du texte au travers de l'écriture musicale. Nous remarquons donc un premier changement majeur au niveau de la production théâtrale, en ce que le groupe travaille avec des compositeurs pour écrire une musique qui s'unit au texte dans la pièce [...] Nous observons donc, avec ce courant « opéra », la première forme du travail collectif. Ici, la musique doit être au service du texte et de la compréhension de l'intrigue (Marcoux, 2019, p. 36).

Je suis toujours un peu perplexe devant la catégorie « opéra », si je vais par exemple sur Apple Musique, sur Spotify, sur les listes de lecture d’Air Canada, même dans la section « opéra » chez Archambault. On y trouve de tout. Des récitals de lieder de Schubert, le *Requiem* de Fauré, les *Vêpres* de Monteverdi, entre les *Nozze di Figaro* et la *Walkyrie*. De toute évidence, pour le public, « opéra » signifie d’abord « chant classique » au sens large.

Faisons une expérience : j’arrête quelqu’un sur la rue, je lui demande « c’est quoi de l’opéra »? Que me répondra-t-il? C’est du chant. C’est quelqu’un qui chante fort, pas de micro. Il y a un célèbre épisode de *Merrie Melodies, the Bugs Bunny Road Runner Show* qui s’intitule [What’s Opera, Doc?](#) dans lequel on trouve une réponse très consensuelle de ce qu’est l’opéra pour tout un chacun : Bugs Bunny a de longues tresses blondes, porte un casque avec des cornes et Elmer chante en armure, une histoire saugrenue dans un décor démesuré. L’opéra, c’est la Castafiore. Ce peut être Marc Hervieux qui fait un duo avec Ginette Reno. De la voix avec du vibrato. Une soprano qui casse un verre en chantant une note très aigüe. C’est Maria Callas, la Diva. Pas la diva, qui signifie « déesse », mais diva comme personne capricieuse. Celle qui porte un foulard autour du cou, qui craint pour sa voix. Dame Plume qui cherche ses pastilles.

Curieux, n’est-ce pas? Tellement évident que quelquefois on oublie. De l’opéra, c’est avant tout une personne qui chante. C’est le chanteur qui fait l’opéra.

En art vivant de création, on utilise le terme « opéra » d’une façon qui me semble à la fois détournée, bien que je saisisse très bien l’intention. Le pouvoir d’évocation du mot est puissant et efficace. On utilise le mot parce qu’il est très connoté, il évoque une « esthétique de la démesure appliquée au quotidien » (Massecar, 2022). Des artistes qui œuvrent dans le domaine de la performance utilisent la dénomination opéra, bien qu’il n’y ait dans leur travail rien de lyrique, rien d’opératique. Le collectif Geneviève et Matthieu, de Rouyn-Noranda, a présenté en 2019 une performance intitulée [L’opéra d’or](#), et il n’y avait là aucun artiste lyrique. Le compositeur américain [Robert Ashley](#) a composé plus d’une vingtaine d’opéras, qui n’impliquent pas la participation d’artistes lyriques, mais sont toutefois construits autour de la voix humaine, la voix porteuse de sens, du sens des mots, mais aussi la voix comme telle, comme la manifestation physique audible d’un corps.

À la télévision américaine, on parle de *soap opera*¹¹. *Opera* est utilisé ici pour évoquer une œuvre longue et mélodramatique.

¹² D'un autre côté, le mot *opera* a été utilisé pour désigner des formes de théâtre qui s'éloignent du sens traditionnel. Les exemples les plus extrêmes sont peut-être les premières œuvres de Robert Wilson, qui étaient appelées opéras bien qu'elles ne contiennent aucune musique, et qui n'étaient opératiques que par leur portée et leur longueur extrême¹⁴ (Salzman et Desj, 2008, p. 4).

En abordant la question de l'opéra, nous ne pouvons pas ici faire l'économie d'une réflexion sur les termes « genre » et « catégorie ». De quoi s'agit-il exactement? Certes, ces notions ont en commun le fait d'être des éléments de délimitation : d'un ensemble diffus, ils désignent des sous-ensembles homogènes.

Cependant, nous voudrions souligner un élément de temporalité qui les distingue clairement : alors que classiquement la « catégorie » s'impose d'emblée à la connaissance (à un temps « t », voire « t-1 »), le « genre » est le résultat d'une histoire sociale (à un temps « t+1 »). [...] Tandis que le sexe sert biologiquement à distinguer des êtres aux caractères génétiques communs (l'homme ou la femme), le genre (masculin ou féminin) relève d'une construction sociale propre à chaque civilisation, avec tout le relativisme (et non l'universalisme) que cela comporte. Ce qui apparaît comme « masculin », hic et nunc (ici ou maintenant), ne l'est sans doute pas là-bas, ou avant. Voyons maintenant comment il serait possible de rattacher l'opéra à un « genre », et l'art lyrique à une « catégorie » (Jamar, 2006).

Si on parle de l'opéra comme étant un genre, alors doit-on comprendre qu'on parle d'un genre musical? Genre de musique? Classique, populaire, opéra, traditionnelle, folklorique?

L'opéra ne serait-il pas aussi une discipline? Le dictionnaire Robert nous donne ces définitions du mot discipline « 2. Règle de conduite commune aux membres d'un corps, d'une collectivité ; obéissance à cette règle. [...] 3. Règle de conduite que l'on s'impose. [...] 4. Branche de la connaissance, des études¹³. » Nous avons vu plus haut qu'en effet, l'opéra est constitué d'un ensemble de règles, de connaissances, de

¹¹ Mots anglais signifiant littéralement *opéra pour le savon*, ces œuvres ayant été à l'origine créées pour être entrecoupées d'annonces pour des produits détergents. Feuilletton télévisé à épisodes multiples, mettant généralement en scène des personnages à la psychologie stéréotypée dans des intrigues fondées essentiellement sur les situations et l'action. (Larousse, s. d.)

¹² Traduction libre de «On the other hand, the word *opera* has been used to designate forms of theater that are remote from the traditional meaning. Perhaps the most extreme examples of this are the early Robert Wilson works, which were called operas even though they contained no music at all, they were operatic only in their scope and extreme length.»

¹³ <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/discipline>

traditions. Mais considérons aussi que l'opéra est une forme parmi les arts de la scène, une combinaison texte+musique instrumentale+musique vocale+scénographie, donc une forme multidisciplinaire, qui se décline en sous-formes : opéra-ballet, opéra de chambre, grand opéra, opéra-comique, opéra de poche. C'est une forme d'art complexe, qui semble appartenir peut-être à une autre époque, mais qui peut certainement être mise au goût du jour. L'opéra au goût du jour conserve toutefois quelque chose de « traditionnel », un peu comme la musique symphonique. Et il y a quelque chose dans ça qui me plaît, dans cet aspect rituel, les traditions, les choses immuables. On connaît les codes, on sait ce qu'on va voir, on est rassuré. Aller écouter et voir *Il Trovatore*, attendre que le chef entre dans la fosse, les gens qui applaudissent quand le rideau se lève, c'est émouvant. N'y a-t-il pas qu'à l'opéra qu'on applaudit le décor¹⁴? Le chanteur qui fait du *park'n bark*¹⁵, debout à l'avant-scène à chanter son air, s'il est bon et qu'il a un beau costume, peut être d'une efficacité redoutable. Le chœur qui chante *Va pensiero*¹⁶, ça tire les larmes, malgré que les choristes déguisés soient plantés au milieu du décor. C'est irrésistible, toutes ces voix magnifiques ensemble qui chantent la liberté et l'amour de la patrie, sur cette mélodie parfaite entendue mille fois.

Bref, j'aime l'opéra, mais suis irritée surtout par la rigidité de la structure dans les modes de conception et de production de l'opéra. Une structure qui porte le poids des traditions, des conventions, et surtout un sens très puissant de la hiérarchie, terriblement conservateur :

Le conservatisme essentiel de la musique classique au XX^e siècle, surtout si on le compare aux arts visuels et aux autres arts du spectacle (théâtre, danse), est frappant même lorsque les formes les plus avancées du modernisme sont théoriquement soutenues et adoptées par les critiques et les institutions musicales. Les fondements institutionnels de la musique classique – son vocabulaire latin pour ainsi dire – sont les mêmes aujourd'hui qu'il y a 150 ans : le conservatoire, les compagnies d'opéra, les orchestres symphoniques et les salles de concert

¹⁴ Malheureusement cette habitude se perd, je l'ai constaté au cours des dernières années, ici et ailleurs. Comme autrefois les Québécois en vacances applaudissaient le pilote d'avion pour son atterrissage réussi.

¹⁵ Stationne et aboie. Une façon très méprisante et réductrice, mais couramment employée dans notre milieu, de décrire comment le chanteur à l'opéra entre en scène, se plante debout dans le milieu de la scène et « aboie » son aria. L'absence de mise en scène. On devine qu'à une certaine époque, c'était la façon d'interpréter l'opéra, les premières mises en scène d'opéra datant des années 1950, entre autres avec le travail de Wieland Wagner. Avant cela, les costumes, décors et mouvements étaient décrits dans la partition par le compositeur (ou le librettiste) et étaient respectés (Littlejohn, 1992, p. 52).

¹⁶ Le chœur des Hébreux dans l'opéra *Nabucco* de Giuseppe Verdi (1842). Une mélodie très connue, reprise en français par Nana Mouskouri sous le titre « Quand tu chantes, je chante avec toi Liberté »

avec toutes les structures institutionnelles et l'appareil critique qui les accompagnent.¹⁷ (Salzman et Desi, 2008, p. 305).

Par exemple, à l'opéra, l'ordre des saluts, du *curtain call*, est régi par des lois immuables et universelles : on applaudit le chœur, ensuite les 3^e rôles, le second rôle, puis le rôle principal. Peu importe l'œuvre, où qu'on soit sur la planète, le *curtain call* se déroule ainsi. Dans l'ordre.

L'ordre est aussi présent dans le processus de création. Le compositeur (et/ou le producteur) choisit une histoire, un sujet. On choisit un librettiste. Celui-ci remet au compositeur le texte, qu'il a élaboré selon ses instructions, ou ses souhaits. Le compositeur, chez lui, compose. Une fois la partition livrée, il n'a que peu de contact avec les musiciens, et cette partition devient l'autorité, les décisions prises en répétition auront pour but de rendre le plus fidèlement possible ce qui y est écrit. Le choix même des chanteurs sera dicté par la partition, d'où ces méthodes de *casting* propres à l'opéra. On choisit la soprano qui tient le rôle principal d'abord et avant tout parce que sa voix, sa tessiture et sa technique rendront justice à la partition. Son jeu dramatique, sa maîtrise de la langue et son apparence sont des facteurs secondaires au moment de lui confier le rôle. Si elle les possède, tant mieux, ce seront des bonus. Comment s'étonner ensuite que la formation des chanteurs ne soit essentiellement que vocale et musicale?

Le chef d'orchestre est aussi dans une position hiérarchique de pouvoir et a autorité sur les décisions musicales. On l'appelle *maestro*, et il est d'ailleurs tacitement de très mauvais goût de lui adresser la parole directement, si on est choriste ou musicien de l'orchestre. Le chef de chœur ou le *concert master* seront les intermédiaires. Les concepteurs des costumes, des décors et des éclairages vont tâcher de réaliser la conception du metteur en scène, et n'auront peut-être pas l'occasion d'adresser la parole aux interprètes. Une discussion entre le *maestro* et le metteur en scène prend souvent des allures de rencontres diplomatiques entre chefs d'État, où chacun négociera pour gagner le plus de terrain, faire un minimum de concession.

¹⁷ Traduction libre de «The essential conservatism of classical music in the twentieth century, especially as compared to the visual arts and the other performing arts (theater, dance), is striking even when the most advanced forms of modernism are theoretically being supported and espoused by critics and musical institutions. The institutional foundations of classical music—its Latin vocabulary so to speak—are the same today as they were 150 years ago: the conservatory, opera companies, symphonic orchestras, and concert halls with all their accompanying institutional structures and critical apparatus».

J'aimerais dire que j'exagère, mais cette hiérarchie est réelle. Dans mes engagements professionnels, je l'ai vécue, comme soliste, premier rôle et comme choriste.

Même ici à Montréal, la musique classique, l'opéra, disciplines de tradition européenne, qu'on peut considérer eurocentristes, ont des structures hiérarchiques et des modes de travail et de création plutôt autoritaires.

En examinant ce qu'est l'opéra aujourd'hui, ce qu'il a été, on constate une mutation notable au cours du 20^e siècle d'une forme d'art populaire vers une forme plus élitiste, s'adressant à un public de connaisseurs. Auparavant, comme le constatent Salzman et Desi (2008) dans leur ouvrage:

¹⁸L'opéra, le théâtre populaire et le théâtre musical ont toujours été caractérisés par un mélange de culture intellectuelle et populaire – une dialectique, si vous voulez, du grand art et de la langue vernaculaire, de l'instruction et du divertissement (Salzman et Desi, 2008, p. 64).

L'opéra est au départ une forme d'art populaire, rassembleuse, démocratique et identitaire : l'opéra français de la querelle des Bouffons¹⁹, l'opéra italien à l'époque du *Risorgimento*²⁰, l'opéra allemand profondément teutonique de Wagner, la *zarzuela* espagnole, l'opérette viennoise. Oliver illustre cela en ces mots :

[...] un âge d'or primitif, aux États-Unis, où l'opéra italien du XIX^e siècle, à l'instar du théâtre de Shakespeare, s'adressait à tous, était un divertissement populaire, s'adressait à l'élite aussi bien qu'aux gens de la rue. Une culture de l'opéra populaire chez les migrants italiens a subsisté jusque tard dans le XX^e siècle et elle n'a pas complètement disparu. C'est progressivement que l'on assiste à une coupure entre culture *highbrow* et culture *lowbrow*. De même, au-delà des États-Unis, on peut bien considérer que l'air de Tatiana dans *Eugène Onéguine* continue de parler aux hommes et aux femmes de Novosibirsk ou de Moscou qui le connaissent par cœur. Dans les théâtres de l'Italie méridionale, l'air du duc de Mantoue

¹⁸ Traduction libre de « Opera, popular theater, and music theater in all ages have been characterized by the mixture of highbrow and lowbrow culture – a dialectic, if you will, of high art and the vernacular, instruction and entertainment. »

¹⁹ Dans les années 1750, la France a connu un débat important mené par Jean-Jacques Rousseau dans lequel s'opposaient les défenseurs de Rameau et l'opéra français appelé tragédie lyrique (inventé par un italien, Jean-Baptiste Lully...) contre les amateurs d'opéra italiens *opera buffa* admirateurs de Pergolesi. Voir l'article « Querelle des Bouffons » dans *Encyclopædia Universalis* <https://www.universalis.fr/encyclopedie/querelle-des-bouffons/>

²⁰ « Que l'on nomme *Risorgimento* la période qui a vu les États italiens se constituer en un État unitaire dirigé par une monarchie constitutionnelle, avec à sa tête la dynastie des Savoie, anciens rois du Piémont devenus rois d'Italie, semble aujourd'hui une donnée acquise et généralement acceptée » (Brice, 2016).

dans *Rigoletto* touche un public composé des habitants de toute condition. En France, la habanera de *Carmen* constitue un tube que la musicologie appréhende aussi comme tel (Olivier, 2023, p. 71).

Au fil des siècles, l'opéra a évolué pour demeurer en accord avec son époque et sa nation, et n'a jamais rechigné à se mailler avec l'art populaire, la littérature populaire, les légendes, les mélodies connues de tous, la langue du peuple, les vedettes. Cela fut vrai jusqu'aux années 1920 quand « le cinéma a remplacé l'opéra comme grand spectacle populaire » (Halbreich et Merlin, 2001). Les œuvres à grand déploiement qui mettent en scène des héros dans des décors plus grands que nature et qui font vivre des émotions, des drames et des tragédies – et mobilisent d'immenses budgets de production - sont en effet maintenant sur les grands écrans, prenons par exemple le film *Dune* de Denis Villeneuve (2021). L'opéra au 20^e siècle est devenu une forme d'art de répertoire, un musée. Les compositeurs de musique érudite ont tenté de se l'approprier, ont créé de nouvelles compositions, déviant alors parfois l'opéra comme une forme musicale, s'adressant au public intéressé par la musique contemporaine, porté par des interprètes qui se devaient d'être avant tout des musiciens, capables d'exécuter des partitions d'une grande complexité.

Depuis quelques décennies, les grands metteurs en scène et réalisateurs revisitent les œuvres de répertoire et grâce à eux le public se renouvelle. Déjà depuis un moment, de grands noms comme Franco Zeffirelli, Patrice Chéreau ou Peter Sellars ont amené dans les salles des spectateurs qui au départ ne sont pas nécessairement amateurs d'opéra. L'opéra trouve des ancrages dans notre époque, dans notre paysage culturel. La cheffe Nicole Paiement explique ainsi la nouvelle réalité du monde opératique :

L'opéra traditionnel utilise un langage musical classique, le plus souvent tonal, et repose sur une orchestration conventionnelle. L'opéra moderne, lui, qui correspond grosso modo à l'opéra du vingtième siècle, se développe au travers d'une démarche très exploratoire. Les compositeurs utilisaient encore l'écriture traditionnelle – les notes, les portées – mais ils voulaient changer la façon d'utiliser ces outils. Ils étaient en quête d'un nouveau langage – parfois atonal –, de nouvelles couleurs. Ils pouvaient aussi introduire des instruments hors de l'ordinaire, comme les ondes Martenot, qu'on retrouve dans Messiaen. J'adore l'opéra moderne, mais il faut reconnaître que c'est plus élitiste : il faut être un peu préparé pour l'apprécier. De ce point de vue, l'opéra contemporain est beaucoup plus accessible. Les compositeurs sont conscients de la société et conscients du public. Ils se demandent: « Est-ce que cette histoire va toucher l'auditoire? Est-ce qu'elle est visuelle? Comment je peux l'arrimer à d'autres arts comme le cirque, la danse ou même la sculpture? (Paiement, dans Opéra de Montréal, 2023).

De nouveaux opéras sont créés chaque année, les compositeurs, librettistes trouvent le moyen de mettre au monde de nouvelles œuvres qui s'adressent aux opéraphiles, respectent les codes de l'opéra et créent

une réelle continuité avec le répertoire des siècles précédents. Professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Michel Duchesneau dit :

Il est indéniable qu'après une assez longue période passée au purgatoire de l'abstraction, le genre retrouve ses lettres de noblesse auprès des acteurs de la création musicale et nous assistons à un revirement de situation spectaculaire. Le répertoire se renouvelle essentiellement par le biais des œuvres créées par les compagnies qui se consacrent au genre, mais on assiste, de plus en plus souvent, à la création d'œuvres par les grandes maisons d'opéra qui intègrent tant bien que mal, les œuvres majeures du répertoire du XX^e siècle (Duchesneau, 2002, p. 6).

Nous assistons aussi à l'émergence d'une nouvelle génération de chanteurs lyriques, des chanteurs qui sont formés techniquement pour interpréter le grand répertoire, aussi bons musiciens capables de créer de nouvelles œuvres et des acteurs outillés pour travailler en collaboration avec les metteurs en scène les plus exigeants.

Pour l'avenir de l'opéra, pour que l'opéra continue d'évoluer et de renouveler son public, il y a différentes avenues. Il est possible de produire le répertoire traditionnel en faisant appel à une théâtralité innovante, comme le fait Robert Lepage dans sa mise en scène de la [tétralogie de Wagner](#) au Met, des lieux de diffusion alternatifs (*site specific production*)²¹ en faisant usage de la technologie de médiatisation. Une autre stratégie est de conserver les modes de production qui ont fait leurs preuves, dans les institutions qui ont les ressources et les structures pour le faire, de choisir d'évoluer dans la continuité, donc de faire appel aux compositeurs et librettistes pour créer de nouvelles œuvres. Les grandes maisons d'opéra le font avec enthousiasme, engagement et assiduité depuis plusieurs années déjà. Comme c'est le cas traditionnellement, on puise surtout les histoires dans la réalité du ici-maintenant, en créant des livrets inspirés de personnages, de situations politiques ou historiques ([Nixon in China](#), [Einstein on the Beach](#), [Champion](#), [Ainadamar](#), [Gaddafi : A Living Myth](#)) ou inspirés d'œuvres populaires ([Dead Man Walking](#), [Enigma](#), [Another Brick in the Wall](#), [The Hours](#)). Cette avenue réussit avec beaucoup de succès à réconcilier la forme opéra avec son public. Le spectateur qui apprécie *La Bohème* ou *Carmen* pourra apprécier ce nouveau répertoire. Les caractéristiques de l'opéra sont préservées : décors, costumes, chœur. L'addition des talents des concepteurs se réinvente, on se tourne vers plus d'intermédialité en faisant appel à des

²¹ La compagnie new-yorkaise [On Site Opera](#) se spécialise d'ailleurs dans ce genre de production.

vidéastes, des sonorisateurs. Les chanteurs sont invités à créer des rôles composés pour eux, qui mettent à profit leur talent d'interprètes lyriques de l'ici-maintenant.

Une autre avenue pour garder l'opéra vivant : l'exploration et la recherche de nouveaux modes de diffusion, de nouvelles façons de permettre à l'opéra de s'affranchir des contraintes des arts de la scène. On pense par exemple aux opéras en film comme [La Traviata](#) de Zeffirelli (1982) et [Carmen](#) de Rosi (1984) ou encore les diffusions en direct des grandes maisons d'opéra dans les salles de cinéma, comme celles du [Met](#) ou celles de [l'Opéra de Paris](#). Souvent motivé par une volonté de démocratisation de l'opéra, on cherche alors à rejoindre le public, lui proposer du répertoire lyrique nouveau ou traditionnel, mais en allant le chercher par des moyens, des formes, avec des outils qui sont novateurs comme l'animation 3D, la réalité virtuelle, l'opéra immersif. Ici aussi les chanteurs sont de l'aventure, ils prêtent leur voix, leur corps et leur expérience à ces nouvelles formes, qui honorent et mettent en valeur leur spécificité lyrique.

1.2.1 L'Ère des mots

David Littlejohn (1992) décrit l'évolution de l'opéra en six différentes ères. Au départ était *The Age of the Poet*, l'opéra baroque se voulait principalement une mise en musique qui servirait à rendre davantage l'expressivité du texte. Ensuite vint *The Age of the Singer* où l'on connut les premières vedettes, où la technique vocale du *bel canto* que nous connaissons se développa, le moment où les compositeurs ont mis leur écriture au service de la vocalité²². Le romantisme du 19^e siècle fut *The Age of the Composer*, l'interprétation musicodramatique du texte par le compositeur prima alors sur tout, et la théâtralité imaginée par celui-ci se concrétisa alors par des notes de mise en scène et des didascalies abondantes dans sa partition. Le début du 20^e siècle a connu l'opéra en enregistrement et à la radio, dépouillé de son aspect scénique, et cette révolution donna naissance à *The Age of the Conductor*. Pensons à Toscanini, Karajan, Fürtwangler ou Bernstein. Littlejohn décrit la période qu'il qualifie de « contemporaine » (son ouvrage a été écrit il y a plus de 30 ans, en 1992) comme *The Age of the Producer*, les producteurs devenant les acteurs les plus influents du milieu, et leur programmation dictant la suite de l'évolution, ou de la non-évolution de la forme. C'est aussi une ère qui est marquée par une quasi-absence de nouveau répertoire, les maisons d'opéra et festivals ne produisant presque uniquement des œuvres de répertoire. Il me semble que les producteurs se sont réconciliés à ce moment-là avec la création non pas en commandant de

²² C'est l'époque qui connut les *castrati*, certains de véritables vedettes internationales, qui connurent les arias « formatés » de l'*opera seria* avec leurs *cavatina-caballetta* (lent-rapide), offrant la possibilité aux chanteurs de démontrer leur savoir-faire interprétatif et technique.

nouvelles œuvres, mais en faisant appel à des metteurs en scène qui ont eu pour tâche de réinventer ou réinterpréter les œuvres de répertoire. Nous sommes aujourd'hui à ce que je considère appartenir à l'*Age of the Director*. On va à New York voir le [Ring](#) de Robert Lepage, [Parsifal](#) de François Girard, le [Ring](#) de Chéreau, et le [Don Giovanni](#) de Peter Sellars, qui sont des références. Mais j'observe que la situation évolue depuis quelques années. Les metteurs en scène ont donné au texte une importance qu'il n'avait peut-être pas auparavant, et l'apparition des surtitres projetés au public lors des représentations les ont servis en ce sens, si bien qu'on voit émerger ce que je qualifierai – en paraphrasant Littlejohn – de *The Age of the Author*. Je dis *author* et non pas librettiste, puisqu'on assiste à une tendance marquée, celle de commander des livrets à des auteurs souvent très connus qui n'en ont jamais écrit auparavant, et qui feront soit une adaptation, soit une création à partir d'œuvres littéraires existantes. Récemment, le compositeur Philippe Leroux a mis en musique [L'Annonce faite à Marie](#) de Paul Claudel, utilisant le texte presque intégral, délicatement adapté par la librettiste Raphaële Fleury. Comme je le dis dans un article de la revue *Circuit* :

Leroux explique qu'il attendait de trouver le texte qui l'inspirerait, qui l'appellerait. Et pour être franche, j'ai froncé les sourcils un peu. Paul Claudel? Vraiment? Pourquoi l'opéra contemporain tient-il tant à se mettre sous la dent les grands textes, les grandes plumes? Parce qu'il ne s'agit pas ici de mettre en opéra seulement l'histoire de *L'Annonce faite à Marie*, comme *Rigoletto* met en musique l'histoire du *Roi s'amuse* de Victor Hugo, ou *Carmen* le personnage de Mérimée. Non, ici, on chante littéralement les mots de Claudel » (Béliveau, 2024 p. 114).

Au Québec, nous allons maintenant à l'opéra voir les œuvres de Michel-Marc Bouchard ([Les Feluettes](#), [La Beauté du Monde](#), [La Reine Garçon](#)), de Larry Tremblay ([L'Orangerie](#)), d'Hélène Dorion et Marie-Claire Blais ([Yourcenar : une île de passions](#)), de Michel Tremblay ([Albertine en cinq temps](#)).

1.2.2 Musiktheater et musicals

L'opéra est né en Italie, il a voyagé dans le temps et dans les continents. Selon les époques et les pays, certaines cultures se sont approprié la forme et en ont développé une version qui leur est propre.

²³L'opéra est originaire d'Italie, l'opérette a atteint son apogée à Paris et à Vienne, et les idées expérimentales ainsi que les comédies musicales populaires sont venues d'Amérique. Mais le

²³ Traduction libre de « Opera was originally Italian, operetta reached its peak in Paris and Vienna, and experimental ideas as well as popular musicals came from America. But the new music theater was invented in Germany. The work *Musiktheater* – from which the English term music theater was intentionally derived – was

nouveau théâtre musical a été inventé en Allemagne. L'œuvre *Musiktheater* – dont le terme anglais *music theater* a été volontairement dérivé – était à l'origine fortement liée à Kurt Weill et au nouvel opéra de chambre (ou *Zeitoper*) de la période d'après la Première Guerre mondiale. Il convient de souligner que ce mot est typiquement allemand et qu'il forme un nouveau nom en reliant deux formes existantes (Salzman et Desi, 2008, p. 135-136).

Ce *Musiktheater* naît principalement de la collaboration entre Kurt Weill et Bertold Brecht. Ce dernier propose une forme plus décloisonnée et créative :

²⁴Bien que la musique ait été importante pour Brecht et ses conceptions du théâtre, il ne semble pas avoir envisagé un théâtre musical dans lequel la musique participerait à la narration des histoires. Il a décrit l'opéra, avec son déploiement vocal, sa virtuosité séduisante, son spectacle et sa musique romantique, comme « culinaire » – littéralement « cuisiné » avec des recettes appropriées. Par conséquent, en opposition à la forme culinaire de l'opéra, il a soigneusement choisi la forme par numéros avec ses chansons et ses ensembles séparés, et de fortes influences de la musique populaire et du jazz (Salzman et Desi, 2008, p. 48).

Cette façon de concevoir l'art lyrique sans recette, selon les besoins du projet, correspond à ce que je souhaite explorer, et j'aimerais adopter le terme théâtre musical. Ceci dit, j'évolue dans un monde bilingue, anglophone, américain et canadien, ici francophone, en Europe à la fois en français et en allemand, et les terminologies diffèrent. *Musiktheater* traduit en américain en *musical theater*²⁵ nous envoie du côté de Broadway. Au cégep Lionel-Groulx à Sainte-Thérèse²⁶, on donne un [programme de théâtre musical](#) qui est la formation pour ce genre de spectacle, où d'ailleurs les étudiant.es reçoivent simultanément une formation en danse, en théâtre et en musique, comme à [Berklee](#), l'institution où sont formés une grande partie des artistes de Broadway.

strongly connected originally to Kurt Weill and the new chamber opera (or *Zeitoper*) of the period after World War I. It is worth pointing out that this word is typically German and that it forms a new noun by connecting two existing forms. »

²⁴ Traduction libre de « Although music was important to Brecht and his concepts of theater, he does not appear to have envisaged a music theater in which music would participate in telling its stories. He characterized opera, with its vocal display, seductive virtuosity, spectacle, and romantic music, as "culinary" – literally "cooked up" with appropriate recipes. In opposition, therefore, to the culinary form of opera, he carefully chose the number form with its separate songs and ensembles, and strong influences from popular music and jazz. »

²⁵ Traduction libre de « Musical theater is a form of theater combining music, songs, spoken dialog, and dance. The varied emotional aspects of the production—humor, pathos, love, anger—as well as the story itself, are communicated through the words, music, dance, and staging of the entertainment as an integrated whole. » (https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Musical_Theater). On l'associe aux productions présentées sur Broadway ou dans West End à Londres. On appelle parfois ce type de production « la comédie musicale ».

²⁶ <https://clg.qc.ca/programmes/interpretation-en-theatre-musical/#aperçu-1-tab>

Par ailleurs, la *mezzosoprano* décloisonnée que je suis ne veut pas complètement se dissocier de ce genre. Je me suis construite en grande partie inspirée par Barbra Streisand, Judy Garland. J'ai écouté *Grease* et *West Side Story* des dizaines de fois. Bernstein, Gershwin, Jerome Kern ont composé des musiques qu'on entend certainement dans ma voix, qui a laissé des traces. En janvier dernier, j'étais à New York²⁷, j'ai assisté à trois opéras de création, et j'ai été renversée par le talent des interprètes, par la manière dont leurs voix étaient incarnées, dont leur jeu dramatique était raffiné et précis, en parfaite cohérence physique avec leur chant, ancrés dans leurs corps, habités, leurs gestes et actions en musique complètement intégrés. D'où viennent ces artistes qui semblent correspondre en tous points à ma quête identitaire du musicien+acteur+danseur en conjugaison parfaite? Une recherche sur Google : ils viennent tous de Broadway, tous du monde du *musical*. Pourtant vocalement et musicalement les spectacles que j'ai vus à New York étaient complexes, faisaient entendre de la musique de création, de la musique contemporaine, les chanteurs utilisaient un registre vocal étendu, une technique vocale sans *twang*²⁸ ou *belting*²⁹, mais pourtant sans être nécessairement du pur *bel canto*. Dans ces productions, chacun a sa voix, sa recette technique, son corps. Est-ce que ces artistes doivent cette compétence formidable à leur formation? À leur expérience? Aux exigences du public? Des producteurs? Une chose est certaine, il y a dans l'interprète de *musical* une transcendance des disciplines qui m'inspire.

1.2.3 Théâtre instrumental

Si j'utilise la dénomination *opéra* avec prudence, c'est que le terme implique une échelle de drame, de durée, de salle, de rituel, d'effectif, de tradition (Salzman et Desi, 2015) qui nécessite souvent des structures et des ressources de production importantes, des œuvres d'un format qui se prête plus difficilement à la dynamique de création collective, et qui relègue l'interprète à un rôle d'exécutant, ou circonscrit son champ d'action, alors qu'il donnera corps et voix à une œuvre une fois la conception de celle-ci achevée. Certes, cette définition de l'opéra est restrictive, elle fait référence spécifiquement à la forme opéra telle que définie aux 19^e et début 20^e siècles, mais c'est ce à quoi correspond le mot dans ma

²⁷ Pour assister au festival [Prototype](#) «the creation and presentation of contemporary, multi-disciplinary opera-theatre and music-theatre works » et au New Works Forum de Opera America.

²⁸ Une des six fonctions vocales telles que définies par [Jo Estill](#) dans le deuxième niveau de sa méthode de chant. Il s'agit de la voix claire utilisée par exemple dans la musique *country*, par Willie Nelson, et qui permet de développer le registre dans les aigus.

²⁹ Le *belting* est une autre fonction définie par Jo Estill, qui consiste étirer la voix de poitrine au-delà du passage (ou *break*). Le résultat est un son assez puissant, qu'on associe souvent au *gospel*. Whitney Houston est reconnue pour sa maîtrise du *belting*.

réalité, pour une chanteuse nord-américaine de ma génération. La forme à laquelle je souhaite contribuer serait la transposition lyrique du théâtre interartistique, ce que Salzman appelle *The Art of the In-Between* :³⁰ « Le théâtre musical n'avait pas encore d'entrée au théâtre et était considéré soit comme une « excroissance bizarre » d'une activité musicale bizarre menée par des musiciens qui n'avaient aucune idée du théâtre, soit comme une affaire de gens de théâtre qui n'avaient aucune idée de la musique » (Salzman et Desi, 2015 p. 265). Et qu'en serait-il alors de l'opéra interartistique? Ceci semble une incohérence, entre le pléonasme, la litote et l'antithèse. On s'entend qu'il s'agit d'une forme d'art collectif, mais qui est dans la réalité très éloignée de la création collective, du *devised theater*³¹, puisqu'à l'opéra chacun œuvre exclusivement dans son champ disciplinaire.

La notion de *théâtre musical* crée aussi une confusion avec le *théâtre instrumental*, né à Darmstadt en 1950, en allemand le *musikalisches Theater* (Salzman et Desi, 2008, p. 136). Les compositeurs qui y sont associés y ont fait usage d'une voix qui n'est souvent pas lyrique, utilisée comme un instrument de musique, source sonore, ou encore la voix dans son timbre parlé. J'apprécie grandement les compositions de Kagel, Aperghis et Henze, des artistes associés à cette forme d'expression (Marcoux, 2019, p. 301), et j'ai connu des expériences formidables à interpréter ce type de répertoire. Il y a dans leur travail plusieurs libertés qui me semblent inspirantes, et dont on n'a certainement pas fait le tour encore : leur utilisation affranchie de la partition et de la notation, la redéfinition du son musical, et surtout la performativité du musicien - soit-il chanteur ou instrumentiste - son corps, son geste, sa présence, son agentivité. L'interprète se fait ici co-créateur, le compositeur travaille en collaboration avec lui. Ceci dit, ce *théâtre instrumental* mène à un type de démarche qui est celle des artistes qui se consacrent à l'art performance³², à la manœuvre et à la musique actuelle. Nommons-en quelques figures emblématiques : Marina Abramovich, Yoko Ono, John Cage, les artistes qui sont sur la plateforme ubu.com; au Québec, Françoise Sullivan, Raoul Duguay, Jean Derome, Alexandre St-Onge, Massimo Guerrera, Sylvie Cotton. Ces artistes ont des champs de pratique qui ne correspondent pas tout à fait au mien, qui sont plus nichés, qui

³⁰ Traduction libre de « Music theater did not yet have entrée into the theater and was considered either a "bizarre outgrowth" of freaky musical activity by musicians who had no idea about theater or an affair of theater people who had no idea about music. »

³¹ Littéralement le « théâtre conçu », qui désigne le processus de création collaborative d'une nouvelle œuvre théâtrale, débutant sans matériel préalable et dont les co-créateurs sont généralement aussi les interprètes. Voir la référence sur le site du Kennedy Center.

³² « s'applique à toute manifestation artistique dans laquelle l'acte ou le geste de l'exécution a une valeur pour lui-même et donne lieu à une appréciation esthétique distincte. » (Charles, 1990)

s'adressent à un spectateur qui n'est pas vraiment le mien. Il semble que dans ce type de démarche, on essaie souvent d'éviter les références; de ne pas être lyrique, ou populaire, ou narratif, ou poétique, on veut défricher, aller dans l'inconnu, inviter le spectateur dans une expérience nouvelle, inédite. Les artistes qui adoptent cette posture sont ceux qu'on trouve souvent dans la programmation des festivals *Fringe* (littéralement *de la marge*) ou *Off* (à côté de...)³³. Ils sont dans une posture dirigée « vers l'extérieur », hors du monde connu, dans l'espace négatif, alors que ma posture serait plutôt celle qui veut aller au carrefour, à la croisée, dans le milieu, en mariant par exemple l'opéra ou la musique contemporaine avec le très familier, la musique populaire; ou en cherchant une vocalité entre le bel canto et la technique vocale pop.

1.2.4 Lyrisme

Le terme « lyrique » me semble une épithète nécessaire dans mon vocabulaire, en ce qu'il fait référence certes à une technique vocale, mais aussi à une qualité d'interprète musical qui ne serait pas instrumental. Le qualificatif *lyrique*, à l'origine, fait référence davantage à la poésie. Une visite sur le site du Centre des ressources textuelles et lexicales m'apprend que le mot est d'abord utilisé dans le monde littéraire, surtout à propos de questions formelles en poésie. On l'associe ensuite aux arts picturaux, puis par extension « Qui porte à l'exaltation, à l'effusion de sentiments dans l'expression ou l'expérience artistique ». Ensuite, on fait état de la qualité péjorative du mot « Par analogie, usuel. [Avec, selon le contenu, une nuance péjorative ou ironique]. Qu'un état d'exaltation porte à un comportement exubérant et parfois à l'effusion de sentiments ». Seulement en troisième point fait-on référence au mot comme un terme musical, « qui est mis en musique pour être chanté, joué sur une scène ». Et finalement, on écrit « Artiste lyrique. Artiste qui chante au théâtre ou au concert ». Cette dernière utilisation du mot est pourtant celle qui me semble la plus utilisée, et entendue le plus souvent dans mon milieu.

« lyrique » qualifie certaines tessitures vocales (soprano, ténor...) intermédiaires entre les voix légères et les voix lourdes. Toutes des voix travaillées selon la tradition musicale classique occidentale. [...] dans une œuvre lyrique, qu'elle soit poétique, littéraire ou artistique, « s'expriment avec une certaine passion les sentiments personnels de l'auteur ». Convoquez donc une voix lyrique, à travers laquelle le pathos de l'interprète se manifeste, faites-la accompagner par un instrument, vous aurez de l'art lyrique a minima. [...] retenons que l'inconsistance théorique qui entoure la catégorie « art lyrique » réside moins dans le fait qu'il n'existe aucune définition de ce qui n'est donc pas un genre musical, mais que les quelques éléments disponibles se réfèrent à l'adjectif « lyrique », qu'ils accordent à la voix lyrique un rôle de dénominateur commun, qu'ils ouvrent de ce fait un large champ de formes musicales possibles, relevant du profane et du sacré.

³³ Des exemples : [Edinburgh Festival Fringe](#), [FringeMtl](#), [Festival Off Avignon](#), [Offta](#)

Caractéristiques de l'art lyrique, tous ces éléments fondent a priori une clé de lecture fondamentale pour nos recherches, bref une catégorie. Loin de se confondre avec le genre opéra, la catégorie art lyrique ainsi formée permet de multiples formes de représentation possibles, dont la forme maximaliste « opéra » fait partie, mais de manière non exclusive (Jamar, 2006).

Je remarque que chez Jamal, dans les dictionnaires, comme dans la réalité du milieu culturel, ce qu'on entend par « artiste lyrique » est finalement peu précis. Notons qu'il y a, à [l'Union des Artistes](#), un « secteur lyrique » en alternative au « secteur variété ». Notons aussi que les tessitures vocales font l'objet de grande discussion, déclinent des catégories qui sont tout aussi floues. Ainsi, je suis une mezzo lyrique, pour certains, une mezzo dugazon³⁴. J'étais, plus jeune, une mezzo léger colorature. Un peu comme pour la couleur des yeux, les définitions font consensus et pourtant sont propres à chacun. Qui a les yeux bleus, verts, pers, noisette, gris? À chacun sa définition, et pourtant la signification est le plus souvent partagée, ou comprise.

1.2.5 La partition

La partition est essentiellement l'inscription du déroulement temporel d'un évènement. Dans mon travail, j'utilise la partition-objet, la notation, le médium que le compositeur utilise pour communiquer son œuvre.

Réunion synoptique de toutes les parties [voix et/ou instruments) d'une composition musicale, notées sur autant de portées distinctes et disposées les unes au-dessous des autres, de manière à en saisir l'ensemble d'un seul coup, les parties les plus aiguës aux lignes supérieures, les plus graves aux lignes inférieures (Centre national de ressources textuelles et lexicales, sans date).

La partition qui, en création d'art lyrique, arrive en amont, détermine ce qui sera. C'est ce qui fait autorité. « Une partition, qu'on l'utilise ou qu'on s'en passe pour conduire une exécution, a pour fonction primordiale d'être l'autorité qui identifie une œuvre, d'exécution à exécution » (Goodman 1968, p. 166 dans Sermon, 2016). Sermon consigne les propos tenus par Campos au sein d'un laboratoire *Écritures et structures musicales*, à l'effet que la publication des partitions a pour conséquence, entre autres :

[...] d'instituer le compositeur comme l'unique signataire de l'œuvre, les instrumentistes se voyant du même coup relégués au rang de « médiateurs subalternes, n'ayant plus de marges

³⁴ En référence à Louise-Rosalie Lefebvre, alias Madame Dugazon, une chanteuse française de la fin du 18^e siècle qui possédait une voix de mezzo légère.

d'improvisation ou de création » doivent se soumettre à l'autorité absolue de l'œuvre telle que l'a écrite le compositeur. [...] c'est au chef d'orchestre que revient la charge de veiller, partition sous les yeux et baguette en main, à ce que le texte musical soit respecté à la lettre (Sermon, 2016, p. 50-51).

Récits 1.4 À Ricardo

Quand tu chantes une partition, c'est comme si tu cuisinais avec une recette. La recette ne fait pas le plat, bien sûr, et même si elle est rédigée avec beaucoup de détails, il y a toujours place à l'interprétation et à l'expérience du cuisinier. La partition, c'est la même chose. Parfois, la recette est très spécifique sur les ingrédients, et sur leur exacte quantité, mais peu sur la méthode, comme pour une soupe, par exemple. Parfois, c'est la méthode qui est expliquée, les ingrédients sont suggérés ou laissés au choix du cuisinier, comme pour un risotto. Certaines musiques contemporaines ont des écritures très spécifiques, mais l'exécution et l'interprétation sont laissées à la discrétion du chanteur. Pour d'autres, en musique actuelle par exemple, tu ne reçois que des instructions, pas de notes.

Mais une chose est certaine, la première fois que tu cuisines ton gâteau, le résultat ressemble rarement à la photo. Une autre chose est sûre, pour faire un gâteau Forêt-Noire, il te faudra quand même des cerises, sinon tu dénatures la chose. Je peux aussi te dire que ma mère, quand je lui demande sa recette de sauce à spaghetti, elle me dit des choses comme : « Mets du céleri, mais pas trop, à moins que tu le coupes vraiment petit, mais si tes oignons sont vieux, ou si ton chum aime ça, mets-en plus.

— Combien de temps tu laisses mijoter?

— Pas trop longtemps, mais assez...

— Quand tu fais cuire ton saumon, tu mets le four à combien?— Pas trop chaud, mais assez, tu regardes

— Tu regardes quoi?

— Bien... si ton four est assez chaud

— ... »

Tout à coup, j'ai des « faces » de compositeurs dans ma tête, et de plusieurs chefs d'orchestre.

Chante pas trop fort, mais assez pour qu'on entende les mots, il faut que ça reste expressif, mais que ça projette.

Tu sais, les notes que j'ai écrites dans la partition ne sont pas vraiment importantes, ce qui compte, c'est le geste. Mais il faut qu'on entende que le do dièse ressort toujours.

Au bout du compte, quand tu es dans la salle à manger et que tu dégustes le soufflé aux fruits de mer, est-ce que tu apprécies l'œuvre de Josée di Stasio, ou celle de ta blonde?

Dans le travail de l'interprète-chanteur, la question de l'interprétation de la partition est fondamentale. La lecture, l'apprentissage du texte musical est d'autant plus complexe lorsqu'il s'agit de musique d'opéra, et encore davantage lorsqu'il s'agit d'opéra de création. Le simple enjeu de la mémorisation a des conséquences importantes sur la qualité de l'interprétation et l'aisance du chanteur, puisqu'il implique que le chanteur traite toute l'information notée par le compositeur (texte, notes, rythmes, mesures, nuances, articulations) et forcément classe ces informations, devant prioriser certains de ces paramètres. La notation musicale est limitée, ne rend sur le papier que des paramètres mesurables, quantifiables ou encore un système relatif, des échelles. On attend du chanteur d'opéra qu'il apprenne et « traduise » la partition élaborée par le compositeur, l'intègre suffisamment pour pouvoir ensuite s'en passer et livrer sa

propre version de la musique, version qui ne peut toutefois omettre de considérer le référentiel partagé avec les spectateurs informés, qui connaissent les codes, les conventions, comme je le dis dans ces propos rapportés par Giacomazzi *et al.* :

De fait, la partition transmet évidemment la création du·de la compositeur·trice vers l'interprète et les différent-es créateur·trices, mais elle s'accompagne également d'un héritage, d'une tradition orale, dont l'interprète est le·la dépositaire. Béliveau interroge ainsi la liberté de l'interprète entre l'obligation de se conformer aux indications de la partition et aux attentes de chacun·e. (Giacomazzi *et al.*, 2021, p. 10)

Je rêve de travailler avec un compositeur et un metteur en scène comme un danseur travaille avec un chorégraphe, dans le studio, dans la simultanéité de la création. Ou encore comme un groupe rock, dont tous les membres composent la musique ensemble, en pratique collective. Il m'est parfois ardu d'obéir aux manières de faire en musique contemporaine. Un compositeur m'offre d'écrire un rôle pour moi, et du moment que j'accepte, le plus souvent nous ne nous reparlons plus pendant des mois, jusqu'à ce qu'atterrisse dans ma boîte courriel un document PDF de cent cinquante pages, une partition que je mettrai parfois cent cinquante heures, deux ou trois mois de travail quotidien, à déchiffrer, à apprendre et à mémoriser toute seule chez moi. Avec un peu de chance, je verrai le compositeur à la générale.

Marie-Christine Lesage, au cours d'une journée d'étude du GRIAV (Groupe de recherche interdisciplinaire en art vivant de l'UQAM) en octobre 2018, nous a montré la « partition » d'une des pièces du Bureau de l'APA, [Les Oiseaux mécaniques](#), et j'ai trouvé là une belle démonstration des forces de la création collective. C'est à la fois un aide-mémoire, un cahier de régie, des croquis de scénographie, des plans d'éclairages, des bouts de notation musicale, du texte, des didascalies, des informations organisées, parfois dans le chaos, sans hiérarchie, mais très précisément. Cette partition a été élaborée pendant le travail de création et en aval, non en amont comme on le fait à l'opéra, et elle est le fruit du travail de plusieurs personnes, en ce sens une représentation concrète de la création collective. Imaginer entreprendre la création d'une œuvre lyrique autrement sans avoir de partition comme point de départ, écrire la partition en collectif pour noter le travail fait dans le studio, comme une chorégraphie, cela ouvre des horizons, à ma connaissance, inexplorés.

En renversant les rapports hiérarchiques de la création, la partition interroge finalement les rôles et les statuts des membres de l'équipe artistique : la figure d'autorité que pouvait représenter le·la compositeur·trice initial·e est déconstruite. Chacun·e compose sa partition individuelle avant ou dans le même temps qu'il·elle participe à l'écriture de la partition commune du spectacle, faisant des répétitions le lieu de mise en commun des interprétations

et posant ainsi la question du politique dans l'élaboration rhapsodique de l'œuvre (Giacomazzi *et al.*, 2021 p. 33).

1.3 Théâtre interartistique et art multi

À lecture des textes de Lesage (2008, 2016) et en faisant l'exercice d'identifier les œuvres que j'ai vues ou auxquelles j'ai participé et que j'appellerais interartistiques, certaines composantes sont récurrentes, semblent caractéristiques : la déhiérarchisation, que j'associe à la décolonisation et à la réconciliation et, en lisant Lesage, à une désinstitutionnalisation : « Une chose est certaine : les formes décroisées et interartistiques tendent à faire pression sur ce qui délimite la discipline théâtrale au sein des institutions » (Lesage, 2016, p. 16). Une envie d'hybridation et de décentrement qui, selon Lesage, permet aux spectateurs de faire l'expérience de la liberté de regard et de pensée, alors que la scène devient le lieu d'une expérience sensible, esthétique, vitale et collective susceptible d'induire des changements dans la conscience (Lesage, 2008, par. 21).

Cette liberté offerte au spectateur, reçue dans le corps, dans une expérience sensible, interpelle la perception et cherche à le rejoindre dans l'immédiateté, tel qu'il est dans l'ici-maintenant, dans son fait naissant. Goebbels dit : « ce genre de liberté conduit à une attitude souveraine de la part du spectateur »³⁵ (Ruhtriennale, 2012, 34:12).

Dans sa définition des formes interartistiques, Lesage parle de formes qui sont issues du travail de collectif de création. La création et la production d'un opéra impliquent bien sûr la collaboration de plusieurs artistes – compositeur, librettiste, metteur en scène, scénographe, chanteurs, instrumentistes. Précisons toutefois que le caractère collectif de l'opéra implique plusieurs créateurs chacun dans son langage propre. L'opéra est la confluence ou l'addition d'expressions de type linguistique : langage verbal ou parlé (l'histoire, le livret), mouvement physique ou langage corporel (geste, danse), images ou langage visuel (décor ou design) et langage sonore ou musical (hauteur et rythme ; vocal et instrumental)³⁶ (Salzman et Desi, 2008, p. 13).

³⁵ Traduction libre de « this kind of freedom leads to a sovereign attitude on the part of the spectator »

³⁶ Traduction libre de « Music theater can be considered the confluence or adding up of language-like expressions: verbal or spoken language (the story; the libretto), physical movement or body language (gesture, dance), images or visual language (décor or design), and sound or musical language (pitch and rhythm; vocal and instrumental). »

Cependant, l'opéra n'est pas le résultat d'une dynamique de création collective. Les différents artistes travaillent en parallèle, voire en silo, chacun conçoit un aspect de l'œuvre qui lui sera propre : livret, partition, éclairages, costumes. Goebbels explique comment Brecht prêche même plutôt pour que chaque contribution à l'œuvre pluridisciplinaire soit reconnue comme l'œuvre d'un artiste :

Le théâtre est un art collaboratif. Même la technique et chacun de ses éléments (lumières, costumes, vidéo, son, espace, etc.) ne sont jamais de simples outils neutres. Lorsque Brecht prône la « séparation des éléments », il imagine un théâtre dans lequel chaque élément se développe de manière à montrer sa propre force et sa propre puissance artistique plutôt que de rester un accessoire illustratif utile³⁷ (Goebbels et Thomas, 2012, p. 46).

On comprend qu'il y a ici une organisation du travail bien circonscrite, une dynamique pyramidale en paliers, ou en étapes (livret – partition – mise en scène – décors et costumes – éclairages) et bien sûr on remarque l'absence des interprètes dans le processus créatif.

Un collectif de création implique selon moi deux éléments. Le premier est l'absence de hiérarchie entre les concepteurs. On ne monte pas l'œuvre d'une personne à laquelle on ajoute l'œuvre d'une autre personne, puis d'une autre et d'une autre, etc. Ce n'est pas une pyramide de création, c'est un cercle. Tout le monde autour de la table. Et pas un après l'autre, c'est tout le monde en même temps, tout le temps. Goebbels appelle cela la hiérarchie horizontale (*flat*) et insiste sur le fait que cette dynamique coopérative donne à chacun des participants l'espace, le temps et la liberté de développer une polyphonie qui offre de nombreuses approches et permet aux spectateurs de forger leurs impressions individuelles parmi les nombreuses qui sont présentées (Goebbels et Thomas, 2012, p. 46).

Le deuxième élément qui devrait être présent dans un collectif de création est corollaire du premier : la hiérarchie horizontale permet une conversation à laquelle sont conviés les concepteurs, les interprètes et aussi les techniciens. Toutes les personnes, dans leur entièreté, sans être limitées ou définies par leurs disciplines ou leurs métiers. Des gens. Du monde. Autour d'une table, et la table est importante ici. Assis autour d'une table, ça implique aussi du partage, un genre de communion. Ça implique aussi qu'on jase³⁸.

³⁷ Traduction libre de : « Theatre [oper] is a collaborative art form. Even the technique and each of its elements (lighting, costumes, video, sound, space, etc.) are never merely neutral tools. When Brecht advocated "separating the elements," he imagined a theatre in which each element would be developed so that it could show its own artistic strength and power rather than remaining a useful illustrative accessory. »

³⁸ [Sandeep Bhagwati](#), compositeur, chercheur et professeur à l'Université Concordia m'avait expliqué une fois qu'il avait fait notre horaire de travail pour *Ecstasies of Influence* en comptant que nous irions manger ensemble le midi

La création qui adopte comme méthodologie le brainstorm, la conversation, la digression, sans autorité, polyphonique et autorégulée.

Dans les œuvres interartistiques qui me plaisent, les concepteurs, chorégraphes, metteurs en scène, auteurs, compositeurs sont très souvent sur scène, par exemple dans les spectacles de Frédérick Gravel, de l'Orchestre d'Hommes-Orchestres ou dans ceux de [Raoul Collectif](#), compagnie belge de théâtre multidisciplinaire. Les concepteurs sont les interprètes de leur œuvre collective, et les interprètes, les concepteurs. Une réalité omniprésente dans les arts de la scène aujourd'hui : le créateur-performeur, le performeur-créateur. On pense à Molière sur la scène, à Mozart dans la fosse. À Gratien Gélinas qui crée et joue Fridolin. Ils sont interprètes de leurs œuvres, seuls ou avec d'autres. La frontière entre créateur et interprète devient poreuse.

1.3.1 L'autarcie

J'ai le complexe de l'interprète, ou plutôt je souffre du complexe de Cendrillon (Dowling, 1982) artistique : si je suis interprète lyrique, mon travail est tributaire des autres, du compositeur, du metteur en scène, du moins dans le monde traditionnel de l'opéra. Dois-je, comme Cendrillon, attendre et espérer être choisie, rencontrer le Prince créateur, compositeur, concepteur, metteur en scène, qui fera de moi la porteuse de sa parole? Mon Pygmalion? Mon René Angéil? Condamnée, dans le meilleur des cas, à être une Muse?

Que faire? Initier le mouvement de création? Je confesse ici un certain malaise : prendre l'initiative de me mettre en scène, ne pas attendre qu'on me choisisse, mais m'imposer, voilà qui va à l'encontre de mon éducation religieuse; on m'a entré la modestie et l'abnégation de force dans la gorge.

Mais je tourne mon regard vers d'autres, ceux qui seraient comme moi interprètes, mais qui génèrent, qui créent, qui ne sont pas que des instruments. Ceux qui pratiquent ce que j'appelle l'autocréation, qu'on pourrait considérer en parallèle avec l'autofiction littéraire, chez les artistes dont je suis le travail, qui sont mon inspiration. Frédérick Gravel se chorégraphie lui-même dans [Fear and Greed](#), il a besoin de musique et décide de chanter, même s'il n'est pas chanteur, et conçoit lui-même ses éclairages, pouvant faire

entre les répétitions. Il m'avait dit que les conversations dans les pauses, au lunch ou autour de la machine à café sont aussi importantes et riches pour la création que le temps dans le studio. Les moments où nous sommes juste des gens. C'est là qu'on se connaît, et ce sont des moments où l'intersubjectivité se manifeste. « J'ai des enfants – pas moi ». « Je suis allergique au quinoa – moi aussi ». « J'ai regardé la cérémonie des Oscars hier soir » ou encore « Nous nous sommes couchés à la même heure ».

évoluer en parallèle le spectacle et sa mise en lumière. Sa compagnie produit et présente un film dont il est le personnage principal. Robert Lepage a une compagnie, il produit des spectacles dont il fait la mise en scène et est lui-même interprète de certaines de ses [œuvres](#). Ceci n'implique pas que ces artistes travaillent en solo. Ils font appel à de nombreux collaborateurs, co-créateurs, interprètes, mais ils demeurent les acteurs principaux de leur création. Il y a quelque chose dans cette posture qui tient à la fois de l'interdisciplinarité, puisque le créateur refuse de se cantonner à un seul rôle disciplinaire, et sans additionner les rôles, il marche plutôt sur les lignes, n'étant pas le chorégraphe qui fait bouger le danseur éclairé par le scénographe, mais plutôt en étant une personne à la limite des trois rôles. Il y a aussi quelque chose dans cette façon de faire qui tient de la logique du DIY, du *do-it-yourself*, de l'artisanat, de l'autarcie. Et il y a aussi quelque chose de plus délicat, mais d'irrésistible pour moi, une façon de créer en « étant » plutôt qu'en « faisant ». La personnalité physique et psychologique devient une œuvre en soi. La performativité n'est plus dans le faire ou dans l'acte, mais dans l'être.

Mon instinct me pousse à adopter cette dynamique. Dans presque tous mes projets, je me vois, je m'imagine en scène. Je fais appel à des artistes concepteurs pour travailler avec moi, mais je me vois à la fois comme générateur et porteur de l'œuvre. Je suis responsable du lien de confiance qu'il y a entre mes collaborateurs et moi, assumer ce qui me revient, sans m'accaparer leur travail. Marcoux, dans la même situation d'interprète et créateur, dit :

Assumer ce double rôle de créer et interpréter, signifient pour moi, réussir à donner confiance aux autres collaborateurs à partir de l'intérieur de la création et être capable de m'en détacher et d'imaginer la globalité du spectacle. Un des éléments clés, pour rendre possibles à la fois cette double présence et ce détachement, est de faire appel à des gens de confiance pour venir porter un regard extérieur et critique sur la création. [...] Malgré cela, en tant que créatrice, je me dois de porter mes projets à part entière, de revendiquer pleinement la signature artistique et de ne pas me cacher derrière l'interprète pour ainsi transférer ce rôle de porteur de projet à quelqu'un d'autre (Marcoux, 2019, p. 331-332).

Pour des considérations pratiques, aussi. Je suis la productrice, je ne compte pas mes heures, je suis toujours disponible, je n'ai pas à négocier avec moi-même. Pour des raisons aussi d'efficacité, je suis toujours là, je n'ai pas besoin de m'expliquer, de me justifier. Et quels sont les éléments que je cumule, que je multiplie? Je me fais interprète-médiateur. Interprète parce que je suis sur scène, parce que j'incarne le travail de création, seule ou avec d'autres, et médiateur parce que je suis la directrice artistique de mes projets, ce qui signifie pour moi surtout d'être l'entremetteuse. La direction artistique se veut pour

moi l'art d'inviter les bonnes personnes à s'asseoir autour de la table. Et médiateur parce que je suis le véhicule du projet, celle qui le porte au spectateur, celle qui convainc, et donc qui doit être convaincue.

Récits 1.5 *Blind date*

Automne 2016. Pauline me téléphone.
« On va te présenter, à Chants Libres, comme artiste en résidence et, pour la saison prochaine, je te donne une Carte Blanche, monte un spectacle à ton goût ».
Petit vertige, j'ai le cerveau qui explose.
La première étape de mon aventure : choisir mon équipe. J'ai toujours pensé que le talent d'un directeur artistique, c'est de rassembler les bonnes personnes autour d'une table. Des noms s'imposent : Frédérick Gravel, que je connais depuis longtemps, avant même qu'il n'étudie à l'UQAM. J'aime savoir que je connais, moi, le p'tit gars de Sainte-Mélanie qui donnait des cours de danse aux ados dans mon camp d'été. Ceci dit, son duo avec Brianna m'a complètement renversée; le genre de spectacle cathartique, les moments où je suis assise dans la salle et que je veux que ça dure toujours, et où je n'arrête pas de penser « moi aussi, je veux jouer! ».
Autre nom : Ana Sokolović. Parce que sa musique me parle droit au cœur, parce que c'est une personne que j'aime, j'aime la compositrice, la fille avec laquelle je jase dans les partys, la mère d'enfants super sympathiques. Je suis toujours contente de la voir. Un meeting avec Ana ne me donne jamais l'impression de travailler; ça, c'est très fort. C'est irrésistible. En plus, c'est une mégapointure en musique, pour mon affiche. Le nom d'Ana, ça frappe fort.
« Salut Ana! Pauline me donne une « carte blanche », je n'ai pas d'argent et pas de temps pour te commander une œuvre, mais je voudrais reprendre ton opéra pour voix seule Love Songs, avec quelques retouches...
Si tu reprends Love Songs, je le ré-écris pour toi, mais j'ajoute un instrument. Je voudrais ajouter un saxophone (aouch! C'est probablement un des instruments que j'aime le moins dans la vie!! Et l'idée de travailler avec un saxophoniste me donne des coliques. J'ai une photo de Kenny G dans la tête...)
Ok, si je travaille avec saxophone, je vais demander à Jean Derome (seul saxophoniste que je peux endurer, parce que quand il joue du sax, ça sonne comme tout sauf du sax...)
Mais Jean Derome est un compositeur! Je ne suis pas certaine que je peux composer pour un compositeur! »
« Salut Jean! Je monte un opéra de Ana Sokolovic pour voix seule et elle veut composer une partie de saxophone, pour faire comme un duo, ou pour faire l'orchestre. Voudrais-tu faire ça avec moi?
— Mais je ne suis pas saxophoniste... je fais du saxophone par hasard.
— Justement. »
En plus, Jean Derome a une aura, un charisme, une personnalité tellement gigantesque, je n'aurai pas besoin de décor, c'est un meuble, il a une présence scénique de divan-lit quatre places.
« Salut Fred! Je monte un spectacle pour Chants Libres, un opéra pour voix et saxophone de Ana Sokolovic, avec Jean Derome. Voudrais-tu faire la mise en scène?
— Mais je ne connais rien à l'opéra... ni à la musique de Ana... »
Toutes ces réticences me font une très bonne impression. Mon intuition doit être bonne. Je viens de lire dans la thèse de Catherine Lavoie-Marcus « la puissance collective par l'intermédiaire de l'ignorance individuelle ». Oh yeah!
Des fois je rêve de ça : ma posture d'ignorante comme posture créatrice. L'ignorance comme posture épistémologique...
Septembre 2017, je suis sur scène avec Jean, je chante Love Songs Opéra de Sokolovic-Gravel et je vis ma vie.
Moi, l'entremetteuse, « Matchmaker, make me a match ».

1.3.2 Faire sa place

Dans notre milieu artistique québécois démocrate et inclusif, la hiérarchie existe; sa réalité est là, ce n'est pas quelque chose d'absolu, mais ça existe nécessairement. S'il n'est pas une pyramide, mon univers n'est pas non plus un cercle; le milieu artistique est un troupeau, une meute, qui avance, évolue, avec des meneurs, des luttes de pouvoir. Me présenter sur scène, c'est une occasion de progresser dans le milieu, ou non.

Sur un plateau de tournage, dans un orchestre, dans un wagon de métro, dans une cour de récréation, comme des animaux, il me semble que nous nous organisons, nous nous mettons en rang, tacitement, bien plus naturellement qu'en cercle. Nous ne sommes pas tous égaux, mais nous avons tous une égale importance. L'Alpha n'est Alpha que s'il y a derrière lui un Beta, un Gamma, un Iota et plusieurs Omegas. Le sommet de la pyramide ne peut être haut que si sa base est large. Dans ma pratique, dans mes relations de travail, cet effort de constamment me positionner est, je le constate, omniprésent. Je trouve ces considérations partout dans mes données de recherche, comment sera reçu *Aujourd'hui Calling You*. C'est, selon moi, une part indéniable, explicite ou implicite, de nos interactions dans le collectif de création.

Même quand nous arrivons à former un cercle, il n'est probablement jamais parfaitement rond. Influence, réseau, budget, renommée, expérience, nous ne sommes pas tous égaux. Comme dans n'importe quel milieu, il y a chez la plupart d'entre nous une volonté de gravir des échelons, de gagner en influence, en renommée. Il y a des castes, et il est assez naturel d'aspirer à gagner une caste supérieure.

Nommer et accepter cette réalité est une démarche difficile, mais nécessaire pour moi. Mais le présent travail de recherche et les mois passés à analyser mon vécu et mon ressenti dans l'expérience m'ont amenée à prendre conscience de l'importance de mon identité. De reconnaître et chérir cette identité qui est la mienne, complexe, à la frontière de tous mes univers. Dénigrer, ignorer ou altérer cette essence pour gravir des échelons et gagner en influence serait une grave erreur. Il m'apparaît maintenant évident que plus je deviens la chanteuse de l'ici-maintenant, plus ma voix portera, sera entendue et écoutée.

1.4 Intention de recherche

J'ai donc, dans les pages précédentes, présenté la situation qui est la mienne : une *mezzosoprano* montréalaise, formée comme chanteuse d'opéra, qui évolue comme artiste lyrique dans des milieux variés, une praticienne spécialisée en musique nouvelle. J'ai aussi décrit la situation de l'opéra, ses caractéristiques, son évolution, ses perspectives d'avenir, les différentes avenues qu'il peut prendre.

J'ai finalement exposé l'objet de ma pratique de spectateure : la création interartistique, les artistes et les nouvelles formes d'art vivant qui sont issus du théâtre, de la danse, de la performance.

Le constat : En tant qu'artiste lyrique, je peine à m'épanouir dans le milieu qui est le mien, celui de l'opéra, car il ne correspond pas à celui que j'apprécie comme spectateure, et ne reflète ni mes valeurs ni mon identité de l'ici-maintenant. Ma pratique d'interprète lyrique m'oblige à taire ou ignorer trop d'aspects importants de ma réalité de l'ici-maintenant. Je souhaite poursuivre ma pratique de *mezzosoprano*, et tout ce que cette discipline implique, mais dans une nouvelle forme interartistique qui serait en adéquation avec ma réalité. Je trouverais là une réconciliation qui me permettrait de définir mon identité particulière, tout ce qui me constitue, et qui se reconnaît dans la création interartistique. Mon intention de recherche est donc de créer un spectacle lyrique interartistique décloisonné, en collectif déhiérarchisé, comme un moyen d'entreprendre une démarche de réconciliation qui me permettra de définir l'identité de l'interprète lyrique que je suis, dans l'ici-maintenant.

Le terme « réconciliation » s'est imposé naturellement dès les premières étapes de mon cheminement au doctorat. Dans le contexte de cette recherche, le mot est utilisé dans sa définition la plus proche de son étymologie. Dans le Littré, on dit de « concilier » : « du latin *conciliare*, de *cum*, et un dérivé de *cillo*, mouvoir, presser ; *conciliare*, mouvoir ensemble, d'où rapprocher. »³⁹ Réconcilier évoque donc un retour à un état d'union, évoque un état premier qui a été perdu, et que l'on souhaite retrouver. Le mot est utilisé par le gouvernement canadien pour définir les relations que nous souhaitons développer avec les peuples autochtones⁴⁰. À une échelle plus personnelle, mais semblable, il s'agit pour moi de concevoir que ma pratique de chanteuse lyrique, la musique classique européenne, l'opéra sont au départ unis et se

³⁹ <https://www.littre.org/definition/concilier>

⁴⁰ <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1400782178444/1529183710887>

meuvent en harmonie avec moi dans ma réalité d'ici-maintenant, dans mon entièreté, que ces deux aspects de mon identité, par de multiples facteurs, sont divisés, désunis, semblent s'opposer, mais que je souhaite, par ce projet de recherche, trouver le moyen de les concilier à nouveau.

1.5 L'état de la question

Les écrits qui portent sur l'art lyrique de création sont malheureusement peu nombreux. Un ouvrage s'impose dans ce champ de pratique, il s'agit du livre d'Eric Salzman et Thomas Desi, *The New Music Theater, Seeing the Voice, Hearing the Body* (2008). Les considérations y sont principalement théoriques et historiques autour des enjeux tel le développement de la technique vocale à travers les influences des musiques afro-américaines, l'avènement des technologies d'amplification, le rapport à la notation.

Toutefois, je n'ai pas trouvé dans ce livre de réflexion novatrice quant au rôle de l'interprète dans l'évolution du théâtre musical, dans la création d'art lyrique. On y parle certes des nouvelles compétences que le chanteur peut acquérir, mais je comprends que c'est à la demande du compositeur, parce que la partition l'exige, et que le chanteur est encore cantonné à un rôle d'exécutant. L'identité, la nature, la formation et la fonction créatrice de l'interprète lyrique sont des sujets peu abordés.

La question du collectif de création et de l'interprète-créateur ne semble pas adressée dans mon domaine spécifique, l'art lyrique. Deux interprètes lyriques, Pauline Vaillancourt et Barbara Hannigan, s'imposent toutefois pour moi comme références et inspirations, surtout par la relation collaborative qu'elles ont construite avec les compositeurs.

Pauline Vaillancourt, par la fondation de la compagnie Chants Libres, par la direction artistique qu'elle assume depuis 30 ans, occupe cette triple posture que je me reconnais, celle d'interprète (elle a chanté la plupart des œuvres créées par la compagnie), de créatrice (elle a commandé les œuvres, et mis en scène la plupart des créations de Chants libres) et de médiatrice (elle a monté les équipes de conception de tous les spectacles, toutes les distributions, sa présence, sa personnalité, sa signature, son discours sont présents partout et à tous les niveaux dans les créations). Pauline n'a accordé que très peu d'entretiens dans sa carrière, quelques entrevues très ciblées, en général dans des contextes promotionnels. Elle a co-écrit un livre à l'occasion des vingt ans de Chants Libres (Frainier, 2011) dans lequel elle raconte la genèse de chacune des treize créations, mais sa démarche de recherche-crédation demeure instinctive, peu explicitée, et ne fait l'objet d'aucune rétroaction ou analyse dans une publication scientifique.

La soprano Barbara Hannigan est aussi une interprète qui, pour son engagement dans la création, par son approche et sa technique décloisonnées, par la relation privilégiée qu'elle entretient avec les créateurs, démontre une posture d'interprète-créatrice-médiatrice. La revue *Circuit Musiques contemporaines* a publié tout récemment un numéro entièrement consacré à son travail et sa carrière (2020). Plusieurs articles expliquent et démontrent comment sa pratique dépasse largement celle d'une interprète d'art lyrique, et il est intéressant de lire comment se sont construites ses relations avec les compositeurs, comment justement elle s'est fait l'entremetteuse. Dans un entretien qu'elle accorde à la musicologue Sylvia L'Écuyer, Hannigan parle de son projet *Equilibrium*, un programme de mentorat qu'elle a mis sur pied il y a quelques années.

J'aime le mot « Équilibre », car il signifie : la condition d'un système dans lequel toutes les forces concurrentes sont équilibrées. Ces forces ne sont pas nécessairement égales, mais leurs tensions dynamiques s'équilibrent [...] Toute bonne performance repose sur un équilibre sacré entre tous les personnages impliqués : chanteurs, instrumentistes, chef d'orchestre, compositeur, texte, public. Il y a un flux dynamique dans cet état d'équilibre, ce qui est rare et stupéfiant (Hannigan dans L'Écuyer, 2020, p. 15).

C'est dans le domaine de la danse que j'ai trouvé des artistes qui partagent mes préoccupations. J'envie d'ailleurs depuis longtemps la relation de travail et de création qui se développe entre un chorégraphe et un danseur, qui œuvrent ensemble dans le studio. J'aime regarder Béjart travailler avec Jorge Donn sur la chorégraphie du *Marteau sans maître* (Béjart, « *le marteau sans maître* », 2007). Béjart dit :

Il faut être deux pour faire une chorégraphie, c'est très subtil. Un danseur et un chorégraphe, c'est un peu comme un cheval de course et son cavalier. Bien sûr, c'est le cheval qui saute la haie, mais tout seul il ne sauterait pas. De même, le danseur fait la danse, mais il ne le ferait pas seul. La chorégraphie est un art à deux. Comme l'amour. (El Donn, 2021, 1 min 5 sec)

On perçoit, en les voyant travailler ensemble, comment ils sont en synergie, les antennes déployées, un pour exprimer sa conception, son idée, l'autre pour les traduire en gestes et mouvements, comment la relation est bilatérale, le corps même du danseur est une proposition. Depuis longtemps je rêve de développer une telle relation avec un compositeur. Angélique Willkie, dans son article *Création interdisciplinaire et indiscipline de l'interprète-créateur*, s'interroge d'une façon semblable à la mienne sur le processus de subjectivation, la fonction de l'interprète et son agentivité.

Créer avec l'interprète – et non sur l'interprète – demande avant tout que l'on reconnaisse l'apport de la subjectivité de l'individu, une subjectivité qui, par définition, n'est pas prévisible et n'a pas de forme préétablie. [...] Mon statut de sujet dans un processus de création me

permet justement de dépasser les limites de ma discipline proprement dite, pour privilégier plutôt un espace de recherche et de découverte propre à ma personne (Willkie, 2016, p. 122).

À propos du rôle créatif de l'interprète, elle parle de sa responsabilité et de son pouvoir d'agir, son agentivité. « Mes interventions d'interprète sont reliées à mon identité et à ma subjectivité parce que j'exerce une agentivité à leur égard » (Willkie, 2016, p. 125).

Dans l'art lyrique de création, Heiner Goebbels s'impose comme une figure majeure. J'hésite à le définir comme un compositeur, il est pour moi davantage un concepteur, un idéateur, un artiste sociologue pour lequel justement les définitions disciplinaires sont entièrement remises en question, si elles existent encore. Salzman et Desi disent à son sujet :

Il est à noter que, dans une large mesure, la recherche et la pratique artistique du nouveau théâtre musical peuvent passer du monde de la musique au monde du théâtre et impliquent souvent des créateurs musicaux qui ne sont pas exclusivement des compositeurs. Cela produit parfois des points de vue très différents sur ce qu'est un compositeur et ce qu'il fait. Goebbels, par exemple, utilise librement la musique d'autres compositeurs dans certaines de ses œuvres⁴¹ (Salzman et Desi, 2008, p. 164).

Lors d'une conférence donnée en 2018 au [forum annuel de RCMN](#) (Réseau canadien des musiques nouvelles), Goebbels a expliqué comment lui, à titre de compositeur, remettait en question de façon radicale le fait que la musique doive être le point de départ d'une création lyrique. Je donnerai en exemple son spectacle [Europeras 1 & 2](#), présenté en 2012 à la Ruhtriennale, dont il n'a d'ailleurs pas composé la musique (c'est celle de John Cage) : une œuvre collective, interdisciplinaire, qui s'est construite autour d'un lieu et d'un moment, et qui pourtant porte sa signature.

Heiner Goebbels, compositeur allemand de théâtre musical [...] pense de manière dramaturgique. En effet, il utilise le théâtre et les technologies théâtrales comme un moyen d'expression dans le cadre plus vaste de ses concepts de théâtre musical. Les éléments distincts du monde expérimental de Cage se réduisent ici à la sélection de textes qui n'ont pas de but dramaturgique en eux-mêmes et à la sélection de morceaux de musique préexistants pour faire partie de la structure sonore des œuvres. Goebbels dit qu'il n'aime pas le « dédoublement » du texte et de la scène, de sorte que le langage et la mise en scène

⁴¹ Traduction libre de « It is notable that to an important extent, the research and artistic practice of new music theater may be passing from the world of music to the theater world and often involves musical creators who are not exclusively composers. This sometimes produces very different views about who a composer is and what he or she does. Goebbels, for example, makes free use of other composers' music in some of his works ».

sont disposés sur des pistes parallèles, mais non renforçantes. La musique, préexistante ou nouvellement créée, ajoute encore une autre couche⁴² (Salzman et Desi, 2008, p. 298-299).

Pour une bonne compréhension de ma démarche, de ma motivation à faire cette recherche-crédation, il me semble nécessaire de faire mention des artistes qui sont pour moi des références, qui ont adopté cette posture que je souhaite être la mienne, ont confronté les limites de leur discipline, décroiséonné leur pratique, être artiste, créateur, interprète dans l'ici-maintenant. Plusieurs d'entre eux n'ont pas écrit, n'ont pas explicité ou théorisé leur pratique, et même pour ceux qui l'ont fait, leur œuvre est, à bien des égards, plus éloquente que ce qu'ils peuvent en dire, ou m'informer davantage, autrement.

L'état de la question, dans la situation présente, ne peut donc se décliner seulement dans des textes, des rédactions et des discours, elle doit aussi se trouver sur la scène, dans le travail des artistes. Je pourrais nommer ici une centaine d'artistes, mais je me limiterai ici à en nommer quelques-uns, des créateurs-interprètes qui montent sur scène, et dont le travail m'inspire dans la démarche de singularisation et le désir de subjectivation qui émane de leurs œuvres.

Délibérément, je choisis surtout des artistes du milieu québécois, auxquels je m'identifie peut-être plus naturellement. Mes références principales viennent du milieu de la danse : [Frédéric Gravel](#), son spectacle [Some hope for the bastards](#) (2017) et l'ensemble de son œuvre, Angélique Willkie, sa voix, son corps et sa performance dans [Confession Publique](#); [Ellen Furey](#), [Stations](#) de Louise Lecavalier, [Miniatures](#) de José Navas. Dans le milieu du théâtre, je mentionnerai le travail de [l'Orchestre d'Hommes-Orchestre](#), leurs spectacles, en particulier [Tomates](#), [Le Bureau de l'APA](#), mais aussi [Violences](#) de Marie Brassard et le théâtre documentaire [J'aime Hydro](#) de Christine Beaulieu. En théâtre musical : [Svabda](#) d'Ana Sokolovic la compagnie belge [Raoul Collectif](#), le spectacle [Chornobyldorf](#) (2021) de [Opera Aperta](#) et Gelsey Bell, surtout son spectacle [μανη \[morning//mourning\]](#). Les prestations des interprètes lyriques comme [Pauline Vaillancourt](#) et [Barbara Hannigan](#).

⁴² Traduction libre de « Heiner Goebbels, German composer of music theater [...] thinks dramaturgically. In effect, he uses theater and theater technologies as a medium within the larger precincts of his music-theater concepts. The separate elements from Cage's experimental world are here shrunk to the selection of texts that have no dramaturgical aim in themselves and the selection of pre-existing pieces of music to become part of the sound fabric of the works. Goebbels says that he dislikes the "doubling" of text and stage, so language and staging are laid out on parallel but nonreinforcing tracks. Music, pre-existing or newly created, adds still another layer ».

CHAPITRE 2

LES ASSISES CONCEPTUELLES

Ce chapitre présente le fruit d'un grand et vaste projet de sélection, une démarche qui m'a amenée, en écrivant et en discutant, à accepter de me restreindre à un certain nombre de concepts et d'auteurs, faisant le difficile deuil de tout ce que je devais écarter, et celui plus difficile encore de tout ce que j'aurais pu découvrir; m'obliger à fermer des portes, et m'empêcher d'en ouvrir de nouvelles, ignorer certaines qui peut-être recèlent des trésors, pour pouvoir me concentrer et répondre à ma question.

J'ai regroupé l'ensemble du corpus de mes assises conceptuelles en deux groupes : celles qui me permettent d'explicitier mon identité de chanteuse lyrique puis celles qui m'aident à interroger la nature des relations et les caractéristiques de la dynamique interartistique.

2.1 Identité

La question identitaire est un large sujet. Pour Barbier (2017), l'identité est une « Représentation/image globale liant les représentations/images qui construisent les sujets autour d'eux-mêmes dans les différents espaces et champs d'activité dans lesquels ils se trouvent présents. » (p.117). Il précise ensuite que la construction de cette identité est un processus continu. L'aspect qu'il semble pertinent d'étudier ici est l'identité d'une artiste interprète comme « être-dans-le-monde », l'identité de la chanteuse qui monte sur scène, qui travaille dans le studio, qui occupe une place, un rang dans le monde des arts vivants. Mucchielli (2021) écrit : « les fondements de l'identité d'un acteur pour d'autres acteurs (ou pour lui-même) se trouvent dans les identités de ces autres acteurs (ou du premier acteur lui-même) » (2021, par. 2). Pour cet auteur, le Soi et la conscience de ce Soi découlent du fait que l'individu peut se percevoir lui-même en adoptant la perspective des autres membres du groupe social auquel il appartient. Nous verrons plus tard comment cette prise de conscience de l'*ego* et de son *alter ego* trouve un écho chez le phénoménologue Michel Henry quand il traite de l'intersubjectivité.

Cette démarche de se connaître à travers la connaissance de l'Autre, en se situant dans un groupe, dans l'interaction, est fondamentale pour la chanteuse que je suis. Ma voix est mon identité, mais qu'est-ce qu'une voix, si personne ne l'entend? Ma voix révèle qui je suis quand elle est entendue par l'Autre, si elle ne rencontre aucune oreille, elle n'est qu'une vibration. Mon identité d'interprète ne se définit que par

rapport à l'autre, soit-il mon spectateur, le compositeur, le collègue interprète, tous les chanteurs dont je porte l'héritage, tous les artistes qui m'inspirent.

D'ailleurs, pour Mucchielli (2021), l'identité est par nature multiple, façonnée par les significations que l'individu ou d'autres acteurs lui attribuent, en fonction de leurs propres identités et de leurs engagements dans divers projets. À chaque moment, l'identité se manifeste comme une représentation de soi en construction, issu de négociations continues entre les identités des différents acteurs. Ainsi, chaque identité prend racine dans l'ensemble des autres identités, qui s'expriment au sein du réseau de relations. La question identitaire est d'abord directement liée aux interactions et aux relations hiérarchiques qui se construisent avec les autres, mais ce qui m'interpelle, c'est comment cette identité se vit, se mesure dans l'immédiateté, dans l'instant présent, dans l'ici-maintenant. Dans ce texte, l'expression « ici-maintenant » est utilisée dans son sens le plus basique, donc en faisant littéralement référence au lieu où le sujet est dans l'instant où il est. Le rapport avec cette définition identitaire correspond ici à ce que Mucchielli appelle « l'identité-située » (Mucchielli, 2021, par. 76). Selon lui, un acteur social a une identité-située parce qu'il agit à un moment précis, en tenant compte de ce qui s'est passé auparavant, tout en envisageant ses actions dans une perspective à plus ou moins long terme. Il agit en relation avec d'autres acteurs, qu'ils soient présents ou symboliquement présents sur la scène, avec lesquels il existe déjà une structure relationnelle ou avec qui une telle structure émerge. Cet acteur « est » également en relation avec des éléments pertinents de son contexte d'action, qui lui offrent des possibilités d'agir (affordances) et contribuent, avec d'autres aspects de la situation, à ancrer sa pensée en action dans un système d'indices physiques, culturels ou autres. Ces indices soutiennent sa réflexion et l'élaboration de sa stratégie d'action. Au moment donné, les « résultats » de ce système complexe d'activités, que l'on peut observer dans la structure des relations et les actions mises en œuvre, révèlent un aperçu de l'identité-située de l'acteur.

Dans le cas qui nous occupe, nous pourrions observer l'identité-située - de l'ici-maintenant - de l'artiste lyrique, alors que portant tout son passé, tout son bagage et tout son référentiel, cet artiste interagit au sein d'une équipe de création, avec d'autres artistes dans un moment précis, tel qu'il est à ce moment.

2.1.1 Savoir du corps

Dans sa conférence *Au-delà de l'inconscient colonial* (Rolnik, 2012), la psychanalyste brésilienne Suely Rolnik (39:20) expose comment la politique de subjectivation, « le processus de création de soi », peut se concevoir par un retour au savoir du corps, qu'elle nomme savoir pulsionnel. Elle explique ce concept tel que l'a transposé Lygia Clark⁴³ dans son œuvre *Cheminant (Caminhando)*, une œuvre-performance qui consiste à inviter le participant à se fabriquer un ruban de Mœbius et à le couper de façon longitudinale jusqu'à ce que ce ne soit plus possible. Rolnik explique :

L'œuvre se réalise dans le déroulement de cette expérience. Autrement dit, dans la temporalité du geste de celui qui s'est définitivement réduit à la condition de spectateur. Celui qui se dispose à faire son *Cheminant* est amené à sortir de la relation stérile avec l'art pour faire l'expérience d'un espace vivant et relationnel découlant du geste qui s'opère entre lui et les objets duquel chacun ressort modifié de façon à la fois simultanée et indissociable. L'œuvre est tributaire de cette expérience pour se réaliser en tant que telle. *Caminhando* interfère donc directement sur le processus de subjectivation en promouvant un déplacement vers un au-delà de l'inconscient colonial. (2012, 35:30)

Le ruban de Mœbius (figure 2.1) possède deux faces : l'étranger et le familier. Pour Rolnik, une face du ruban représente le savoir du corps, pré sensible, la force vitale et pulsionnelle, l'éthique et le ressenti. L'autre face représente le familier, le conscient, le rationnel, le logocentré, le conventionné. La politique du désir relationnel, le retour du corps refoulé s'effectue par la sublime-action, illustrée par la coupe du ruban sans jamais repasser au même point.

Pour une chanteuse lyrique, une face (la face colorée dans la figure) du ruban de Mœbius représente la voix formée, la culture musicale, la technique, le logos. L'autre face (celle qui est unie) représente la voix pulsionnelle, la voix non perfectible, dans l'ici-maintenant, le ressenti, le pathos. Le ruban de Mœbius étant ce qu'il est, ces deux faces sont ontologiquement unies, l'une est l'autre. La voix construite est faite de la voix pulsionnelle, et celle-ci se fait entendre parce que construite.

⁴³ Artiste brésilienne (1920-1988)

Figure 2.1 Ruban de Mœbius



Pour qui décide de couper le ruban de Mœbius, il y a deux possibilités. On peut commencer à couper, et quand le ciseau a fait le tour du ruban, on conserve la même trajectoire (figure 2.2). Ce faisant, le ruban se trouve simplement doublé, presque le même, simplement deux fois plus long. C'est la possibilité de la finitude, du résultat, comme le montre la figure 2.3.

Figure 2.2 Ruban de Mœbius coupage en finitude



Figure 2.3 Ruban de Mœbius coupé en finitude

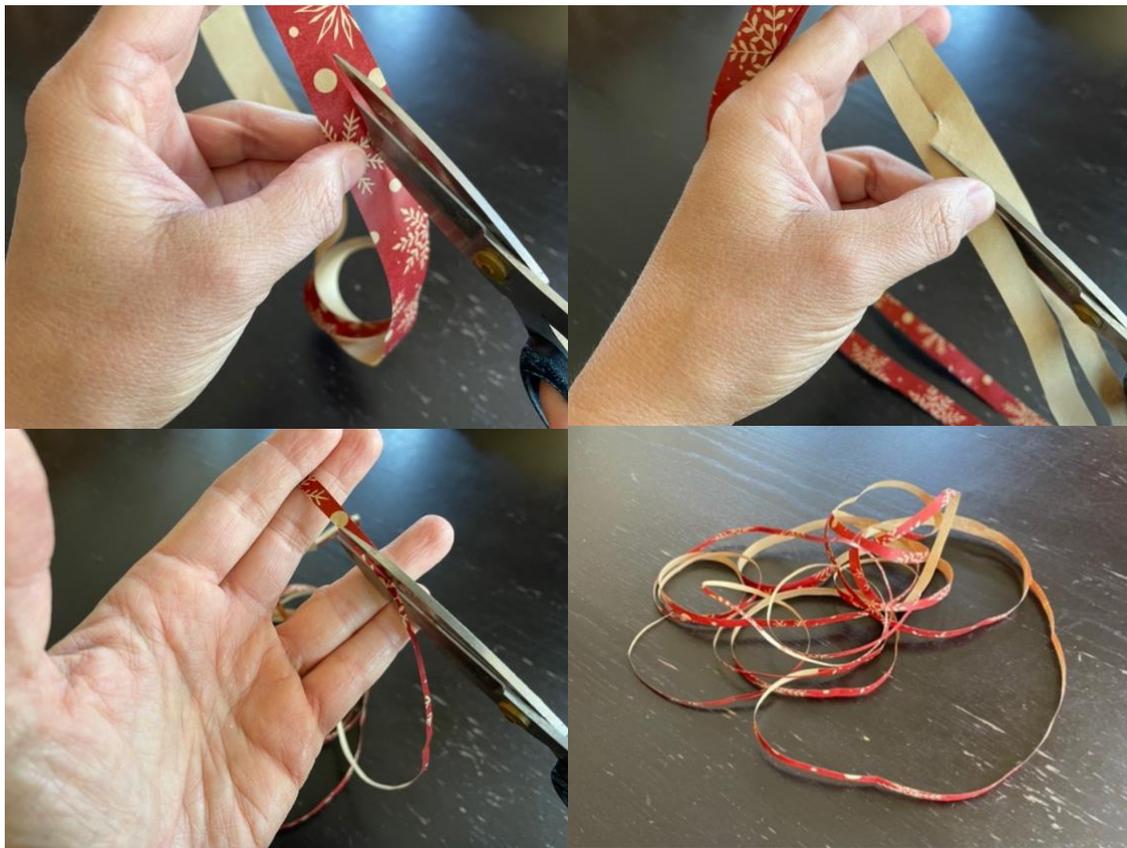


L'expérience du *Caminhando* proposée par Lygia Clark démontre l'autre possibilité : quand le ciseau a fait le tour complet, il bifurque, prend une autre trajectoire et choisit de continuer à couper. Ce choix de

bifurquer pour continuer à créer, sans conclure, en demeurant dans le processus, dans l'action, voilà qui génère un ruban de Mœbius qui se démultiplie presque à l'infini. En regardant la figure 2.4, on constate qu'il se crée alors une masse riche et désorganisée, dans laquelle les deux faces du ruban alternent de façon presque indistincte.

Cette action de couper pour inventer toujours davantage de voix, Rolnik l'appelle la sublime-action, l'invention, pas la réflexion, « une suite illimitée de singularisation, c'est ce qu'on peut nommer une vie » (2012, 1 :04 :40). Imaginons ma voix comme un ruban d'une largeur indéfinie, et un ciseau d'une finesse inimaginable, l'action de créer ma voix formant une masse de plus en plus riche, dans laquelle les deux faces sont en constante croissance, l'une autant que l'autre. L'action de couper dure des années, toute une vie. La voix ruban de Mœbius qui est un processus infini de coupage se nourrit elle-même, se réinvente, toujours plus construite et plus pulsionnelle.

Figure 2.4 *Caminhando* – la sublime-action de couper autant que possible



Rolnik nomme « politique » la façon qu’a le créateur de s’organiser, de se mettre en action, elle parle ici d’une politique pulsionnelle dans le cas de la sublime-action qu’elle oppose à la politique coloniale, capitaliste, névrotique, qui invite à couper le ruban en repassant au même endroit, pour ne former qu’un grand cercle uniforme dans le cas de la finitude. Citant l’anthropologue Eduardo Viveiros de Castro, elle invite à cesser de subir son indianité et de se mettre à en jouir (2012, 1:26:27). Viveiros explique, dans son texte *Au Brésil, tous sont indiens, sauf ceux qui ne le sont pas*⁴⁴ :

Notre objectif politique et théorique, en tant qu’anthropologues, était d’établir définitivement – nous n’y sommes pas parvenus, mais je crois qu’un jour nous y parviendrons – que l’Indien n’est pas une coiffure avec des plumes, du rocou, un arc et des flèches, quelque chose d’apparent et évident, et dans ce sens stéréotypé ; mais une question « d’état d’esprit ». Une manière d’être et une non-façon d’apparaître. En réalité, quelque chose de plus (ou de moins) qu’une manière d’être : l’indianité désignerait pour nous une certaine manière de devenir, quelque chose d’essentiellement invisible, mais non moins efficace pour cela : un mouvement infinitésimal et incessant de différenciation, non un état massif de « différence » intériorisée et stabilisée, c’est-à-dire une identité (Viveiros, 2018, p. 184)⁴⁵.

Attention : le mot « indianité » est utilisé ici sans aucune intention d’amener une quelconque conversation à propos des Premières Nations, autour de la question autochtone québécoise et canadienne, ou sur les enjeux historiques de colonialisme. « Autochtonie », le mot formé sur le grec *αὐτός* (« même ») et *κῆθôn* (« terre ») fait référence dans ce texte à ce que Guattari appelle le « territoire existentiel » (1992, p.142), ce territoire désigne notre origine. Mon autochtonie est donc mon état premier, ce que je suis à l’origine, mon état originel. Comme le font Rolnik et Viveiros, j’utilise les termes « indianité » et « autochtonie » pour désigner la force pulsionnelle et le savoir du corps convoqués par un processus de subjectivation tel que décrit plus haut.

Ce corps refoulé dont parle Rolnik, je le reconnais dans ma pratique de chanteuse. Ma formation musicale classique a suivi le cursus institutionnel, bien structuré, chez les religieuses ursulines, ensuite au

⁴⁴ Traduction libre de « En Brasil todos son indios, excepto quien no lo es » (Viveiros, 2018).

⁴⁵ Traduction libre de « Nuestro objetivo político y teórico, como antropólogos, era establecer definitivamente –no lo logramos, pero creo que algún día lo haremos– que indio no es una cuestión de tocado con plumas, achiote, arco y flecha, algo aparente y evidente, y en ese sentido estereotipador; sino una cuestión de “estado del espíritu”. Un modo de ser y un no modo de aparecer. En realidad, algo más (o menos) que un modo de ser: la indianidad designaba para nosotros un cierto modo de devenir, algo esencialmente invisible, pero no por eso menos eficaz: un movimiento infinitesimal incesante de diferenciación, no un estado masivo de “diferencia” anteriorizada y estabilizada, es decir, una identidad. »

conservatoire. Programmes, examens, cahiers d'études progressives. Le chanteur lyrique en formation ou le professeur de chant consulte plusieurs méthodes et manuels théoriques sur la technique vocale. L'ouvrage qui est la clé de voûte de mon travail et de mon enseignement technique est celui de Richard Miller (1990), *La Structure du chant : pédagogie systématique de l'art du chant*. Je souligne « progressif » « structure » et « systématique »; cet ouvrage sert à acquérir la technique, à se perfectionner et aide à obtenir des résultats. Si j'avais cette pulsion originelle de vouloir chanter, être artiste avec ma voix, il m'a fallu la refouler, l'endiguer. Mon ruban de Möbius porte, sur une face, mon identité de *mezzosoprano*, formée, une différenciation stabilisée, qui me situe dans le monde, une voix portée par mon inconscient colonial que je raffine tous les jours; sur l'autre face je retrouve ma voix issue de mon corps, qui n'a de réalité que dans l'instant présent, qui est le produit d'une pulsion, qui n'est pas perfectible, ma subjectivation non identifiée.

2.1.2 Le fait naissant

Dans le chapitre 6, *Le nouveau paradigme esthétique*, de son ouvrage *Chaosmose* (1992), Guattari invite à retrouver l'émergence, la pulsion, le pathos, à nous réconcilier avec cette part de nous qui est dans l'immédiateté, non perfectible, toujours changeante, instable. La réalité de notre existence qui nous est donnée dans le ressenti, les réflexes, les intuitions. Dans un entretien avec le philosophe japonais Uno, Guattari parle de cette part de nous comme du fait naissant (Guattari, interviewé par Uno, 1999, p. 19). Mais ce fait naissant n'est pas un retour en arrière ou un objectif, c'est l'existence immédiate, qui est celle d'ici-maintenant : « un devenir à l'état naissant dans les conditions du monde d'aujourd'hui » (Guattari, interviewé par Uno, 1999, p. 19). Les affects, qui selon Rolnik veulent percer, ces affects subjectifs sont, selon Guattari, mis entre parenthèses par les paradigmes de la technoscience. Selon lui, l'art est une façon pour les affects de percer, de s'exprimer hors des cadres préformés. (Guattari, 1992, p. 140). La création artistique serait alors « une dimension de création à l'état naissant perpétuellement en amont d'elle-même » (Guattari, 1992, p. 142). Ici le fait naissant rejoint le savoir du corps de Rolnik. Le fait naissant se trouve dans l'ici-maintenant, dans l'immédiateté, le ressenti, le non perfectible. Échappant au logos, au raisonnement, à la régulation, à la convention, le fait naissant ne nous différencie pas, ne nous positionne pas dans une organisation. Le fait naissant est constitué de cette essence de nous qui se vit sans le système des valeurs, ses codes, les organisations, les raisonnements, qui sont les outils de notre colonisation à chacun.

Considérons que nous avons tous un territoire qui est le pathos, le ressenti, l'ici-maintenant, dans lequel nous sommes ce que nous avons toujours été et serons toujours. Ce territoire, nous le colonisons tous les jours, en y imposant les connaissances, la technique, le logos, la différenciation, le raisonnement. Nous régulons nos pulsions, maîtrisons nos réflexes, interrogeons nos intuitions. En colonisant notre « territoire existentiel [qui] se fait ici tout à la fois terre natale, appartenance au moi, attachement au clan, effusion cosmique » (Guattari, 1992, p. 142), nous lui donnons une structure, et ce « qui était polyphonique et rhizomatique, se bipolarise, se manichéise, se hiérarchise et tend à se stériliser » (Guattari, 1992, p. 144). Mon territoire existentiel de chanteuse, là où je suis une chanteuse autochtone, c'est ce savoir du corps, sans effort, la manifestation d'un affect, la pulsion vers l'Autre. Ma voix porte toutes les voix que j'ai entendues, sans organisation ou hiérarchie, et elle est toujours différente, ma voix immédiate, non perfectible.

Musique érudite/populaire, divertissement/recherche-crédation, concepteur/interprète, forme/contenu, autant d'éléments de ma pratique qui, si je retourne à mon autochtonie, ne sont pas opposés, ne sont souvent même pas distincts. Ce sont les deux faces de mon ruban de Mœbius, indissociables. En utilisant du vocabulaire pour nommer la voix, les éléments techniques, et utilisant la notation musicale, tous ces modes de communication et codes nécessaires pour construire, former, noter, évaluer, quelque chose s'effrite. Guattari parle de « l'effacement du geste, de la mimique, de la posture, au profit d'une langue rigoureusement assujettie aux machines scripturales » (1992, p. 145-46). Cet assujettissement vers les catégories et techniques vocales, la notation dans la partition, la hiérarchie, l'obéissance aux codes partagés avec le spectateur informé, correspond selon ma pratique à l'inconscient colonial, le refoulement du corps de Rolnik, ce qu'elle nomme « la politique du désir identitaire colonial capitaliste névrotique » (Rolnik, 2012, 1 :01 :10)⁴⁶.

2.1.3 Postcolonialisme

Dans le domaine de la littérature, on trouve le concept de postcolonialisme chez plusieurs auteurs qui se réclament de l'interartialité ou de l'intergénéricité, de l'interdiscursivité, tous des « inter » qui m'interpellent directement. L'intergénéricité s'intéresse aux « processus de production de sens provoqués par l'union ou l'affrontement de deux ou plusieurs genres, par l'entremise de stratégies diverses » (Blékain,

⁴⁶ Note : dans la suite du texte, j'utiliserai un petit raccourci pour alléger le texte : je ferai référence à ma voix *mezzosoprano* et ma voix fait naissant pour désigner chacune des faces de mon ruban.

2016, p. 78). Cette façon de juxtaposer ou superposer les genres en littérature, d'inventer une hybridité est en grande cohérence avec ma volonté de réconciliation entre ma voix *mezzosoprano* et ma voix fait naissant. Le concept de postcolonialisme implique un état évolutif, une suite au précolonialisme et au colonialisme; un état non stabilisé, en mouvance, un balancement entre la réalité coloniale et ce qui vient ensuite, un équilibre entre l'action qui regarde en avant et génère du nouveau, et la réaction qui trouve dans le passé un levier, entre intégration, acceptation et refus du passé colonial. C'est dans cette action d'équilibrage que je trouve mon X, une posture qui multiplie et conjugue tous les constituants de mon univers culturel, qui réagit, mais qui n'est anti-rien. Quand il parle de l'œuvre de l'auteur congolais Alain Mabanckou, Arsène Blékain parle de postcolonialisme, une posture dans laquelle je me reconnais, je reconnais ma réalité de chanteuse québécoise, nord-américaine, francophone. Comme l'explique Guattari (2021), il ne s'agit plus ici d'avoir ce discours manichéen qui oppose ou hiérarchise mes voix, mes référents, moi *mezzosoprano* et moi fait naissant. Blékain écrit à propos du romancier Mabanckou qu'il adopte un genre littéraire appelé *n'zassa* (2016, p. 77), un terme de couture qui désigne un pagne fait de plusieurs morceaux, comme une courtepointe. On parle ici de littérature, de roman, de poésie, moi je pourrais dire la même chose de l'opéra, de la musique classique, de la musique contemporaine, actuelle. Le modèle opératique européen traditionnel, mon projet de spectacle lyrique ne veut pas le rejeter ou s'y opposer, mais je refuse de le placer au-dessus des autres musiques qui sont dans ma voix. Montserrat Caballé et Jevetta Steele sont des chanteuses que je veux pouvoir apprécier également, qui forment la courtepointe de ma voix et de ma pratique.

2.1.4 Autofiction

L'autofiction est une source d'inspiration, un concept en cohérence avec le décroissement et un outil d'une grande efficacité pour expliciter ma rencontre avec l'Autre. Me mettre en scène, utiliser ma réalité, mon vécu comme matériau de création invite aussi à déhiérarchiser et à décroisser, mon vécu est construit de tout à la fois, que rien ne doit être ignoré, tu ou déclassé.

L'autofiction est un genre littéraire reconnu. Selon Esther Laforce, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale du Québec, le terme autofiction aurait été forgé par l'écrivain français Serge Doubrovsky en 1977 et désigne un genre littéraire dans lequel le narrateur, qui est aussi l'auteur, présente un récit basé à la fois sur des éléments de sa vie personnelle et sur la fiction (Laforce, 2022). J'ai toujours été particulièrement attirée par ce mélange de fiction et de réalité, par exemple dans l'œuvre de Jacques Poulin ou de Colette, mais c'est à l'œuvre de Christophe Donner que je ferai référence ici. Dans son œuvre

romanesque, nommons *L'esprit de vengeance* (1992) et *L'empire de la morale* (2001), il se met en scène de façon récurrente, sans pudeur, mêlant transparence et exhibitionnisme, prenant plaisir à manipuler le lecteur consentant, se permettant des propos outranciers, des comportements déviants. Il a écrit en 1998 *Contre l'imagination*, un essai, on pourrait dire un brûlot, provocant, mais dont la lecture m'avait réjouie, à sa parution. Donner, dans cet essai, adopte une parole « contre », il dénonce; mais malgré sa vindicative, son discours éclaire ma pensée avec beaucoup d'efficacité.

J'ai beau savoir que le vice et la vertu sont en l'homme, je n'arrive pas à placer la vertu ailleurs qu'au-dessus, hiérarchiquement, du vice.

Et en littérature, la vertu d'abord, au-dessus du reste. La vertu première de la littérature c'est de dire les choses, les raconter, les transmettre. Ensuite arrivent les vices : l'esthétisme, la distraction, le rire, vices dans lesquels je sombre aussi, souvent, avec délices, mais je ne veux pas me perdre, me noyer, je veux qu'à la remontée, sortant de la boue vaniteuse de mes belles phrases, de mes traits d'humour, il y ait le bien, l'essentiel, le plus haut, hiérarchiquement, je veux savoir si au bout du compte j'ai réussi à transmettre des choses (qui ne sont pas des choses) (Donner, 1998, p. 23).

L'œuvre qui transforme, qui guérit, l'œuvre cathartique, celle à laquelle on reviendra inlassablement, elle nous atteint par son contenu avant tout, par le *quid*⁴⁷. Sa vertu est dans le propos, l'intention. L'interprète, qui se cantonne dans le *quomodo*⁴⁸, qui ne se soucie que de « comment », tombe dans le vice. Selon Donner, la vertu est dans le parler-vrai, l'imagination serait le vice, l'esthétisme.

Les personnes et leurs histoires, voilà ce qui est le contenu. Le *quid*. La ligne entre le personnage et son interprète devient poreuse, ou floue. Yvon Deschamps dans [Le bonheur](#)⁴⁹ est-il la personne Yvon Deschamps ou un personnage Yvon Deschamps sur scène? À l'opéra, l'interprète est toujours perçu, toujours présent, sa voix et son corps sont ceux du personnage, mais ils sont toujours aussi les siens. Comme spectateur, je ressens le drame de Norma⁵⁰ qui doit abandonner ses enfants, et en même temps c'est la voix de Radvanovsky⁵¹ qui chante [Casta Diva](#) qui bouleverse, qui nous transforme. C'est la prêtresse

⁴⁷ QUID (pronom interrogatif) : quoi. <https://www.dicolatin.com/Dico/LatinFrancais>

⁴⁸ QUOMODO (adverbe interrogatif) : comment. <https://www.dicolatin.com/Dico/LatinFrancais>

⁴⁹ Monologue d'Yvon Deschamps extrait de l'album *L'argent... ou le bonheur*, enregistré devant public au Patriote de Sainte-Agathe et paru sous étiquette Polydor en 1969. INA [Institut national de l'audiovisuel]. (2012, 23 juillet). Yvon Deschamps « Le bonheur ». YouTube.

⁵⁰ Personnage principal de l'opéra *Norma* de Vincenzo Bellini créé à La Scala de Milan en 183.

⁵¹ *Sondra Radvanovsky- Casta Diva- From The Metropolitan Opera 2017*. (2021, 3 janvier).

qui offre son sacrifice à la lune, et c'est la soprano qui mobilise tout son corps, son souffle pour chanter la mélodie de Bellini. Comme spectateur ou comme interprète, nous sommes toujours sur la ligne entre le réel et la fiction; captivé par l'histoire ou le personnage, il suffit d'une note ou d'un accord pour que notre attention bascule vers la chanteuse, pour qu'on se donne à l'œuvre musicale du compositeur.

Frédéric Gravel, dans *Fear and Greed*⁵², donne l'impression de vivre l'expérience au moment présent, que le déroulement de plusieurs « numéros » est spontané; que je pourrais venir voir le spectacle demain et qu'il se déroulerait autrement. Ou pas. Louise Lecavalier dans [Stations](#)⁵³ semble bouger complètement instinctivement, comme si rien n'avait été déterminé, comme si elle vivait complètement le moment présent. Bien sûr, sa virtuosité est indéniable, la maîtrise de son corps, la précision de chacune de ses intentions, la force, l'énergie et la souplesse dont elle fait preuve sont époustouflantes. On devine que tout est chorégraphié, mais que le matériau de base lui est personnel, qu'il vient d'elle, elle est le *quid* et le *quomodo*. Gravel et Lecavalier ont chorégraphié et dansent leurs fait naissant et leur personne danseur réconciliés, ils créent avec les deux faces de leurs rubans. Donner parle de cela comme de la nécessité, la force d'un artiste qui parle au « je ». (Donner, 1998, p. 63)

Récits 2.1 Père Noël

— *Merci Grand-Maman de m'inviter dans un grand restaurant! Tout le monde en parle, ça a l'air génial!*
— *Écoute, je ne sais pas quoi te dire, je suis désolée, ils nous font manger dans la cuisine, dans le bruit des casseroles, le chef est même pas habillé en chef..*
— *Ben, c'est super de voir toute son équipe travailler, de les voir à l'œuvre, regarde s'ils sont habiles!*
— *La magie, elle est où? À ce prix-là, j'aimerais ça penser qu'ils font des affaires spéciales. Moi je donne pas mes recettes à n'importe qui...*
— *La magie, Grand-Maman, c'est out. Maintenant les enfants ne croient plus au Père Noël. Ils savent qu'on travaille fort, qu'on dépense de l'argent gagné en suant, et qu'on passe des heures dans les magasins pour leur trouver des cadeaux qu'ils aiment, et que c'est peut-être des enfants de leur âge qui ont fait leurs chaussures dans une usine au Bangladesh. Comme ça ils sont reconnaissants. Ils connaissent la valeur des choses.*
— *Bien je trouve ça triste. Même les artistes, ils sont rendus ordinaires. Ils ont plus de secrets, on sait ce qu'ils mangent, où ils magasinent. Penses-tu qu'on aurait vu Maria Callas en costume de bain? En train de faire des tartes? Bien voyons!*
— *Moi j'aime ça connaître les artistes, savoir qui ils sont dans la vie, comment ils travaillent.*
— *Ils gardent plus leurs secrets, ils nous montrent comment ils s'y prennent. Les effets spéciaux dans les films, c'est efficace quand on y croit! On se doute bien qu'il y a des trucs, mais on ne veut pas le savoir. C'est comme pour les magiciens.*

⁵² Spectacle solo dirigé, créé et interprété par Frédéric Gravel en 2019 au FTA.

⁵³ Spectacle solo chorégraphié et interprété par Louise Lecavalier créé en 2020 au Tanzhaus à Düsseldorf.

— *Moi je me sens privilégiée quand un artiste partage avec moi ses efforts, ses doutes, ses trucs. Quand on réalise que le talent ce n'est pas grand-chose au fond, c'est le travail et la persévérance qui donnent des œuvres formidables. La ballerine qui a l'air de flotter dans les airs, sans effort, quand elle nous montre ses orteils en sang, on l'admire encore plus, non?*

— *Je ne sais pas. On va dans les concerts, des fois il y a plus de parlotte que de musique! Le compositeur qui nous explique un paquet d'affaires, si sa musique est si belle, pas besoin de nous raconter qu'il savait ce qu'il faisait. En tout cas, permets-moi de dire que c'est plutôt triste. Il n'y a plus rien d'extraordinaire. Plus personne extraordinaire. Tu vois des photos du premier ministre en train de faire du jogging en culotte courte...*

— *Bien oui, c'est une personne ordinaire.*

— *J'aimais ça croire que la personne qui dirigeait le pays était une personne extraordinaire. Tu aimerais pas ça que le ministre de la Culture soit quelqu'un d'extraordinaire?*

— *Oui, peut-être. Mais en même temps j'aimerais ça penser que ça pourrait être moi. Il n'y a plus de caste, c'est une bonne chose.*

— *Tout le monde ne peut pas s'asseoir sur un trône.*

— *Même assis sur un trône, on est toujours assis sur son c...*

— *Dis pas de grossièretés! Si tu es vulgaire, personne va t'écouter.*

— *Excuse, mais on nous prouve le contraire tous les jours.*

2.1.5 *Inter* et liminarité

Dans le dictionnaire latin-français Gaffiot (1938, p. 838)⁵⁴, on définit ainsi la préposition latine *inter* : « entre, parmi, au milieu de [...] pendant, dans l'espace de [...]. Pour marquer une relation, un échange, une réciprocité. » Ce préfixe apparaît au cœur de ma pratique, de ma recherche, de ma vie. Le concept est partout dans mon texte, dans mes recherches, dans mes pensées, dans mon identité : *inter*, entre, la liminarité. *Inter* : à la fois tout et la craque, l'interstice. *Inter-prête*, *inter-* entre et *pretium* « ce qui a de la valeur » (Centre national de ressources textuelles et linguistiques, s. d.). Je suis l'interstice. Comme le ruban de Möbius, je suis toujours entre deux (ou plusieurs) réalités qui sont topologiquement indissociables, mais paradoxalement impossibles à réunir. Willkie dit : « Mon corps-danseuse me permet d'accéder à un imaginaire interstitiel qui existe au-delà des définitions de ce même corps-danseuse » (2016, p. 120). Je trouve aussi mon identité, ma définition dans l'interstice entre mon corps-voix, mon corps-oreilles, mon corps-mémoire. Heiner Goebbels fait du théâtre musical, il explique que c'est le fossé, la zone intermédiaire entre l'opéra et le théâtre qui l'intéresse, lorsque le texte se dissout dans la chanson (Goebbels, interviewé par Buchberger, 1995) et semble très réticent ou à tout le moins évite de façon délibérée dans sa production toute association avec l'art lyrique, avec des chanteurs lyriques, avec le *bel canto*, la voix formée. Il explique dans son texte *Peculiar Voices* (littéralement, *Voix particulières*, 2011) comment la voix n'est pas un instrument, elle est unique à chacun, et comment il aime la voix *out-of-tune*

⁵⁴ https://dicocitations.lemonde.fr/citation_celebre_ajout/23.php

– en dehors de l'accord, et non fausse – qui chante ce qu'il y a entre les tons. Selon lui, les chanteurs d'opéra autant que les amateurs d'opéra sont devant un obstacle insurmontable si on leur propose d'entendre la voix comme expression humaine naturelle plutôt que comme un détournement technique, une esthétique d'un autre temps, un geste construit qui obéit à des codes qui doivent être connus et partagés.

Le préfixe *inter*, c'est la topologie des deux faces de mon ruban, à la fois unies et injoignables. Lesage (2016) explique, grâce aux écrits de Pavis, comment il existe en effet deux manières d'envisager l'interdisciplinarité : du point de vue des pratiques artistiques ou encore des savoirs théoriques et de l'épistémologie. Mais alors qu'interdisciplinarité ferait référence à la posture épistémologique et au travail de réflexion des créateurs, interartistique – *entre les arts* – énonce avec précision ce que je vois sur la scène, ce que je vis comme spectateur; je veux même y lire aussi *entre les artistes*. Le concept fait écho à ce que je pratique comme *mezzosoprano* : être en équilibre sur la frontière entre les arts et être en rencontre avec des artistes. Lesage expose comment l'interartistique tend à œuvrer dans les interstices entre les arts et pratiques, parfois en dissonance, et critiques les normes disciplinaires. Cette dissonance entre les pratiques fait écho aux voix *out-of-tune* recherchées par Goebbels.

2.1.6 Interprète *performer*

La traduction anglaise du mot interprète en *performer* peut laisser perplexe. Les deux mots n'ont pas la même portée, font référence à des concepts différents; pour un il y a une relation à l'Autre, interprète, en anglais *interpreter*, donc traducteur. Au Centre national de recherche textuelle et lexicale (CRNTL) on trouve sous performance : « Manifestation publique de ses capacités ». La première apparition écrite du mot en français est de 1839 : « résultats, actions accomplies par un cheval de course » Il s'agit d'un anglicisme, on trouve le mot *to perform* dès 1300 dans la langue anglaise « du vieux français *parfornir* "faire, exécuter, finir, accomplir", de par- "complètement" + fornir "pourvoir". Le latin d'église avait un *performs* composé "former à fond, former" »⁵⁵ (Douglas Harper, s. d.) On évoque ici donc la notion de réussite, d'accomplissement. Le CRNTL dit d'interprète « Artiste qui joue un rôle ou un morceau de musique en traduisant de manière personnelle la pensée, les intentions d'un auteur ou d'un musicien. » Traduire implique un mouvement vers un autre,

⁵⁵ Traduction libre de « from Old French *parfornir* "to do, carry out, finish, accomplish," from *par-* "completely" + *fornir* "to provide". Church Latin had a compound *performs* "to form thoroughly, to form." ».

<https://www.etymonline.com/word/perform>

pour un autre : « du lat. *traducere*, faire passer, de *tra* ou *trans*, au-delà, et *ducere*, conduire » (Centre national de ressources textuelles et lexicales, s. d.)

Nous sommes ici à la croisée de deux mondes, le chanteur est à la fois interprète ET *performer*. « Interprète » correspond au rôle de médiateur, puisqu'il a pour moteur la construction d'une relation avec l'*alter ego* spectateur, et pour objectif de communiquer, de faire ressentir, de toucher. Le *performer*, c'est la part créative du chanteur, ce qui le motive à repousser ses limites, à chercher à être plus en contrôle, plus virtuose. Le talent, la compétence d'un interprète est dans sa capacité à créer la relation avec le spectateur, ultimement faire vivre au spectateur cette catharsis : recevoir ce qui est offert sur scène et grâce à ça mieux se connaître, s'aimer mieux, aimer être la personne qui reçoit. Voilà une véritable performance, un accomplissement, un exploit. Il y a une constante recherche de catharsis dans ma pratique artistique, une quête de moi fait naissant, mais aussi de moi *mezzosoprano*, une quête que je poursuis aussi comme spectateur. Guérir et être guérie, transformer et être transformée.

2.2 Interactionnisme – Dynamique interartistique

Dans son ouvrage *Art Worlds* (1984), le sociologue américain Howard Becker développe le concept d'interactionnisme symbolique et réfléchit à notre compréhension de l'art, la faculté cognitive qui nous permet de donner du sens au phénomène, qu'il soit subjectif ou objectif, qui oblige à une interprétation, et explique comment le cadre interprétatif nous vient du groupe, des interactions avec l'Autre, avec la communauté.

Becker aborde l'art via son aspect collectif. Avec le concept de symbolisme vient l'idée qu'une expérience artistique est un ensemble de valeurs et de codes communs, partagés entre l'artiste et son interlocuteur. Considérons cet ensemble de valeurs comme une façon de coloniser l'expérience artistique et esthétique, et comment cette colonisation, cette régulation, cette conventionnalisation de l'art peut être nécessaire, le besoin de partager un vocabulaire, un passé, un référentiel. Il y a toutefois chez Becker une volonté de systématiser l'expérience artistique qui peut être limitante, surtout pour un interprète. Sa conception de l'expérience artistique, avec les notions de « tâches » de « chaînes d'actions », est illustrée dans le monde de l'opéra par la pyramide hiérarchique au sommet de laquelle on trouve le compositeur et la partition, à la suite duquel œuvrent les autres artistes dans leurs fonctions disciplinaires, tous travaillant en silo – le scénographe, le concepteur de costume, le chef d'orchestre, le metteur en scène – chacun spécialiste et autonome. « Chaque type de personne qui participe à la création d'œuvres d'art a alors un ensemble

spécifique de tâches à accomplir. [...] Les personnes impliquées considèrent généralement la division des tâches comme quasi sacrée, comme « naturelle » et inhérente à l'équipement et au support »⁵⁶ (Becker, 1984, p. 13). Le phénomène de partage et de communion, de pathos-avec que vivent dans le studio les co-créateurs est un phénomène organique, et instantané, surtout sensoriel. Peut-être y a-t-il un aspect structuraliste à la conception de Becker qui est justement ce que je questionne, qui me ramène au logos et à l'inconscient colonial dénoncés par Rolnik, cette idée que chacun a un rôle défini, est un maillon de la chaîne. Becker décrit l'expérience artistique comme une activité organisée de la pensée et du langage, loin du savoir du corps. Il dit cependant :

Quoi que fasse l'artiste, défini comme la personne qui réalise l'activité centrale sans laquelle l'œuvre ne serait pas de l'art, ce qu'il ne fait pas doit être fait par quelqu'un d'autre. L'artiste travaille donc au centre d'un réseau de personnes qui coopèrent et dont le travail est essentiel au résultat final. Partout où il dépend des autres, un lien de coopération se forme. Les personnes avec lesquelles il collabore peuvent partager en tous points sa vision de la manière dont leur travail doit être accompli. (Becker, 1984, p. 25)⁵⁷

Notons que l'ouvrage *Art Worlds* a été écrit en 1984, il y a quarante ans. Il y a fort à parier que le propos de Becker serait différent aujourd'hui. D'ailleurs, quatorze ans plus tard, Christopher Small propose une autre version du concept d'interactionnisme dans la musique.

2.2.1 Musicking

Dans son ouvrage *Musicking, the meaning of performance* (1998), Christopher Small partage une vision fondamentalement interactionniste. Il y expose le concept de *musicking*, une expérience collective et corollaire d'un partage de valeurs et de symboles.

La nature et la signification fondamentales de la musique ne résident pas dans les objets, ni dans les œuvres musicales, mais dans l'action, dans ce que font les gens. Je suis certain [...]

⁵⁶ Traduction libre de « Each kind of person who participates in the making of art works, then has a specific bundle of tasks to do. [...] The people involved typically regard the division of tasks as quasi-sacred, as "natural" and inherent in the equipment and the medium. »

⁵⁷ Traduction libre de « Whatever the artist, defined as the person who performs the core activity without which the work would not be art, does not do must be done by someone else. The artist thus works in the center of a network of cooperating people, all of whose work is essential to the final outcome. Wherever he depends on others, a cooperative link exists. The people with whom he cooperates may share in every particular his idea of how their work is to be done. This consensus is likely when everyone involved can perform any of the necessary activities so that, while a division of labor exists, no specialized functional groups develop. This might occur in simple communally shared art forms like the squared dance or in segments of a society whose ordinary members are trained in artistic activities. »

que tout être humain, tout être humain doté de qualités normales, naît avec le don de la musique autant que celui de la parole. S'il en est ainsi, alors notre vie de concert actuelle, qu'elle soit « classique » ou « populaire », dans laquelle une minorité « talentueuse » est habilitée à produire de la musique pour la majorité « sans talent », repose sur un mensonge. Cela signifie que notre capacité à faire de la musique pour nous-mêmes a été détournée et que la majorité des gens a été dépossédée de la musicalité qui leur est due par droit de naissance, tandis que quelques stars et leurs intermédiaires deviennent riches et célèbres en nous vendant ce que l'on nous a fait croire qui nous manque⁵⁸ (Small, 1998, p. 8).

De même, ce que Small appelle ici les « stars » pourrait désigner la hiérarchie du milieu musical colonisé; ce qui nous laisse croire que l'expérience musicale que nous recherchons nécessite de l'interprète du talent, de la virtuosité, de la technique et une formation. Le droit de naissance à la musique, à faire de la musique, à « musiquer », fait écho à la politique de création et de singularisation de Rolnik, le retour du savoir pulsionnel, du savoir du corps. On perçoit dans la parole de Small une certaine opposition au discours de Becker, qui voyait l'incarnation des codes nécessaire à l'expérience artistique imposer la tâche de l'exécution à des spécialistes. Ce simple concept de spécialiste implique un ordre hiérarchique, certains étant nécessairement plus spécialisés que d'autres, la possibilité de se spécialiser davantage, des critères pour juger, apprécier, critiquer le niveau de spécialisation.

En dehors de cette notion de coopération, l'interactionnisme de Small me semble beaucoup moins « colonial » que celui de Becker. Small considère la musique comme une expérience sensorielle, qui a pour but premier d'être ressentie. Ainsi il explique que si la structure compositionnelle d'une œuvre, après analyse, peut expliquer sa force et son efficacité, ce n'est pas ce qui peut caractériser le *musicking*, l'expérience musicale. La musique serait composée pour que le musicien ait quelque chose à jouer. « La performance n'existe pas pour présenter des œuvres musicales, mais plutôt pour donner aux interprètes quelque chose à interpréter. »⁵⁹ (Small, 1998, p. 8). Il explique aussi que *musiquer* implique la participation de trois personnes : un interprète *performer*, un compositeur et un auditeur.

⁵⁸ Traduction libre de « The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. I am certain [...] that everyone, every normally endowed human being, is born with the gift of music no less than with the gift of speech. If that is so, then our present-day concert life, whether "classical" or "popular", in which the "talented" few are empowered to produce music for the "untalented" majority, is based on a falsehood. It means that our powers of making music for ourselves have been hijacked and the majority of people robbed of the musicality that is theirs by right of birth, while a few stars, and the handlers, grow rich and famous through selling us what we have been led to believe we lack. »

⁵⁹ Traduction libre de « Performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform. »

Considérons alors que le spectacle lyrique ne serait pas une œuvre musicale construite, une partition et une conception de mise en scène, mais plutôt une expérience collective, instantanée, partagée et ressentie.

C'est d'ailleurs dans la perception sensorielle que le spectacle lyrique doit trouver un délicat équilibre. La musique, la vocalité, la corporéité sont perçues par le spectateur à travers les sens, de façon subjective, alors que l'histoire, le drame, le texte ou la poésie seront reçus par les spectateurs et beaucoup plus précis, ou circonscrits dans leur compréhension. À ce sujet, le musicologue Eric Salzman dit qu'en comparaison avec le théâtre parlé, le théâtre musical passe en grande partie par les sens. La musique n'a que peu ou pas de pouvoir sur des significations précises, mais elle a la capacité d'atteindre les émotions très rapidement (Salzman et Desi, 2008).

Christopher Small explique comment la forme et la structure de la musique sont développées au départ non pas pour leur valeur intellectuelle ou la pérennité de l'œuvre, mais bien comme des moyens d'atteindre l'auditeur dans l'immédiateté, dans l'expérience sensorielle de la musique. Par exemple, selon lui, la forme sonate et ses différentes composantes étaient des termes codifiés inconnus des grands maîtres du 18^e et du début du 19^e siècle, et examiner leurs chefs d'œuvres en les forçant dans ce cadre rigide ne rend pas justice au processus réel de création (Small, 1998, p. 163).

La structure est un concept statique, qui implique quelque chose de permanent ou du moins de durable et, dans le cas des œuvres musicales, quelque chose qui transcende le caractère éphémère de l'exécution et n'a rien à voir avec sa dynamique. Elle nous incite donc à penser que l'exécution dépend au mieux de la nature et de la signification de l'œuvre, voire qu'elle n'a aucun rapport avec elles⁶⁰ (Small, 1998, p. 163).

La musique comme expérience telle que l'invoque Small est dans le *hic et nunc*, l'ici-maintenant. Pour l'interprète, l'action est posée immédiatement, et le spectateur la reçoit instantanément. Mon travail est expérientiel et performatif, fait une impression immédiate que le spectateur porte en lui ensuite, un souvenir, une expérience partagée éphémère.

⁶⁰ Traduction libre de « Structure is a static concept, carrying an implication of something permanent or at least lasting and, in the case of musical works, of something that transcends the ephemerality of performance and has nothing to do with its dynamics. It thus inclines us to think of performance as at best contingent to the work's nature and meaning and even as irrelevant to it ».

J'ai déjà pensé qu'il serait important que j'analyse les œuvres que je chantais, pour ensuite réaliser que cette étape du travail ne me donnait que rarement des outils en vue de ma prestation devant le spectateur. Par exemple, faire l'analyse de *Parole di San Paolo* (1964) de Dallapiccola ne m'a donné au final aucun indice supplémentaire pour rendre la musique plus expressive, le texte plus intelligible; et malheureusement aucun truc pour faciliter le solfège, pour chanter les bonnes notes au bon moment. L'écriture dodécaphoniste sérielle de Dallapiccola est impeccable, sa structure et son équilibre sont raffinés et maîtrisés, mais cette efficacité structurelle de la pièce, intentionnelle et calculée par le compositeur, je ne l'avais pas ignorée, je l'avais ressentie et la partageais avec le spectateur instinctivement.

2.2.2 Intersubjectivité

Chanter peut être considéré en soi comme une manifestation de l'intersubjectivité, telle que Michel Henry la décrit dans le chapitre « Pathos-Avec » de son ouvrage *Phénoménologie matérielle* (1990).

Avant de saisir intentionnellement l'autre, comme autre, avant la perception de son corps et indépendamment d'elle, toute expérience d'autrui au sens d'un être réel avec lui s'accomplit en nous, sous forme d'affect. Ce n'est pas un mode de présentation noématique ni donc noétique qui fonde l'accès à l'autre, c'est une donation consistant dans l'affectivité transcendante et ainsi dans la vie elle-même (1990, p. 155).

La raison d'être fondamentale du chant, de la vocalité du chanteur, soit-elle voix construite ou voix fait naissant, se trouve dans son rapport à l'Autre. Le chanteur chante pour être entendu. C'est le fondement de la nature d'interprète, servir d'inter-médiaire, de médium entre la musique comme objet de création, l'affect du compositeur qui est transmis vers le pathos du spectateur.

Le chanteur *ego* est donc en soit une opposition au solipsisme, cette idée qu'il ne peut y avoir de réel en expérience à l'extérieur de soi. « Afin d'éviter ce solipsisme, ne faut-il pas qu'il y ait dans l'ego lui-même, à côté de celle qui lui est propre, l'expérience de l'autre? » (Henry, 1990, p. 142). L'élucidation du propre à l'*ego* ne commence pas par celui-ci, mais au contraire par l'expérience de l'autre – la relation empathique entre moi *ego* et le spectateur *alter ego* – et c'est à la fois le point de départ et la finalité de la vie du chanteur.

C'est le désir d'exprimer un affect qui invite à la création, qui, comme nous l'avons vu, nous fait couper le ruban de Möbius dans une nouvelle ligne. Chez l'artiste, l'expérience de l'Autre se fait dans le ressenti, dans l'affect bien davantage que dans le discours.

Le propos d'Henry fait écho à ce que je vis sur scène. Il parle de communauté et de subjectivité (1992), et de l'expérience d'autrui dans laquelle parfois la perception ou la sensation ne joue aucun rôle. Il donne l'exemple des admirateurs de Kandinsky : l'univers de la peinture n'est pas celui du visible, la relation entre le peintre et nous se manifeste dans son impression en nous.

C'est donc dans la subjectivité absolue de cette impression pure, de cette force pure, là où se tient l'ego, que se tient aussi, comme identique à lui, son être avec l'autre, puisque ce qui est en commun, hors représentation et hors temps et permettant la communauté hors représentation et hors temps, c'est le pathos de l'œuvre, à la fois celui de Kandinsky la créant et celui de tous ceux qui « l'admirent », c'est-à-dire qui sont devenus ce pathos. (1992, p. 153)

C'est cet affect qui sera la force pulsionnelle par ou pour laquelle l'acte artistique se produit. Quand Henry dit « Le réel élément commun, c'est la modalité de donation de la vie, qui se donne elle-même à elle-même. La vie subjectivité absolue, qui s'éprouve elle-même immédiatement, irréductiblement. Le hic absolu. » (p. 161) Nous notons là une parenté de pensée avec Rolnik, le refoulement du corps par les paradigmes colonialistes logocentrés ignorant justement le pathos, la vie, l'essence de notre expérience de l'Autre. Ce propos met en lumière celui Becker qui parle d'interactionnisme symbolique et celui de Small dans *musicking* : c'est le pathos partagé ou affect partagé – les sons sont perçus et leur signification en ce qu'ils véhiculent un affect – nécessite le partage de certains codes. Rolnik dit que la sublime-action de couper notre ruban de Möbius était « une suite illimitée de singularisation, c'est ce qu'on peut nommer une vie » (2012, 1 :04 :40). Henry parle, lui, de nous vivants « subjectivités absolues entrent dans la communauté qui est celle de la vie » (p. 161). C'est l'expérience de cette révélation que nous cristallisons en montant sur scène, en nous assoyant dans la salle, en nous prêtant au jeu cathartique de la représentation théâtrale. Henry oppose à l'intériorité, longtemps prônée par la philosophie occidentale avec le *cogito*, un être-dans-le-monde « le Da-Sein [être là] est en tant que tel un Mit-Sein [être avec] » (p. 167).

2.2.3 Le décloisonnement

Pour qui souhaite mettre en place une dynamique interartistique, le décloisonnement et l'hybridité sont des postures qui s'imposent en ce qu'elles ouvrent les portes, multiplient les possibilités, abattent les

cloisons. Le terrain de création devient plus riche, plus fécond. Pour le musicien, ce choix d'évoluer entre les genres, dans l'intergénéricité, Trottier (2021) y voit la possibilité de s'affranchir des conventions du passé héritées de la tradition occidentale. Ainsi, créer entre les genres pourrait être la voie d'un processus postcolonial. Dans l'interstice entre les genres, une fois les cloisons abattues, l'artiste puise les ingrédients qui lui permettent d'élaborer une recette, toujours différente, selon l'ici-maintenant, qui lui sera singulière, qui le distinguera.

Le décroissement des genres, l'intergénéricité est une voie de singularisation pour le compositeur, mais aussi pour l'interprète, qui peut prêter sa voix à différents styles, mettre sa spécificité lyrique au service de différents genres musicaux, selon un corpus, une combinaison de styles et de genres qui lui sera personnelle. Trottier (2021) explique qu'une fois les barrières musicales et culturelles entre les genres tombées, un processus de singularisation se met en place, qui mettra de l'avant une adéquation avec la personnalité de l'artiste.

Récits 2.2 À Rome

Petite fille, souvent je marchais en forêt, et j'aimais me persuader que j'étais la première humaine à mettre le pied là. Bien sûr, rapidement, un vieux kleenex ou une canette de bière vide me prouvait le contraire, pétait ma balloune.

Souvent, même aujourd'hui, je marche dans Montréal et pendant une minute j'essaie de regarder à travers le temps, d'imaginer ce même lieu il y a 200, 300 ans. Qui était debout là, là où je me tiens aujourd'hui? À quel moment ce bout de terre a été foulé par un pied humain pour la première fois?

Je marche là où quelqu'un a certainement déjà marché. Une personne? Mille personnes? N'aurai-je jamais l'occasion d'être la première? Pourquoi vouloir être la première? Est-ce que mes pas me font avancer davantage? Est-ce que ma façon d'apprécier les arbres, l'odeur et le bruit des feuilles est moins précieuse, moins valide, moins pertinente parce que d'autres l'ont fait avant moi? La forêt est-elle vraiment la même pour tous? Précieuse, valide et pertinente pour qui? Pour moi?

Quelle est ma contribution à la communauté des gens qui ont posé leur pied ici? Une de plus, simplement? Peut-être, mais une unique. Ma contribution égale celle des autres, mais comme chacune des expériences vécues par les marcheurs qui m'ont précédé, mon expérience est unique.

N'est-ce pas d'ailleurs ce que je défends avec tant de vigueur et de conviction dans ma pratique? Je chante avec une voix comme celle des autres, la musique que plusieurs autres ont ou pourraient chanter, mais la construction que je suis est unique, singulière.

Pour rester sur le chemin qui avance, qui avance dans la sérénité, je dois toujours retourner à mon alter ego spectatrice, lectrice ou étudiante : si je suis dans la salle et que je vois sur la scène, que j'entends un ou

une artiste qui me parle droit au cœur, qui me rejoint, dont je voudrais être l'amie, ou l'alter ego, est-ce que j'ai besoin que cette personne ait une pratique exclusive? Si j'entends Ellen Furey chanter avec ses amies, que je regarde son spectacle et que je suis épatée, transportée, est-ce qu'il m'est nécessaire ou précieux que son œuvre et que sa démarche soient originales? Si on me disait que quelqu'un a fait ça avant elle, est-ce que je serais moins touchée, moins atteinte, moins inspirée? Non. Clairement, non.

D'ailleurs ce besoin que nous ressentons parfois dans la démarche d'un créateur de devoir absolument faire nouveau, faire exclusif, faire comme personne avant même parfois à de dérives navrantes. Ce besoin que je trouve d'ailleurs un peu puéril, un peu adolescent, de penser qu'on peut défricher une terre inconnue, et que le seul fait que personne ne soit allé là rend forcément ce séjour intéressant, tout ça m'exaspère souvent.

Même je pousserais le raisonnement, et je l'ai d'ailleurs souvent fait, et dirais : « si personne n'y est allé, si personne ne s'y est intéressé, peut-être est-ce parce que ce n'est pas si intéressant... » et les chemins qui ont été parcourus par mille marcheurs en sont-ils moins beaux? Surtout pour celui qui s'y aventure pour la première fois? Surtout si celui-ci a parcouru beaucoup d'autres routes, et avance donc avec un grand bagage et les sens aiguisés?

Je rêvais, enfant, de poser les pieds sur un bout de terre qui connaîtrait mes pieds comme les premiers. J'ai foulé il y a quelques temps le sol du Colisée à Rome, et j'ai vibré fortement en ressentant les millions de pieds qui se sont posés là avant les miens.

Le théâtre interartistique et l'hybridité en musique sont des démarches qui ouvrent la voie à une singularisation des pratiques, chacun y allant de sa recette unique. Bousculer les paradigmes de la création lyrique en puisant dans son terrain personnel de référence permet aussi à l'interprète de se soustraire à la comparaison, d'éviter « faire comme les autres », ce qui impliquerait faire mieux ou moins bien. Combiner des approches et des compétences dans un collectif de création, dans une combinaison qu'on ne retrouvera nulle part ailleurs, permet d'éviter de refaire la même chose, de reprendre la même recette, ce qui, encore, soustrait à la comparaison. Comme le souligne Lesage (2016), ces hybridations interartistiques inédites auront pour résultat une éphémérisation des formes et des dynamiques, les mélanges exploratoires aboutissent sur une œuvre et se dissolvent ensuite.

Toutefois, entre l'hybridité en musique telle que décrite par Trottier (2021) et le théâtre interartistique de Lesage (2016), on trouve une distinction importante, surtout au regard de la création lyrique. En musique, l'hybridation est souvent une façon de marier des éléments de la culture musicale du passé avec celle d'aujourd'hui : instruments « classiques » violon, hautbois, formes classiques, techniques d'écriture, souvent donc selon une trajectoire du classique vers le populaire, considéré *high brow* vers le *low brow*.

En création lyrique, même aussi déjantée musicalement que possible, la technique vocale *bel canto* porte en elle-même un ensemble de conventions et de traditions qui nous ramènent au 18^e siècle européen. Sans cette technique, cette utilisation vocale bien spécifique, le théâtre lyrique se fait plutôt théâtre musical, il se dénature. Davantage que le *bel canto*, c'est l'interprète dans toute sa spécificité qui fait le caractère lyrique, et comme démontré plus tôt, ce caractère dépasse largement la vocalité. Le chanteur d'opéra est un artiste aux compétences spécifiques dans sa voix, dans son corps, son rapport au texte et à la musique.

L'hybridité peut aussi être examinée par la lorgnette des études postcoloniales, une démarche de réconciliation, qui permet d'aller au-delà, dans une posture « post » : Trottier (2021) parle d'hybridation et de postmodernité. À propos de la culture postcoloniale, Nicolas Bancel souligne la complexité des métissages culturels, qu'on ne peut réduire à la binarité d'une culture dévalorisée et une autre glorifiée; les influences se font dans toutes les directions, la culture postcoloniale évolue dans la transversalité, l'« hybridité qui recoupe la question des influences réciproques entre cultures colonisées et coloniales » (Bancel, 2022, par. 14).

2.2.4 La soma-esthétique

Dans la pratique artistique, certains mots reviennent souvent, qui désignent vaguement des concepts, qui expriment des éléments présents, réels, sans pourtant avoir de définitions précises : les goûts – les musiques ou musiciens qu'on aime, qu'on n'aime pas; l'instinct et l'intuition, qui peuvent parfois s'appeler le talent; les antennes, la complicité – on dit parfois les atomes crochus – qui font qu'on trouve plus facile de travailler avec certains musiciens plutôt que d'autres. Tous ces éléments très réels et importants dans la vie d'un musicien qui tiennent du pathos, du ressenti, du savoir du corps. Nous parlons ici de perceptions, de sensations, d'éléments qui échappent à notre intellect, au logos, de l'expérience esthétique, qui selon Rolnik est celle du corps. Shusterman (2011) propose ici la soma-esthétique, introduisant le mot *soma* (en grec, « corps ») « pour désigner le corps perceptif et intelligent avec lequel chacun appréhende le monde qui l'entoure, à la fois objet dans le monde et sujet percevant ledit monde, il parle de subjectivité agissante par laquelle je ressens et agis dans le monde. » (Shusterman, 2011, p. 10)

Ce concept de soma-esthétique porte un éclairage sur tout ce que, dans la pratique, on associe au savoir préréfléchi, à l'instinct, à l'intuition. L'expérience esthétique instantanée, dans le moment présent, dans l'ici-maintenant. En technique vocale *bel canto*, on parle souvent du *cantando subito* – le chant subit,

instantané – puisque l'idée d'une chaîne, d'une ligne de causes à effets ferait obstacle à la bonne phonation : on ne *dirige* pas le son de la voix vers le spectateur, on est avec lui, la voix est immersive, la même onde sonore fait vibrer chanteur et spectateur en même temps. C'est un phénomène incarné, dans le corps.

La part construite, informée, conventionnée du spectateur peut reconnaître, selon les codes partagés, les qualités d'une musique, d'une performance, mais la part fait naissant ne vibre pas, le corps ne reçoit rien. Ce n'est pas à notre goût. Le goût, un de nos cinq sens.

L'empathie est une expérience du corps, le pathos-avec. Quand je suis interprète sur scène, je sais quoi faire pour être appréciée de tel ou tel spectateur. Je me mets à sa place, imagine ce qui le fait vibrer, je me projette et me reconnais dans le corps du spectateur. Je sors mes antennes, je capte. C'est aussi cette perception du corps qui est mise en action dans le travail de création collective. Certaines choses sont discutées, mais beaucoup d'éléments et de mécanismes se mettent en place selon ce que les corps des collaborateurs captent. Shusterman parle du « corps subjectivité perceptive qui est profondément affecté par les objets et les énergies qui l'entourent, les saisit de manière directe et pratique, sans avoir besoin d'y penser » (2011, p. 10).

C'est ainsi que Small parle de l'expérience musicale, comme de la force de l'expérience ressentie et partagée,

Musicking et la soma-esthétique sont des concepts qui ensemble éclairent la manière dont l'expérience artistique, dans le processus de création collective, est une expérience avant tout sensible, sensorielle et inconsciente, instinctive, se développe dans l'immédiateté et la réciprocité. Selon Small (1998), l'expérience artistique fait naître un ensemble de relations qui modèlent les relations idéales. Alors que nous partageons l'expérience de la musique ensemble, nous explorons, nous affirmons et célébrons grâce à un moyen de communication primitif et immédiat.

2.2.5 La dynamique en cercle

La dynamique interartistique invite à une remise en question des positions hiérarchiques de chacun dans une réelle création collective. L'image de la pyramide au sommet de laquelle se trouve le compositeur,

telle que décrite plus haut, n'est plus adéquate pour moi. Je souhaite plutôt un mode de travail en cercle, la hiérarchie horizontale décrite par Heiner Goebbels (Goebbels et Thomas, 2012, p. 46).

Mehran Ebrahim, professeur École des sciences de la gestion UQAM, dans le film *l'Empreinte* de Poliquin (2014), explique que dans les pratiques managériales mises en place au Québec, la discussion et la conversation sont très présentes. Les activités d'une entreprise sont basées sur un consensus, qui permet une appropriation des décisions. C'est grâce à cette conversation que les entreprises peuvent se faire flexibles et innovantes, grâce à l'intelligence collective, et à la négociation qui oblige le discernement. Il précise que les entrepreneurs français supportent difficilement ce mode de gestion, le jugent moins productif qu'un mode plus hiérarchique, alors que des études prouvent le contraire (Ebrahim dans Poliquin et Dubuc, 2014, 1 :06 :55).

En création interartistique aussi, le cercle – comme le cercle de parole – permet à toutes les propositions d'être présentées. Toutes les portes sont ouvertes, les avenues visitées. Le *brainstorm* est certes chaotique, mais de là peuvent émerger des propositions qui n'auraient pas vu le jour autrement. Par exemple, l'interprète, dans une structure hiérarchique traditionnelle de création lyrique, arrive tard dans le processus, les décisions ont été prises, et on lui demande surtout de les porter, de les incarner avec conviction, mais il est dans une position d'exécutant plutôt que de collaborateur. On oublie que son expérience et sa relation privilégiée avec les spectateurs pourraient apporter un éclairage précieux au travail. Créer ainsi prend du temps, mais peut s'avérer au bout de compte plus riche et productif, en cohérence avec nos valeurs québécoises distinctes.

Et le facteur temps change tout dans une pareille dynamique; prendre le temps de développer une œuvre à travers des conversations, des ateliers, des résidences, des laboratoires, et se donner du temps entre ces étapes pour décanter, pour réfléchir, pour intégrer.

La créativité a besoin de temps. Ralentir dans la « société du spectacle » (Guy Debord) est de plus en plus perçu comme une qualité subversive. Nous ne sommes pas obligés de copier le tempo que nous proposent les médias. Le temps est important si nous ne voulons pas nous répéter en tant qu'artistes. Nous devons résister – en tant qu'artistes comme en tant que théâtres – à produire trop en trop peu de temps. Plus important encore, nous devons nous

préoccuper de faire une bonne œuvre et de la maintenir en vie pendant longtemps.⁶¹
(Goebbels et Thomas, 2012, p. 47)

2.2.6 Déhiérarchisation

La création interartistique est une invitation au décroisement, à œuvrer entre les arts, entre artistes, et aussi entre les genres, dans l'intergénéricité. Parce qu'il n'adhère à aucun système disciplinaire particulier, ou à tous les systèmes disciplinaires conjugués, l'interartistique déjoue la structure coloniale, il se fait postcolonial, donc ne détruit pas les systèmes conventionnés, plutôt il les sublime et les détourne. Ce faisant, l'interartistique floute les frontières entre les genres et aplatit la pyramide hiérarchique entre les cultures et entre le *high brow* et le *low brow*. Patrick Scemama, dans *Majeur/Mineur, vers une déhiérarchisation de la culture*, décrit le phénomène de déhiérarchisation comme passant d'un registre à l'autre par ruissellement et capillarité, du haut vers le bas et réciproquement. Il parle de la mise en scène des *Indes galantes*⁶² de Rameau par Cogitore à l'Opéra de Paris comme un exemple montrant comment s'effectuent conjointement la percolation et la capillarité entre des domaines aussi éloignés que le *krump* – danse de rue originaire de Los Angeles – et l'opéra baroque français. Il conclut : « Dans cette affaire, "majeur" et "mineur" se rejoignent, tout le monde y trouve son compte et c'est l'art en général qui en sort gagnant. » (Scemama, 2021)

Si on veut décroiser, voyons d'abord les cloisons. Trottier expose comment l'étiquetage, bien que réducteur, est inévitable, la catégorisation des disciplines est utile, voire nécessaire. Les codes partagés par tous permettent de savoir de quoi on parle, il est nécessaire pour communiquer de partager un vocabulaire commun (2021, p. 206). Dans un processus de création collective, les co-créateurs doivent pouvoir partager et décrire leurs idées. Toutefois le langage, tout comme la notation musicale, ne peut rendre toutes les subtilités de la pensée créatrice. Pour revenir à l'image du ruban, comme l'explique Rolnik, quand l'acteur, restreint par les catégorisations, coupe le ruban au même endroit, il en résulte un seul grand ruban, fini.

⁶¹ Traduction libre de « Creativity needs time. Slowing down in the "society of spectacle" (Guy Debord) is

⁶² L'extrait de l'opéra *Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau, « Forêts paisibles », dans une chorégraphie de style *krump* de Bintou Dembélé, à l'Opéra de Paris en 2019 pour un film de Clément Cogitore. <https://www.youtube.com/watch?v=Q4jy2wrjESQ>.

Opéra national de Paris. (2019, 1^{er} octobre). *Les Indes galantes* by J.-P. Rameau : « Forêts paisibles » (Sabine Devieille & Florian Sempey).

Entre musique érudite et musique populaire, entre musique contemporaine et musique classique, entre technique vocale classique et technique vocale populaire, entre chant acoustique et chant amplifié, entre musique commerciale et recherche-crédation, il y a une hiérarchie. Selon Trottier, l'étiquetage et la nomenclature permettent d'identifier la musique et sa portée socioculturelle et donc nécessairement induisent des distances, érigent des frontières. Nommer des genres, les méta-genres, les styles crée les conditions idéales pour les distancer entre elles et génère « des hiérarchies entre les musiques, ce qui explique, dans une perspective générale et réductrice, la raison pour laquelle le snobisme/l'intellect ont été rattachés à la musique classique et le plaisir/le corps à la musique populaire » (2021, p. 208-209).

À l'intérieur du monde lyrique, on trouve aussi une hiérarchie, qui classerait les types de répertoire selon la maîtrise technique belcantiste qu'il exige, mais aussi de la notoriété qu'il confère au chanteur. Il est ardu de trouver une référence écrite de cet état des choses, mais considérons que mes trente années de pratique et ma connaissance fine du milieu me confèrent un savoir expérientiel crédible. L'opéra traditionnel se trouve-t-il au sommet de la pyramide, alors que le répertoire choral, la musique ancienne, la musique sacrée et l'oratorio sont dessous? Si on pense aux chanteurs lyriques les plus reconnus, nommons Renée Fleming, Jonas Kaufmann, Anna Netrebko, et au Québec Marie-Nicole Lemieux et Étienne Dupuis, ce sont tous des chanteurs qui ont connu la consécration en interprétant les grands rôles du répertoire opératique. La musique de création et la musique contemporaine se trouvent dans le bas de l'échelle des pratiques lyriques, et sont souvent perçues comme la voie de l'échec : « tu fais de la musique contemporaine parce que tu n'es pas assez bonne pour faire carrière à l'opéra ». Irène Joachim, professeure de chant au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dit, en 1981 :

Malheureusement, ce sont ceux qui ont de petits moyens qui s'engouffrent dans la musique contemporaine en se disant qu'en faisant des sons, des cris, n'importe, ça marche. On dit : ils font ça parce qu'ils ne peuvent pas faire le reste. Et souvent c'est vrai (citée dans Marcoux, 2019, p. 72).

2.2.7 Divertissement

Au cœur de la pratique d'interprète lyrique actif en création, les questions de déhiérarchisation et de décloisonnement se trouvent liées au phénomène intersubjectif; pourquoi vouloir décloisonner, mailler *high brow* et *low brow*? On trouve là une intention de créer un lien plus fort avec le spectateur, de partager avec lui une expérience qui fait appel non seulement à l'appréciation du style, de la tradition, du savoir-faire, mais aussi à un partage dans le ressenti, dans l'affect et le savoir du corps. Ce partage du ressenti, quand il est associé au plaisir, ne pourrait-il pas alors s'appeler le divertissement? Avoir l'intention de divertir est cependant souvent déconsidérée. Shusterman dit :

Refusant fermement d'attribuer un mérite esthétique ou un statut artistique à la musique et au cinéma populaires, d'autres critiques se réfugient derrière un snobisme guindé et disent apprécier ce genre de choses, mais seulement en tant que divertissement, non pas en tant qu'art. Pareille attitude me porte à croire que l'irréductible dichotomie hiérarchique qui renvoie dos à dos l'art savant et l'art populaire sous-tend un rapport d'opposition bien plus fondamental, soit celui qui met en contraste l'art et le divertissement. (Shusterman, 2009, par. 3)

Divertir peut avoir pour objectif la réussite d'une relation suffisamment forte avec le spectateur pour l'amener hors de sa quotidienneté, lui faire vivre l'ici-maintenant. Pour le spectateur, ce plaisir partagé est satisfaisant, parfois cathartique, et il est redevable au retour au corps, au plaisir, au plaisir des sens, mais aussi plaisir social, transindividuel, dans la communion, le plaisir d'être ensemble en commensalisme. Selon Shusterman, on suppose trop souvent que le plaisir suscité par l'art est un plaisir purement subjectif ou individualiste, alors que le plaisir possède un rayonnement qui l'élève au-delà de la satisfaction purement individuelle. Elle dit que ressentir du plaisir, c'est aussi vouloir le partager avec d'autres, parle du pouvoir unificateur de l'art, fruit d'une espèce d'enchantement communicationnel. « L'impression de prendre part à quelque chose de significatif et de précieux avec d'autres intensifie l'expérience esthétique, et partant le plaisir qui en est indissociable. » (Shusterman, 2009, par. 15)

Dans la dynamique interartistique, nous pouvons trouver le décloisonnement, la communion, la création et la récréation.

2.3 Question et objectifs de la recherche

Le recensement de tous ces textes, de toutes ces pratiques et la lecture de tous ces auteurs m'ont permis de filtrer, de distiller mes questionnements au départ vastes, instinctifs, émotifs et pulsionnels, de trouver des ancrages pour mes réflexions et mes découvertes.

De ce processus, *bottom-up*, de l'ascension de la spirale, au sommet du cône, se précise une question. Bruneau explique « Le travail sur la question de recherche est fondamental tout en étant évolutif, car la question se raffine au gré de nos discussions et de nos lectures. » (2000 p.101) En voici donc la version finale :

QUESTION

Comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans un spectacle de création interartistique qui se déploie dans l'ici-maintenant?

Pour répondre à la question, voici les objectifs de mon travail de recherche et de création:

1. Créer un spectacle lyrique interartistique décloisonné en collectif de création conçu pour l'ici-maintenant
2. Comprendre les interactions et les relations entre l'interprète lyrique et ses collaborateurs dans le collectif de création interartistique
3. Expliquer, selon mon point de vue de sujet, comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans l'ici-maintenant.

Les différents auteurs et artistes présentés dans ce chapitre et les concepts qui y sont convoqués serviront à mettre en lumière les résultats de mes analyses et à répondre à ma question de recherche. Le prochain chapitre présente la démarche méthodologique mise en place pour répondre à la question et atteindre les trois objectifs.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE

Récits 3.1 Interrogatoire

— Madame Béliveau, répondez à la question, qu'est-ce qui vous permet de croire que vous êtes chercheur? Soyons honnêtes, vous êtes une chanteuse d'opéra, et productrice, l'essentiel de vos journées se passe à faire des vocalises, à mémoriser des partitions, à monter des budgets... Désolé, mais dans un laboratoire, vous seriez davantage la technicienne qui pousse le chariot ou celle qui nettoie les éprouvettes.

— Non, je refuse qu'on réduise ainsi mon occupation! Oui, je m'occupe surtout des technicalités, et de la technique, oui j'obéis au metteur en scène, au compositeur, oui je mémorise la partition syllabe par syllabe, note par note, comme certains mémorisent le catéchisme ou la suite numérique du nombre PI, mais je ne suis pas qu'une paire de cordes vocales! Je me pose des questions constamment, pour évoluer, je passe mon temps à expérimenter, à éprouver des hypothèses...

— Vous vous dites chercheur? Mais que cherchez-vous? Pourquoi chercher, qu'y a-t-il à trouver?

— L'art lyrique de création mérite d'être étudié, questionné, vous ne croyez pas? Cette forme d'art de la scène mérite certainement qu'on la questionne, qu'on s'interroge sur sa pertinence, sur son évolution, sur son objet, qu'on identifie en quoi elle est unique et singulière, à qui elle s'adresse, ce qui pourrait causer sa mort, ou sa décrépitude, ce qui au contraire pourrait l'ancrer dans la réalité, la rendre nécessaire.

— Mais vous n'êtes pas musicologue, ni même compositrice. Ne devriez-vous pas laisser les personnes savantes et instruites de la théorie et des concepts trouver les réponses à ces questions? Vous êtes chanteuse... on ne confie pas la recherche au cochon d'Inde!

— Je suis chanteuse, oui. Je suis dressée à obéir et à exécuter les consignes. Selon moi, le secret de l'art lyrique, son essence, sa raison d'être, c'est la voix. Pas la voix comme un instrument de musique, la voix dans ce qu'elle a d'unique, à la fois le son, la parole, une manifestation du corps. C'est vrai, quand je suis dans un colloque où on discute d'art lyrique, la conversation se passe entre musicologues, compositeurs, historiens. Tous ces gens se donnent beaucoup de mal pour définir l'art lyrique. Sortez sur la rue, demandez au passant, au chauffeur de taxi, à l'écolier, à la caissière ce qu'est l'opéra et ils vous diront c'est quelqu'un qui chante fort, c'est Pavarotti, c'est Marc Hervieux, c'est la Castafiore. Ils vont chanter La Reine de la Nuit, Toréador, Figaro Figaro Figa...

— Bon, peut-être oui le chanteur a une certaine expertise sur la question. Mais expliquez-moi comment vous comptez vous y prendre pour examiner votre propre pratique, votre mode d'expression? Quel est le point de départ de votre démarche? À quoi voulez-vous en venir? Chanter mieux? Vendre davantage de billets? Que voulez-vous prouver?

— Ce qui m'intéresse, c'est de proposer un art lyrique qui serait en concordance avec les arts vivants d'aujourd'hui. Le théâtre d'ici, d'aujourd'hui existe. La danse d'ici, d'aujourd'hui existe. Le cinéma d'ici et d'aujourd'hui, la chanson, l'art visuel, la littérature d'ici et d'aujourd'hui, qui s'adresse au spectateur d'ici et d'aujourd'hui. L'art lyrique d'ici et d'aujourd'hui est possible, j'en suis certaine. Mais pour le trouver, il faut explorer, chercher, tout se permettre, tout remettre en question...

— Et pourquoi devrait-on confier ce travail à une chanteuse?

— La réponse est dans le pudding. Quand on aura bien cerné qui est le chanteur d'opéra, on comprendra bien l'essence de la forme, et alors on pourra véritablement explorer sans dénaturer. De l'art lyrique nouveau, affranchi, d'ici et d'aujourd'hui, mais lyrique, surtout lyrique.

— Savez-vous de quoi vous parlez ici? Nous sommes loin du bel canto!

— Bien sûr! J'ai d'abord défini un terrain de recherche, je ferai une étude de cas. Trois personnes vont

créer un spectacle lyrique. Un compositeur, une metteuse en scène, et moi, interprète, qui travaillons dans une dynamique interartistique.

— Interartistique? De quoi parlez-vous ici?

— Je vous ai expliqué tantôt que le théâtre, la danse, les arts vivants évoluent constamment pour être l'art d'ici et d'aujourd'hui. Cette évolution se caractérise beaucoup, il me semble, par les dynamiques interartistiques, qui sont des manifestations peut-être plus concrètes que l'interdisciplinarité ou la pluridisciplinarité. On ne parle pas ici de travailler entre les disciplines, mais de travailler entre artistes. Qu'est-ce qui est de la danse, du théâtre? Qui est performeur, interprète, acteur ou danseuse? Je pense que l'art lyrique a tout ce qu'il faut pour s'inscrire dans cette mouvance, pour évoluer comme forme interartistique, sans se dénaturer, bien sûr. D'où l'idée de garder le chanteur au cœur du projet...

— Mais vous aurez quoi? Des heures d'enregistrement vidéo de répétition, des pages et des pages de correspondances, de journal de bord, de plans de répétition, en plus des entretiens. Je m'excuse, mais vous risquez de vous embourber jusqu'aux essieux si vous décidez de compter faire des tableaux statistiques de toutes les occurrences du mot « opéra » hahaha!

— Je suis d'accord. Mais je compte trouver le moyen de distiller l'ensemble de ces données pour en trouver l'essence. Comme le chercheur d'or, je vais passer le tout au tamis et trouver les pépites.

— Jolie image, mais encore?

— Procéder par analyse réflexive par théorisation ancrée en utilisant l'écriture incarnée...

— Bon! Encore autre chose... savez-vous de quoi vous parlez ici?

— Oui bien sûr! Il s'agit en fait d'une méthode de recherche qui m'est très naturelle, instinctive. Je lis, je réfléchis, je relis mes données, journal, courriels, je visionne les enregistrements, j'écoute les entretiens, puis j'écris des histoires. Des textes, des commentaires, des récits, des paraboles. Des scènes de film, un interrogatoire de police par exemple. Je vulgarise, je métaphorise, je raconte, j'illustre. Et la vérité émerge. Ma vérité.

— Votre vérité...

— Oui, ce que je vois vraiment, ce que je comprends, ce qui est limpide, ce qui est vrai, pertinent, important.

— Mais, madame Béliveau... important pour qui?

— Pour moi.

Dans ce chapitre, je présenterai les divers aspects et éléments de la méthodologie qui a été adoptée pour réaliser les objectifs et éventuellement répondre à la question de recherche. Je débiterai d'abord par préciser quelle a été ma posture épistémologique, et je ferai ensuite la présentation globale des outils qui ont été utilisés à l'aide de mon schéma : la méthodologie générale et plus spécifiquement comment s'est réalisé chacun des objectifs.

En lien avec le premier objectif - *Créer un spectacle lyrique interartistique décloisonné en collectif de création conçu pour l'ici-maintenant* - je ferai une description synthétique de mon terrain de recherche, la création du spectacle lyrique interartistique *Aujourd'hui Calling You* : les éléments décloisonnés à la base du projet sélectionnés pour l'ici-maintenant, la dynamique de création en collectif, la présentation des collaborateurs et des étapes de réalisation.

Après un survol de mon corpus de données, je présenterai les différentes méthodes et les procédés utilisés pour réaliser mon deuxième objectif - *Comprendre les interactions et les relations entre l'interprète lyrique et ses collaborateurs dans le collectif de création interartistique* – principalement l'analyse de contenu et l'analyse réflexive. Finalement j'exposerai comment j'ai réalisé mon troisième objectif - *Expliquer, selon mon point de vue de sujet, comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans l'ici-maintenant* – en poursuivant mon travail d'analyse réflexive par l'écriture *embodied*.⁶³

3.1 Ma posture

Tel que présenté dans le chapitre précédent, ce travail de recherche veut répondre à la question suivante : Comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans un spectacle de création interartistique qui se déploie dans l'ici-maintenant?

Les objectifs poursuivis ont pour visée finale de mettre en lumière des éléments de ma pratique artistique qui tiennent tous de l'ordre du subjectif, et pour ce faire j'adopte une posture phénoménologique. Je souhaite prendre un pas de recul et examiner comment mon champ de pratique se déploie dans les relations, l'expression, la communication, le ressenti, l'imagination, tels que je les vis seule, et tels que je les partage avec mon *alter ego*, collaborateur ou spectateur. Comme le dit Madeleine Lord « [...] la compréhension de l'intérieur d'une expérience vécue de la création ou de l'interprétation est un sujet qui incitera le chercheur à envisager l'approche phénoménologique » (Lord, 2000, p. 194). Pour répondre à la question de recherche, je dois mettre en lumière, amener à ma conscience le savoir implicite qui compose ma pratique depuis presque trente ans, qui m'amène à faire les choix que je fais, et que je mobilise ici dans le contexte d'un projet de recherche-crédation précis.

Alors que j'ai convoqué plus haut la phénoménologie pour aborder la place qu'occupe le phénomène intersubjectif dans ma pratique, j'y reviens ici pour préciser la posture méthodologique que j'ai adoptée dans la présente recherche. Dans son texte *Conscience directe, conscience réfléchie* (2000), Pierre Vermersch parle de techniques d'explicitation qui permettent « une aide à la prise de conscience pour

⁶³ Je suis réticente à utiliser les traductions « incarné » ou « incorporé » du mot anglais *embodied*. *Carne* pour moi évoque de façon trop explicite la chair ou la viande (le Verbe Incarné, l'ongle incarné, carnivore) et *corpo* évoque d'abord pour moi l'idée de la corporation, du corporatif, le vocabulaire commercial. *Embodied* me renvoie directement au *body*, au corps.

passer de l'implicite de son propre vécu à son explicitation » (p. 271) : par l'écriture, la fragmentation et la granulation des « activités intelligentes » (p. 273) que je trouve dans mes données. Je souhaite expliciter comment je m'y suis pris pour créer un spectacle lyrique décloisonné qui adopte les caractéristiques du théâtre interartistique, conçu pour l'ici-maintenant; je compte prendre un pas de recul, en *epochè*, afin d'examiner qui je suis comme artiste interprète et quel rôle spécifique je joue dans la conception du spectacle. Depraz dit de l'*epochè* : « le terme qui nomme de façon générique l'attitude libératrice du sujet inhérente à la méthode phénoménologique, la réduction, inaugurée par Edmund Husserl » (Depraz, 2005, p.1). Elle fait référence ici à « une attitude pratique par laquelle on suspend son jugement chez les uns, on donne son assentiment en connaissance de cause chez les autres » (Depraz, 2005).

L'*epochè* me permet de prendre un pas de recul, d'observer comment nous travaillons, pour ensuite granuler et analyser comment nos choix et nos décisions sont en concordance avec les caractéristiques de la dynamique interartistique. « Le terme de conscience réfléchie signifie que nous avons conscience de ce dont nous avons conscience, c'est d'ailleurs ce qui nous permet de formuler le contenu de la conscience au premier degré qui jusqu'alors était muette, antéprédicative, non positionnelle, dans l'oubli du moi » (Vermersch, 2000, p. 276). C'est à propos de cet état antéprédicatif de la conscience que je veux amener la notion de *parāparāspanda*⁶⁴ tirée du shivaïsme du Cachemire, le savoir non-verbal, mais conscient.

La conscience, force hyperorganique mouvante et sonore. Spanda : [...] *Parāparāspanda* (*spanda* intermédiaire): vibration subtile associée aux organes de la connaissance. *Madhyamā* (la Moyenne), où se forment les linéaments du langage et de ce que celui-ci exprime (langage intérieur) (Voyer, 2019, p.115).

Cet état de la conscience *parāparāspanda* définit précisément l'état intermédiaire, le point de bascule, la transition entre l'état de conscience directe et celui de conscience réfléchie. Vermersch parle de la verbalisation comme l'outil qui sert à cette transition, mais il explique bien comment la verbalisation est certes cette « dimension comportementale publique » (2000, p. 275). Cependant, il précise que « Pour pouvoir produire ce discours, il faut avoir saisi aperceptivement, introspectivement, ce qui va faire l'objet du discours » (2000, p. 275). Voilà ce qui m'intéresse, là où je reconnais ma pratique, le savoir de l'artiste qui a conscience de ce qu'il fait, il le reconnaît, peut le démontrer, le répéter, mais qui est toujours dans le processus du réfléchissement. C'est ce que j'ai au bout de la langue, je sais ce que je fais, je sais

⁶⁴ J'ai découvert le shivaïsme du Cachemire quand j'ai suivi à l'automne 2019 le séminaire de Jonathan Voyer, *Perspectives phénoménologiques sur le processus de création*, très éclairant comme initiation aux philosophies non euro-centristes.

comment et pourquoi je le fais, c'est ce que je travaille tous les jours depuis des années, mais je ne l'ai jamais mis en mots, jamais explicité.

3.1.1 Approche heuristique

Paillé décrit la recherche heuristique comment étant « une méthodologie de recherche à caractère phénoménologique ayant pour objet *l'intensité d'un phénomène telle qu'un chercheur et des co-chercheurs l'ont vécu* » (Paillé 2007 p.144). C'est donc la démarche méthodologique que j'ai privilégiée en lien avec ma posture phénoménologique, par laquelle j'ai explicité mon expérience, j'en ai saisi à la fois l'entièreté et les différentes composantes. Cinq éléments sont centraux dans la recherche de type heuristique telle que présentée par Clark Moustakas (1990) . 1. Le *Tacit knowing* fait référence aux savoirs ou compétences que nous possédons sans les avoir analysés, explicités, comme par exemple pouvoir reconnaître le visage de quelqu'un, savoir conduire une bicyclette, se repérer dans un centre commercial. Selon Moustakas, à la base de toute découverte heuristique se trouve le pouvoir de révéler un savoir tacite. Percevoir un tronc, des branches et du feuillage me donne le caractère d'un arbre dans son entièreté. 2. Selon l'auteur, *Intuition*, c'est le royaume de l'entre-deux, le pont entre l'implicite inhérent au tacite, et l'explicite, observable et descriptible. L'intuition fait appel à des indices, permet d'émettre des hypothèses, qui vont mener à des découvertes qui vont approfondir le savoir. Je ne peux voir l'arbre dans son entièreté, mais les indices que je perçois me permettent de spéculer sur son apparence entière. 3. Moustakas parle ensuite de *Indwelling*, l'étape d'intérioriser une expérience, qui est une action délibérée - mais non linéaire ou logique - de fixer ou contempler une expérience avec concentration pour en saisir les différentes qualités et son entièreté. 4. Vient ensuite l'étape du *Focusing* où l'on se consacre à traiter l'information, à interroger les pensées et sentiments, à élucider et expliciter les différentes composantes de l'expérience. C'est un processus soutenu et systématique pour entrer en contact avec la signification centrale d'une expérience. 5. Finalement la dernière étape est *Internal frame of Reference*. Pour connaître et comprendre la nature, la signification et l'essence d'une expérience, il est nécessaire de la contextualiser dans le cadre de référence du sujet qui a vécu, vit ou vivra cette expérience.

Pour Moustakas « Tout ce qui se présente dans la conscience du chercheur comme perception, sens, intuition ou connaissance représente une invitation à une élucidation plus approfondie. »⁶⁵ (Moustakas, 1990, p. 10). Cette façon de convoquer la perception, le ressenti et le savoir du corps est en concordance

⁶⁵ «Whatever presents itself in the consciousness of the investigator as perception, sense, intuition, or knowledge represents an invitation for further elucidation»

avec ma pratique, mais aussi avec les concepts décrits par Rolnik (2102) et Guattari (1992), et les résultats analysés par une méthode heuristique trouveront des ancrages intéressants et clairs chez ces auteurs.

Cette méthode d'analyse réflexive a aussi été pour moi une façon de mettre en œuvre dans ma méthodologie une démarche inspirée par les concepts de décroissement, de vulgarisation et de médiation. Utiliser des formes et des contenus issus de la culture populaire, me donner un interlocuteur, un destinataire imaginaire est un moyen efficace de synthétiser ma pensée, de contextualiser mes assises conceptuelles.

3.1.2 Schéma de méthodologie

Je rappelle ici les objectifs de ma recherche, qui me permettront de répondre à la question de recherche.

1. Créer un spectacle lyrique interartistique décroissé en collectif de création conçu pour l'ici-maintenant

Pour réaliser cet objectif, j'adopte une posture phénoménologique : moi interprète lyrique de l'ici-maintenant dans un projet de création décroissé en collectif, je serai le sujet de mon étude dans un contexte qui forme un terrain de recherche d'où je tirerai les données probantes, et pour créer notre spectacle, nous avons utilisé une méthodologie de recherche-création collective.

2. Comprendre les interactions et les relations entre l'interprète lyrique et ses collaborateurs dans le collectif de création interartistique

Pour réaliser cet objectif, l'approche méthodologique choisie est l'Analyse par théorisation ancrée (Paillé 1994), dans un processus d'analyse *bottom-up*, une démarche itérative entre l'analyse du corpus de données et la redéfinition de mes questionnements.

3. Expliquer, selon mon point de vue de sujet, comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans l'ici-maintenant.

Les différents auteurs et artistes présentés dans le chapitre précédent et les concepts qui y sont convoqués serviront à mettre en lumière les résultats de mes analyses, et encore une fois à l'aide de l'écriture je réaliserai cet objectif.

La figure 3.1 présente le schéma des différentes étapes de la méthodologie de recherche et de création de ma thèse.

On y trouve les différentes étapes de mon projet de création qui constitue mon terrain de recherche. J'y explique aussi quelles données j'ai collectées, comment et à quel moment. Je parle ici de données chaudes et de données froides. J'entends simplement par ces termes les données froides directes issues du terrain (enregistrements des rencontres, répétitions et entretiens, échanges courriels, documents de travail) et aussi les données chaudes qui seront subjectives, issues d'un premier travail d'analyse réflexive conscient ou non (journal de bord, journal de méthodologie, transcriptions, sélections, commentaires, récits). Le schéma met en lien les différentes étapes et méthodes d'analyse utilisées pour réaliser mes trois objectifs de ma recherche-crédation.

Figure 3.1 Schéma de méthodologie

Objectifs		Étapes		Description			
1. Créer un spectacle lyrique interartistique décloisonné en collectif de création conçu pour l'ici-maintenant	Méthodologie de création ancrée	Création du spectacle lyrique interartistique <i>Aujourd'hui Calling You</i>		Formation de l'équipe de création	Rencontres et répétitions	Présentation devant public	
		Collecte des données	Froides	Communications courriel		Enregistrements vidéos	
				Entretiens semi-dirigés		Entretiens d'explicitation	
		Chaudes	Journal de bord		Transcription et résumé des vidéos		
			Traitement des données		Construction de l'almanach		
		Analyse réflexive	Écriture <i>embodied</i>	Fiches de lecture commentées - pages écho - commentaires sur mes rédactions			
				Journal de méthodologie			
				Commentaires dans l'almanach			
				Nvivo			
		Analyse de contenu	Analyse de l'action	Grilles d'analyse des entretiens			
Triangulation (almanach - journal de bord - journal de métho - récits - entretiens)							
Analyse thématique		Sélection des moments					
Analyse réflexive	Écriture <i>embodied</i>	Récits - journal de métho - fiches de lecture					
		Théorisation de l'ensemble de la démarche					
3. Expliquer, selon mon point de vue de sujet, comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans l'ici-maintenant							
Répondre à la question de recherche: Comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans un spectacle de création interartistique qui se déploie dans l'ici-maintenant?		Écriture de la thèse					

3.1.3 Analyse par théorisation ancrée

Je présente ici l'analyse par théorisation ancrée telle que décrite par Paillé (1994), sa définition et les six étapes qui la constituent. Voici les six étapes :

1. La codification initiale

Paillé explique : « En quoi cette première étape consiste-t-elle? Il s'agit simplement de dégager, relever, nommer, résumer, thématiser » (1994 p. 154). Cette codification correspond aux premières étapes de traitement des données, au moment de tout rassembler, mettre en ordre, trier, organiser le corpus en thèmes, en ordre chronologique, nommer les différentes étapes, résumer les événements.

2. La catégorisation

« La catégorie constitue un outil analytique très puissant, mais aussi, il faut bien le dire, énigmatique. » (1994 p. 160). Paillé parle ici de hisser le niveau de compréhension, et insiste sur le fait que la catégorisation est un processus. La catégorisation est une activité qui fait intervenir « la sensibilité théorique du chercheur, c'est-à-dire la capacité de tirer un sens des données, de nommer les phénomènes en cause, d'en dégager les implications, les liens, de les ordonner dans un schéma explicatif » (1994 p.160)

3. La mise en relation

La question ici est de déterminer qu'est-ce qui sera mis en relation, comment cette mise en relation nous informe. « L'opération s'accomplit à la lumière de questions précises: Ce que j'ai ici est-il lié avec ce que j'ai là? En quoi et comment est-ce lié? » (1994 p. 167). C'est l'étape pendant laquelle on fera la triangulation des données, et aussi celle pendant laquelle seront mis en lien les événements de l'expérience de création avec les différents auteurs et texte du cadre conceptuel.

4. L'intégration

Paillé explique : « Étrangement, en analyse par théorisation ancrée, il arrive parfois que le plus difficile réside dans la détermination précise de l'objet d'étude » (1994 p.172). C'est le moment où on se demande

« en définitive, c'est quoi l'objet, le but de ma recherche? » Le moment de faire un retour sur l'intention de recherche, la question et les objectifs mis en place, s'assurer de la cohérence de la démarche avec ce qui a émergé des étapes précédentes.

5. La modélisation

« Cinquième étape de l'analyse par théorisation ancrée, la modélisation arrive au moment où l'objet de l'analyse a été cerné au terme de l'effort d'intégration. C'est cet objet qu'on interroge, c'est-à-dire le phénomène central cerné par la recherche » dit Paillé (1994 p. 174). Le phénomène central devra donc être à ce moment un objet récurrent, ou vers lequel pointent les différents éléments de la recherche, et porte le potentiel de réponse à la question de recherche.

6. La théorisation

Je reviens au début du texte de Paillé : « Or qu'est-ce que théoriser? C'est dégager le sens d'un événement, c'est lier dans un schéma explicatif divers éléments d'une situation, c'est renouveler la compréhension d'un phénomène en le mettant différemment en lumière » (1994 p. 149). C'est le moment de répondre à la question de recherche, et de projeter comment cette réponse peut avoir des répercussions, éclairer la pratique.

3.2 Le terrain : Le projet *Aujourd'hui Calling You*

Ainsi, pour répondre au **premier objectif** de recherche : Créer un spectacle lyrique interartistique décloisonné en collectif de création conçu pour l'ici-maintenant, je retiens une approche méthodologique de recherche-crédation. Avant de décrire les différentes étapes et les moyens mobilisés pour réaliser le projet, puisque nous parlons ici du travail en collectif, il convient que je présente mes collaborateurs.

Je précise que la nature de la participation de mes co-créateurs à ce projet a fait l'objet d'une demande de certification auprès du Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERP É plurifacultaire). J'ai soumis pour cette demande un dossier complet dans lequel j'ai décrit la nature de la participation, dans lequel j'ai aussi expliqué que mes collaborateurs participeraient à des séances de travail, des répétitions, des entretiens semi-dirigés et des entretiens d'explicitation de l'action qui seraient enregistrés. J'ai soumis le questionnaire préparé pour l'entretien semi-dirigé. J'ai aussi

expliqué que le choix de ces participants s'était fait sans processus de sélection particulier, qu'ils avaient été invités à participer à ce projet en raison de leurs compétences professionnelles et leur expertise. J'ai aussi expliqué que la question de l'anonymat des participants non seulement n'étaient pas pertinente ici, mais plutôt que toutes les dispositions seraient mises en œuvre pour que leur contribution au travail de création soit reconnue publiquement, et qu'il n'y ait aucune possibilité que je m'attribue le produit de leur participation. On trouvera en annexes B, C, D et E les certificats émis par le comité, de même que le formulaire de consentement qui a été signé par les participants et le questionnaire de l'entretien semi-dirigé.

3.2.1 Les joueurs

- Anne-Marie

À l'été 2020, en pleine pandémie, j'ai contacté Anne-Marie Saint-Louis pour qu'elle réalise avec moi un projet de médiation pour la compagnie Chants Libres. *Aujourd'hui Calling You* se voulait initialement un spectacle qui serait une production de Chants Libres, qui serait présenté en prélude à une représentation de l'opéra *L'Orangerie*, comme une activité de médiation de type « présentation pré-concert ». Je souhaitais alors donner suite et élaborer ma conférence *Le corps, le geste et la voix*, en récupérant aussi du projet que j'avais présenté dans le séminaire de Camille Renarhd⁶⁶, et éventuellement de l'épisode de balado que j'avais enregistré avec Anne-Marie. Lors de notre rencontre en ligne, dans une discussion qui, selon mon habitude, me permet de réfléchir à voix haute, l'idée d'un théâtre documentaire a émergé. Parce qu'Anne-Marie ne connaissait pas bien l'opéra, je voyais là l'occasion d'éprouver mon intention de théâtre documentaire, de tester sur elle et avec elle si je pouvais l'intéresser et l'amener à se questionner sur l'art lyrique. Beaucoup plus jeune, ne connaissant pas l'opéra, ni mon milieu, ni ma voix, Anne-Marie représentait pour moi la collaboratrice à qui j'offre une opportunité, je savais qu'elle serait disponible et enthousiaste, et respectueuse, et accepterait de collaborer à notre projet sans se l'accaparer. Bien qu'encore vague et mal définie, j'avais déjà à ce moment-là cette intention de travailler en création collective, ou collaborative, et donc je n'ai pas demandé à Anne-Marie d'être « metteur en scène » ou

⁶⁶ UQAM, École supérieure de théâtre. EST 850Z Atelier de création I et II : Expérience in situ et création Enseignant : Camille Renarhd. Hiver 2020.

« auteur » ou « dramaturge », « librettiste », « scripteur », ou je ne sais quoi, je lui ai simplement proposé de travailler avec moi au projet, sans la restreindre ou la destiner à une fonction précise. Anne-Marie implicitement a eu la charge de structurer le déroulement du spectacle, par souci d'efficacité, ça ne fait l'objet d'aucune décision. Dès la troisième rencontre, elle a construit un [tableau](#), dans lequel on associait des « sujets » ou des thèmes, des idées, musicales, théâtrales ou narratives, bref des idées de contenu, avec des idées de forme – Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR), Ted Talk, dialogue avec le public, numéro chorégraphié. Elle a ensuite rédigé un [canevas](#), un script des différents épisodes. Certains passages de son canevas décrivent uniquement la forme, comme pour les numéros musicaux, ajoutant parfois une idée des éclairages ou de la scénographie, ou encore pour les tableaux participatifs, dans lesquels on prévoyait un échange et la participation des spectateurs. D'autres passages sont littéralement le texte d'un monologue, comme un texte de théâtre.

- Jean-François

La raison pour laquelle j'ai demandé à Jean-François Blouin de participer au projet est précise, mais paraîtra peut-être étonnante. J'avais compris entre les branches, en jasant avec lui et avec d'autres, qu'il était compositeur électroacoustique, mais je ne le connaissais que comme sonorisateur. C'est pour son expertise à ce titre que je l'ai contacté au départ. À quelques occasions j'avais chanté dans des productions ou des concerts dont il avait assuré la sonorisation et à chaque fois, j'étais très contente du résultat⁶⁷.

Étant l'initiatrice de ce spectacle et en étant aussi le sujet et l'interprète, je tenais à être à l'aise et à me sentir à mon avantage, je savais qu'avec Jean-François je serais bien. Je pressentais aussi que Jean-François ne verrait aucun problème à travailler avec une artiste « junior » comme Anne-Marie. Je savais qu'il

⁶⁷ Pour une chanteuse, la relation avec le sonorisateur peut être la même que la relation entre un photographe et une actrice. Certains sont techniquement impeccables, la qualité du son qui sort des haut-parleurs est irréprochable, mais je ne m'aime pas, je n'aime pas ma voix. Trop ou pas assez, c'est difficile à décrire, mais je n'aime pas ce que j'entends, même si j'entends que la qualité technique est parfaite. Comme une photo techniquement irréprochable, mais qui ne nous plaît pas. Ça manque de personnalité, ou ça en a trop. Ça donne trop d'information sur ma voix, ou pas assez. Je savais donc que si Jean-François faisait la sonorisation, ma voix me plairait. Et c'est très important, c'est fondamental. Autre élément capital : plusieurs techniciens peuvent avoir des attitudes et des comportements franchement déplaisants ou intimidants avec les chanteuses. Ils peuvent facilement me faire sentir incompétente, princesse ou ignorante. On parle d'intimidation dans le monde de l'opéra et on fait souvent référence aux chefs d'orchestre et aux metteurs en scène, mais les seules personnes qui ont réussi à me faire pleurer dans une production étaient les directeurs techniques ou les sonorisateurs.

connaissait suffisamment l'opéra pour bien gérer le *bel canto*, la vocalité lyrique, mais je devinais qu'il avait les oreilles assez larges pour me mettre en valeur, peu importe la direction vocale que je prendrais.

- Mes co-créateurs et participants à ma recherche

Je précise que c'est de façon délibérée que j'ai fait appel à deux personnes que je connaissais peu, qui ne se connaissaient pas du tout. Il me semblait intéressant et pertinent dans le contexte de faire appel à des artistes qui me sortiraient de ma zone de confort, qui ne connaîtraient pas mes recettes. Il y avait aussi là une occasion d'observer et d'interroger l'ordre hiérarchique dans un nouveau trio qui réunissait trois personnes aux profils bien différents. Une occasion pour moi de mettre en lumière le phénomène intersubjectif non plus dans l'angle de l'empathie, mais plutôt en termes de positionnement, comme le mentionne Laura Ellingson (2017), qui explique que le corps social se situe toujours en relation avec les autres, comme dans toute collectivité. Ainsi, mon corps et mon identité incorporée dans le groupe se font tirer vers l'avant, repousser vers l'arrière, freiner ou soutenir par les autres. Mais aussi dans ma psyché, dans ma démarche de construction identitaire, la façon dont je me situe sur l'échelle qui m'intéresse.

3.2.2 Les étapes

Tel que je l'avais prévu dans mon examen de projet, nous avons travaillé sur [plusieurs mois](#), de mars 2021 à mars 2022, presque toujours à trois, malgré la situation de crise sanitaire. Il m'était crucial, pour être en respect avec le caractère interartistique de mon projet, que, lors de notre première rencontre, rien n'ait été déjà décidé, que toutes les décisions de forme et de contenu soient prises à trois. J'avais en tête un projet inspiré du théâtre documentaire, mais si une autre proposition s'était avérée plus intéressante, je n'aurais eu aucun mal à abandonner celle-ci. Cette idée de rassembler des artistes avant d'avoir une idée est probablement le changement de paradigme le plus fondamental, si on compare au mode de conception de l'art lyrique en général. Cette façon de faire que j'ai initiée, celle d'inviter des artistes à collaborer pour créer un spectacle lyrique sans avoir d'idée précise sur l'histoire, sur le contenu ou la forme, était en soi une démarche de recherche, inhabituelle dans le monde lyrique, une démarche qu'on associe au *devised theater*⁶⁸. Depuis, j'ai vraiment fait de cette méthode ma signature : asseoir autour d'une table des artistes, de toutes les sphères, de toutes les disciplines, concepteurs, interprètes, techniciens, trouver

⁶⁸ On pourra ici penser à la démarche de création adoptée par Georges Aperghis et l'ATEM, dans les années 1970 et 1980

ensemble un sujet qui nous allume, nous inspire, puis imaginer le spectacle ensemble. De l'usage pratique du mot interartistique, pour signifier « entre les artistes », entre des personnes.

- Les rencontres (25 mars – 31 octobre 2021)

Donc, pour *Aujourd'hui Calling You*, la première étape consistait à nous rencontrer, à faire connaissance. Avant de débiter le travail de répétition en studio, nous avons eu six rencontres. Pandémie oblige, notre première rencontre le 25 mars 2021 se fit en ligne, et donc la conversation a été forcément moins naturelle qu'elle ne l'aurait été autour d'un café ou d'une bière. J'en fus l'animatrice sur Zoom, et ce fut surtout l'occasion d'expliquer le contexte à mes collaborateurs, mon projet de recherche, quelles en seraient les étapes, l'échéancier et quelles étaient selon moi les décisions qui devaient être prises pour amorcer le travail, surtout à propos des questions pratiques, comme les possibilités de diffusion, le budget.

Les rencontres suivantes ont eu lieu en présentiel. Les 17 et 30 mai nous les tîmes dehors, afin de respecter les consignes sanitaires; le 1^{er} juillet chez moi, plus précisément au rez-de-chaussée de ma maison, résidence de ma sœur; le 17 octobre au Gym culturel du Centre Calixa-Lavallée et le 30 octobre dans un café. Ce furent des rencontres plaisantes – nous avons ri souvent – chaotiques et naturelles, des conversations plutôt que des réunions. Entre chacune, nous avons échangé plusieurs courriels, nous avons eu plusieurs conversations Messenger, encore là presque toujours à trois, sur des questions pratiques.

- Le contenu créatif (28 juillet 2021-26 janvier 2022)

Jean-François a travaillé de son côté, nous a envoyé des maquettes de musique électronique, des remix de la piste de karaoké de la chanson *Calling You*. Il a composé quatre pièces originales :

1. Calling You Karaoke@laScelsi 8'48''
2. CALLING_PIANO penta Space V2 4'08''
3. Conception Poltergeist TripHop v3 3'58''
4. Calling You Finale V3 6'08''

Jean-François a également réalisé tous les montages sonores nécessaires au spectacle. Le spectacle comporte [treize morceaux musicaux électroniques](#).

C'est Anne-Marie qui a documenté et organisé nos rencontres de brainstorming. Déjà après notre rencontre 2, elle nous envoyait un tableau [Sources d'inspiration](#) dans lequel elle avait réuni toutes les références dont nous avons parlé, et nous a invités à continuer de le remplir. Elle a aussi construit dès le 29 juin 2021 un premier assemblage de [formes et de contenus](#) suite à notre *brainstorm* du 30 mai. Anne-Marie a ensuite rédigé ce que nous avons appelé un [canevas](#), un texte qui était à la fois le déroulement du spectacle, la description des épisodes, une proposition du texte que j'allais dire dans les scènes plus théâtrales. Anne-Marie a rédigé ce texte en grande partie en réutilisant des passages de la conférence que j'ai présenté *Le corps, le geste, la voix*. Elle a aussi repris plusieurs anecdotes ou réflexions échangées dans nos rencontres. Elle nous a envoyé la version 1 le 29 juillet 2021. Ce canevas a connu de nombreuses transformations, au moment de la présentation publique de mars 2022, nous travaillions avec la [version 12](#). Ce canevas est aussi devenu le [cahier de régie](#) pour tous, nous y avons ajouté les *cues* d'éclairages et la fiche technique, de même que les minutages dans les pistes audio.

Nous avons aussi parlé du spectacle *J'aime Hydro*, du théâtre Porte-Parole⁶⁹, Anne-Marie partageait mon enthousiasme pour ce spectacle, nous l'avons fait découvrir à Jean-François et avons décidé que notre projet serait un spectacle documentaire, dans la forme (TED Talk, *J'aime Hydro*).

Pour ma part, j'ai élaboré mes parties vocales sur les compositions de Jean-François, j'ai aussi apporté certaines modifications aux canevas d'Anne-Marie et écrit le texte de la scène de karaoké. À peine quatre jours avant d'entrer en salle pour notre résidence, j'ai décidé de composer une chanson inspirée du répertoire traditionnel pour présenter les concepts de mon projet de recherche, comme l'intersubjectivité, la création collective ou l'interartistique. Plus tard, au moment de ranger le matériel, j'ai assemblé les différents documents pour construire ce que j'appelle ma [« partition »](#).

⁶⁹ Pièce de théâtre documentaire de la compagnie Porte-Parole. Texte et idée originale de Christine Beaulieu. Dramaturgie de Annabel Soutar. Mise en scène de Philippe Cyr. <https://porteparole.org/fr/pieces/jaime-hydro>, que j'ai écoutée en format balado <https://porteparole.org/en/podcasts/jaime-hydro-podcast/>

- Les répétitions (7 octobre 2021 – 21 janvier 2022)

Le 7 octobre 2021, nous avons eu Anne-Marie et moi une première répétition en studio. Nous en aurons une deuxième le 12 novembre, et ensuite cinq entre le 8 et le 21 janvier. Les mesures sanitaires ont compliqué un peu notre calendrier, mais surtout il nous fallait à chacun le temps de créer du matériel, pour moi de pratiquer et aussi le temps de réfléchir. Je pressentais dès le départ, je le dis d'ailleurs lors de notre première rencontre, qu'il n'y aurait pas besoin de répéter beaucoup pour ce spectacle, et qu'une grande partie du déroulement serait mis en place lors de notre résidence en salle, dans les éclairages, et avec la sonorisation. En tout, avant de nous installer à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal pour notre résidence de création, nous aurons eu [sept répétitions](#). Plusieurs de ces répétitions ont été consacrées à la mise en scène des épisodes plus théâtraux, et se sont tenues sans Jean-François. Certaines autres ont été entièrement consacrées à l'élaboration du contenu sonore et musical. Anne-Marie a presque toujours préparé et envoyé par courriel la veille un plan de répétition, avec des objectifs assez précis. Le travail sur la forme, le contenu et le déroulement s'est fait de façon simultanée.

- La résidence (23 – 28 janvier 2022)

Alors que la province était encore en grande partie confinée à la suite du congé des fêtes de fin d'année, que les cas de Covid-19 et les hospitalisations étaient en hausse et que les salles de spectacles demeuraient fermées, nous nous sommes installés dans la salle de la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal, le dimanche 23 janvier 2022. Nous y avons travaillé à temps plein pendant cinq jours, pour faire le montage des éclairages, de la sonorisation, pour placer la scénographie, pour répéter l'enchaînement des épisodes, pour prendre certaines décisions de mise en scène. Pendant ces moments consacrés à la production, le canevas a encore été modifié, ajusté, nous avons fait quelques ajouts, quelques coupures, quelques modifications au contenu textuel et musical. Les deux premiers épisodes ont été remaniés en profondeur. Cette résidence devait se conclure par la présentation publique du spectacle le vendredi soir 28 janvier. Malheureusement, les mesures sanitaires du gouvernement n'ont pas permis d'accueillir plus de cinq personnes dans la salle. Cette représentation a eu lieu devant une salle vide, mais a été captée par une équipe de tournage. Cependant, le gouvernement avait annoncé, la semaine précédente, la réouverture des salles de spectacle à 50% à partir du 7 février. Mélanie Charbonneau, agente responsable de la Maison de la culture du Plateau, nous a alors proposé de reporter la présentation publique au 18 mars 2022. Au moment de notre résidence en janvier, nous savions que nous pourrions bientôt rencontrer le public, la

salle pleine ou demi-jauge. L'équipe de captation de la Conserve Média n'était pas disponible, et donc nous avons maintenu le projet d'une captation sans public, ce qui est dommage, bien sûr, surtout l'interaction et même la participation du public étant un élément majeur du spectacle, surtout l'épisode 9 « Heure de vérité » où un spectateur doit prendre l'initiative de me téléphoner pour me poser une question.

- La présentation publique (18 mars 2022)

Nous avons donc mis le spectacle sur la glace pendant sept semaines. Avant la présentation devant public le 18 mars 2022, nous n'avons eu qu'une rencontre de production en ligne et une petite répétition à l'Institut Goethe – qui nous a gentiment accueillies – répétition qu'Anne-Marie avait préparée et pour laquelle elle m'avait envoyé des notes spécifiques. Il s'agissait aussi pour moi de m'assurer de la mémorisation sans faille de mon texte, malgré les semaines d'absence. Nous sommes entrés en salle le matin même du 18 mars, il a fallu faire vite et efficace. Quelques petites modifications ont encore été apportées au canevas. Le spectacle étant présenté par la Maison de la culture, il était gratuit. Heureusement, les mesures sanitaires ont été assouplies, depuis le 28 février les salles de spectacle pouvaient recevoir à 100% de leur capacité, nous avons eu le bonheur de voir les laissez-passer s'envoler. Le soir du 18 mars nous étions à guichets fermés. Je tiens à préciser que l'épisode 9 a réussi dans ce contexte au-delà de nos espérances, un homme qui m'est totalement inconnu a rapidement sauté sur l'occasion pour me poser une question, ce qui a donné lieu à un moment très convivial et amusant dans la soirée. J'ai ensuite entrepris assez rapidement le travail de tri de mes données.

3.3 Les données

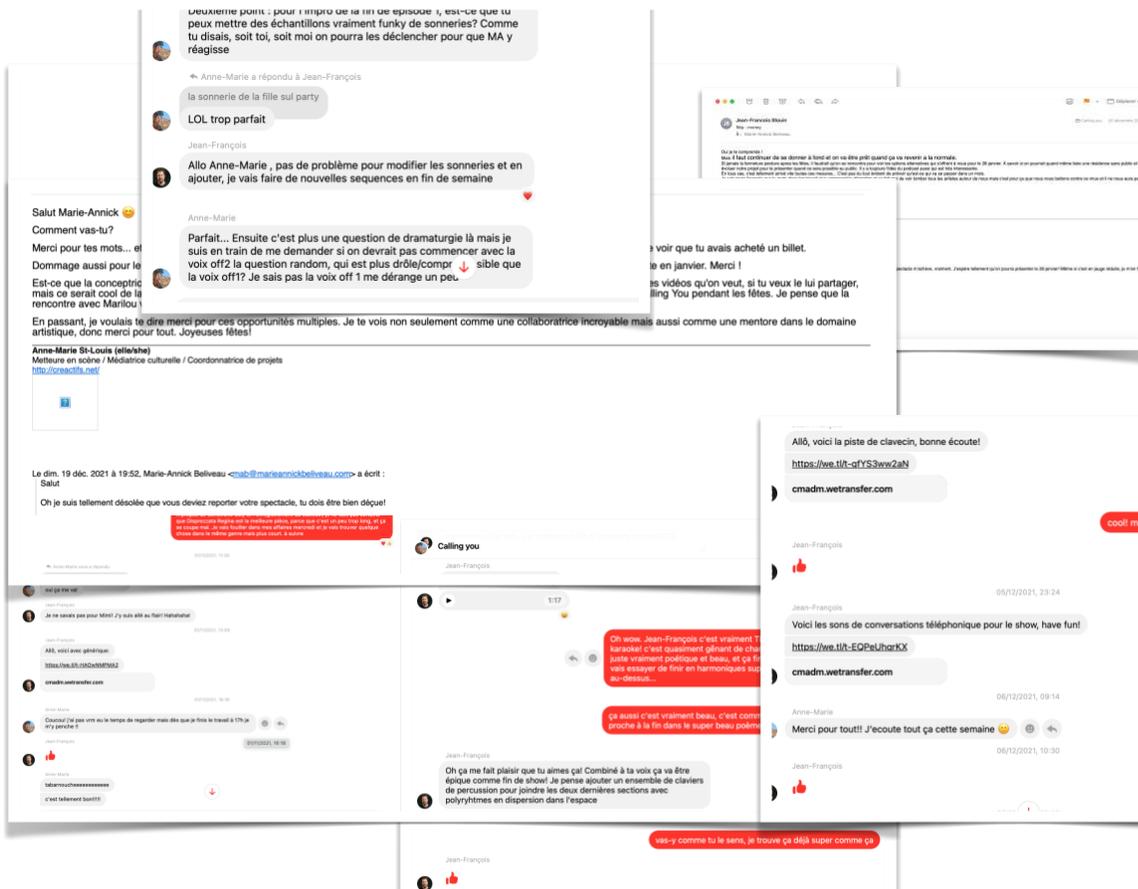
La section suivante sera consacrée à la présentation du corpus de données. Je décrirai d'abord tout ce qui a pris la forme de correspondance écrite, les courriels et autres messages. Le journal de bord et le journal de méthodologie seront ensuite présentés, suivis de la description des différents enregistrements vidéo qui ont été réalisés. Finalement j'expliquerai comment se sont déroulés les entretiens semi-dirigés et les entretiens d'explicitation de l'action.

3.3.1 Correspondances

Le corpus de données que j'ai collectées pendant le processus de création d'*Aujourd'hui Calling You* compte un très grand nombre de messages courriels et Messenger (figure 3.2). J'ai fait un examen

exhaustif de ces correspondances, j'ai entrepris un travail de codage primaire de cet imposant ensemble pour réaliser que seuls certains moments pouvaient être sélectionnés et offrir un échantillon pertinent et représentatif de nos relations de création. Il s'agit ici de données froides (voir figure 3.1 Schéma de méthodologie), mais les passages qui sont révélateurs sont bien sûr ceux qui reflètent notre état d'esprit et nos relations. Tous les moments où nous exprimons notre gratitude, nos doutes, nos frustrations, nos joies, les moments où nous nous consultons, où nous nous excusons, où nous nous encourageons sont ceux qui ont retenu mon attention, et que j'ai tenté de mettre en lien avec les événements.

Figure 3.2 Exemples de correspondances



3.3.2 Journal de bord

J'ai, entre le 25 mars 2021 et le 28 janvier 2022, rédigé un journal de bord (figure 3.3), dans lequel j'ai surtout noté mes impressions, davantage que mes actions ou la description du travail accompli. À sa relecture, plusieurs passages sont souvent trop personnels, trop émotifs pour servir ma recherche. Ce journal devient souvent une réflexion sur ma pratique et ma vie de chanteuse, située ma démarche dans

l'ensemble de ma vie, un texte finalement tellement personnel que je ne serais pas à l'aise d'en donner l'intégralité en annexe. Mais j'ai conservé dans mon corpus de données quelques passages, intéressants pour composer une triangulation de données entre un événement visionné dans un enregistrement, un courriel qui y fait référence et ma réflexion dudit événement dans mon journal.

Figure 3.3 Extraits de journal de bord

31 décembre

Je travaille un peu mes impros pour Calling you et je réalise que j'ai une idée assez précise de ce que je cherche, de ce que je veux transmettre. Je ne sais pas ce que ça peut donner dans la voix, dans le chant, dans « moi » mais je reviens toujours à un solo de Fred Gravel, dans Fear and Greed, ou au duo dans This Duet, quand il prend un patron un peu western, un peu cheval, et qu'il le développe. Dans Fear and Greed aussi j'ai eu cette impression qu'il avait au départ pas un geste ou un mouvement mais plutôt comme un personnage, ou une image de film que nous pouvions, nous le public, comprendre, et qu'il se l'appropriait. Je voudrais faire ça.

Quand j'ai chanté la dernière chanson à Jean-François, je n'étais pas super prête, et ils en ont rendu compte, ou disons que ma proposition ne l'a pas convaincu. J'ai reçu ses suggestions avec beaucoup d'ouverture. Je vais essayer de faire ce qu'il souhaite, chanter le dernier refrain de Calling you et genre bel canto, lyrique, avec des vocalises. Je vais essayer de composer quelque chose de bien.

22 janvier

Le projet avance bien. Nous avons plusieurs rencontres et Anne-Marie a construit à partir de nos conversations un canevas. Jean-François a composé des super maquettes sur lesquelles j'improvise. Le projet garde la forme d'un balado, en épisode. Bon, pas besoin de décrire le projet ici, il est dans ma tête tous les jours et je suis la lectrice de ce journal.

3.3.3 Le journal de méthodologie

Au lendemain ou presque de la présentation publique de notre spectacle, j'ai commencé à réfléchir aux différentes étapes du traitement de mes données de recherche, afin de construire un échéancier approximatif du travail, d'établir certaines balises et de choisir les bons outils et les bons procédés. Réfléchissant toujours mieux en écrivant, j'ai débuté le 10 juin 2022 un [journal de méthodologie](#). Ce document d'une vingtaine de pages s'est transformé en journal de bord de la création de ma thèse. La dernière entrée est datée du 9 février 2024.

En juin 2022, j'ai entrepris de faire l'inventaire de mes données de recherche. Voulant systématiser le tout, j'ai décidé de tenir un journal de méthodologie, dans lequel je noterais les différentes étapes du traitement de mes données. Ce noble effort de structuration s'est rapidement fait avaler par le chaos de mes pensées. De la lecture attentive de tous nos échanges courriels ont émergé plusieurs réflexions, et alors que l'intention de départ était de consigner dans ce journal les différentes étapes de traitement de mon corpus de données, il est devenu plutôt un ensemble de commentaires, mes questions, mes incertitudes, mes états d'âme parfois, mes idées, notées au fur et à mesure.

3.3.4 Enregistrements

Nos [rencontres de création et les répétitions](#), jusqu'à notre entrée en salle, ont été enregistrées en vidéo (une rencontre et une répétition en format audio seulement pour des raisons techniques). Les images sont précieuses, et révélatrices. Au-delà des mots et des propos, nos corps, nos visages, nos réactions, nos rires et nos exclamations donnent beaucoup d'information sur les relations qui se sont construites.

Nous avons réalisé une captation vidéo sans public de notre sortie de résidence. J'aurais pu inviter les évaluateurs de mon projet doctoral à cette présentation sans public, puisqu'il nous était permis d'avoir jusqu'à 10 personnes dans la salle, mais je tenais à la présence des spectateurs, puisqu'une partie importante de notre contenu est participative, que la relation que je réussis à construire avec le public est un élément majeur de la réussite du spectacle. La représentation publique du 18 mars 2022 n'a pas été enregistrée.

3.3.5 Les entretiens

J'avais, dès le moment de préparer mon examen de projet, décidé d'avoir avec chacun de mes collaborateurs un entretien semi-dirigé (voir Annexe E le questionnaire). Mon intention au départ était de

les interroger au sujet de leur expérience et leur pratique de spectateur. Je voulais aussi recueillir leurs impressions et leurs perceptions de nos relations de travail. J'ai eu cet entretien semi-dirigé avec Anne-Marie quelques jours avant de débiter notre résidence à la Maison de la culture, le 21 janvier 2022. J'ai eu celui avec Jean-François juste après la présentation publique, le 27 mars 2022. J'ai transcrit ces entretiens et j'en ai fait un encodage sommaire. Cet encodage m'a amenée à un premier travail d'analyse réflexive, la rédaction d'un long commentaire dans mon journal de méthodologie, un texte qui porte un éclairage sur ce que je perçois de leur appréciation.

3.3.6 Explicitation de l'action

La méthode d'entretien d'explicitation de l'action telle que développée par Pierre Vermersch est une façon systématique, organisée, un protocole qui amène à la granulation d'une action, qui permet de mettre en lumière, d'explicitier, de verbaliser la connaissance implicite. Ici je ferai une distinction entre la connaissance implicite et le savoir inconscient. Il y a certainement plusieurs éléments de ma pratique de chanteuse, ma pratique de spectateure et ma pratique de créateure qui sont inconscients, purement intuitifs. Mais « tant que je n'ai pas fait cette « prise de conscience » au sens de réfléchissement, je reste réflexivement étranger à ce que j'ai pourtant vécu » (Vermersch, 2000, p. 276). C'est-à-dire que pour moi chanteuse, je mobilise, quand je travaille à la création de notre spectacle, tout un savoir qui est conscience en acte, mais pas conscience réfléchie (Vermersch, 2000, p. 272). Plusieurs de mes comportements de chanteuse, surtout mes comportements vis-à-vis l'Autre, sont de cette nature, et c'est par l'explicitation de l'action que je peux les mettre en mots, les décortiquer, et ainsi en prendre possession pour pouvoir théoriser. Ma conscience de l'Autre, quelle est-elle? Comment me sert-elle? En quoi m'est-elle singulière?

Au moment de préparer mon examen de projet, à la suite de la lecture de deux thèses⁷⁰ en recherche-création, il m'avait semblé intéressant de faire appel à l'auto-explicitation pour mettre en lumière mes actions et comportements d'interprète, dans mon processus créatif et dans mes relations de travail. J'étais alors bien consciente qu'il me fallait suivre une formation rigoureuse pour que cette méthode d'auto-explicitation me fournisse des données qui seraient caractéristiques, qui seraient autres que les impressions que je notais dans mon journal de bord, ou qui émergeaient de mes exercices de rédaction

⁷⁰ Hourshid Afrakhteh (2017) et Jonathan Voyer (2018).

en analyse réflexive. J'ai suivi en mai 2021 la formation offerte par Caroline Raymond⁷¹ à la méthode en explicitation de l'action de Pierre Vermersch. Il m'a semblé alors que l'entretien d'explicitation mené par un intervieweur formé serait une source d'information qui compléterait de façon plus adéquate mon corpus de données, et m'éclairerait possiblement sur certains de mes comportements qui étaient inconscients.

La spécificité de l'entretien d'explicitation est de viser la verbalisation de l'action. D'une part, parce que connaître en détail le déroulement d'une action apporte une information précieuse et, d'autre part, parce que la verbalisation de l'action pose des problèmes qui ont été sous-estimés et qu'il nécessite, pourrait être surmontée, l'utilisation d'une technique de questionnement très précise qui doit être apprise (Vermersch, 2019, p. 9).

Voilà donc un moyen privilégié d'obtenir une réelle description de ce que l'artiste fait, comment il sait ce qu'il fait, comment il sait ce qu'il sait, comment se déroule son action sans la juger, l'expliquer ou lui donner un sens, sans se justifier, en demeurant dans la description. Je vois là un lien avec l'ici-maintenant et dans l'immédiateté, des éléments qui me permettent de trouver des éclairages précieux dans Rolnik, Guattari et Small.

J'ai eu la chance d'être invitée par Caroline Raymond à participer à un tel entretien. Elle souhaitait « recueillir le témoignage de la doctorant.e relatif à 1) la mobilisation de l'attention en cours de problématisation de leur recherche-crédation et, en particulier, sur quoi leur attention était dirigée et 2) la prise de décisions méthodologiques en appui sur leur manière singulière de problématiser la recherche-crédation, combinant des temps de pratiques artistiques et de travail théorique »⁷². Cet entretien a eu lieu en présentiel le 15 juin 2022, quelques mois après notre spectacle, alors que je visionnais et débutais la transcription des enregistrements vidéo de nos rencontres et répétitions. On verra dans le prochain chapitre comment lors de cet entretien, j'ai pris conscience d'un phénomène important, qui s'est avéré être en lien direct avec ma question de recherche.

Bien qu'ayant suivi la formation en entretien d'explicitation, j'ai décidé de ne pas être l'intervieweuse de mes collaborateurs, craignant un biais chez moi ou une inhibition chez les interviewés, du fait de notre

⁷¹ Raymond, C. (2021, été). EPA 901S-30 *Formation à l'entretien d'explicitation de l'action*. Université du Québec à Montréal, Faculté des arts.

⁷² Courriel de Caroline Raymond reçu le 30 mai 2022.

proximité trop grande dans les événements. J'ai demandé à Marine Theunissen, qui assistait Caroline Raymond pendant la formation, et qui connaît bien mon projet doctoral, de faire ces entretiens. Pour Anne-Marie et Jean-François, il s'agissait d'une première expérience de ce genre d'entretien, et les entrevues se sont tenues en ligne. Marine n'a pas réellement réussi à les amener à une parole incarnée telle que recherchée dans la méthode Vermersch. Selon elle, le fait que les entretiens aient lieu un an après notre résidence à la Maison de la culture (le 27 février 2023 pour Anne-Marie, le 3 mars avec Jean-François) en est la principale raison. Cependant, les propos recueillis par une tierce personne se sont avérés très intéressants. Le choix des moments explicités et le retour de Marine pendant le *debriefing* sont révélateurs. Ces deux entretiens lui ont aussi donné une connaissance plus fine de notre projet, et dans la foulée (le 6 mars 2023), elle a réalisé un entretien d'explicitation avec moi, entretien qui m'a amenée à donner un éclairage précieux et révélateur sur mon comportement sur scène, devant le public.

Avec le recul, je considère que [la temporalité](#) (figure 3.4) de ces six entretiens couvre de façon intéressante le processus créatif et nos relations. Un entretien à chaud (celui d'Anne-Marie) juste avant la production, un à chaud (celui de Jean-François) juste après la présentation publique. Un sur mon processus créatif (celui réalisé par Caroline Raymond) alors que je débute mon travail d'analyse, puis trois entretiens dans la même semaine, mais un an plus tard, alors que nous avons eu l'occasion de laisser les cendres se poser et prenons la mesure de ce qui nous reste de l'expérience. Un an plus tard, tous les trois nous avons repris nos activités respectives et avons eu finalement très peu de contacts.

J'ai transcrit ces entretiens. Ce travail m'a amenée à un premier travail d'analyse réflexive, la rédaction d'un long commentaire dans mon journal de méthodologie.

Figure 3.4 Tableaux des entretiens

6 mai, 2021	examen de projet	Marie-Annick	Isabelle Héroux Jimmie Leblanc Nicole Harbonnier	Zoom	Présentation de mon examen de projet alors que le processus de création est entamé. Commentaire de Jimmie Leblanc sur ma posture face à l'opéra contemporain.
1 juin, 2021	Formation à l'entretien d'explicitation Professeur: Caroline Raymond			UQAM	Cours intensif en présentiel.
21 janvier, 2022	entretien semi-dirigé AM	Anne-Marie	Marie-Annick	Zoom	Elle parle de spectacle participatif, de rythme, de dramaturgie. Pourquoi j'ai fait appel à elle. Nous sommes à quelques jours d'entrer en salle.
27 mars, 2022	entretien semi-dirigé JF	Jean-François	Marie-Annick	Zoom	son parcours d'abord contemporain. Son travail sur une piste commerciale de Calling You. La part du spectacle qui est de lui et ce qu'il nous laisse. Il parle de la petite fille
15 juin, 2022	entretien d'explicitation	Marie-Annick	Caroline Raymond (Johanna Biennaise)	UQAM	2 moments: celui où j'ai eu l'inspiration des impros vocales, seule chez moi, et celui où. Et le moment où je commence à coder mon corpus et je réalise que je ne veux pas utiliser cette méthode pour analyser mes données
27 février, 2023	entretien d'explicitation AM/Marine	Anne-Marie	Marine Theunissen	Zoom	son moment est une rencontre à 3 au Gym Culturel où nous préparons le dossier OFFTA le 30 octobre
3 mars, 2023	entretien d'explicitation JF/Marine	Jean-François	Marine Theunissen	Zoom	en résidence le moment de la création du passage bel canot dans la dernière chanson
6 mars, 2023	entretien d'explicitation MAB /Marine Theunissen	Marie-Annick	Marine Theunissen	bureau de Chants Libres	mon moment: dans le spectacle devant public quand je chante l'épisode des changements de postes.

3.4 3.4 Analyse

Je débute mon travail d'analyse par l'examen de mon corpus de données : quelles en sont les différentes sources, en quoi elles me sont utiles, en quoi j'y trouve les réponses à ma question.

Récits 3.2 Le Tas

Elle regarde l'immense tas devant elle. Des dons, des vidanges, des souvenirs, des trésors. Tellement de choses, des petites, infimes, presque imperceptibles, des poussières, qu'on pourrait tellement facilement oublier, effacer, balayer, et qui sont des morceaux de diamants, des miettes qui sont finalement la colle qui tient tous ses morceaux ensemble. Il y a aussi les gros trucs, impressionnants, certains satisfaisants, généreux, amples, d'autres franchement encombrants, qui pèsent lourd, mais qu'il est embêtant de mettre de côté. Et puis les morceaux mous, ceux qui ne s'empilent pas, ceux qui rendent toute construction laborieuse. Il y a aussi les pièces fragiles, certaines parce qu'elles sont délicates, d'autres parce qu'elles sont vieilles et usées, d'autres parce qu'elles ont été mal conçues, mal fabriquées, bâclées. Il faut être prudent, certaines ont l'apparence de choses solides, mais craqueront à la moindre pression.

Et maintenant il faut trier, classer, structurer, bâtir. Choisir un système, mettre en ordre, mettre à l'ordre, mettre « en sorte ». Quelle sorte? Elle pourrait y aller simplement par couleur, les bleues, les rouges, les vertes, mais la couleur, qu'est-ce que c'est? Quelle valeur ça a? Bien que ce soit la première chose qu'on voit, peut-être la première chose qu'on identifie, finalement ça ne dit pas grand-chose.

Elle pourrait choisir ainsi de trier tout ce qui est devant elle par couleur, ou encore de tout aligner en ordre de grandeur, du plus petit au plus grand. C'est très difficile, il y a des volumes tellement différents, des choses molles et des choses dures, des structures immenses, mais très aérées, des formes impossibles à mesurer, des choses longues et étroites, de gros trucs qui sont en fait des assemblages de plusieurs petits éléments, doit-on les dissocier, les mettre ensemble? Hum, difficile, certains ont une valeur intrinsèque, d'autres ne sont intéressants que dans leur multiplicité...

Elle serait tentée de trier avec son intuition, son instinct, en toute subjectivité. Mettre les choses intéressantes, valables, précieuses, rares ensemble et laisser en tas les restes, en attendant d'être assez courageuse ou paresseuse pour mettre le tas aux ordures. Ou au recyclage. Non, le recyclage impose encore là un certain tri, on n'en sort pas. Pas de recyclage. Vidange.

Ce qu'elle sélectionnera comme valable ou intéressant formera un autre grand tas, qu'elle devra encore classer, élaguer, distiller pour garder encore le plus intéressant, le plus précieux, ainsi former un nouveau tas de restes, des restes plus précieux, plus difficiles encore à jeter.

Une chose est certaine : il y en a trop. Impossible de tout garder, il n'y a pas la place, et il est inconcevable que tout soit pertinent. Des choses les plus banales ou ordinaires, on ne peut choisir qu'un élément, un représentant, un exemple. Et des choses précieuses, et bonnes et touchantes, il est inutile de garder plusieurs exemplaires, ou des items trop similaires.

L'opération est mille fois plus éprouvante qu'elle ne l'avait imaginé, mille fois plus exigeante. Elle y a déjà mis des heures, à ce qui lui semble, et pourtant elle ne note aucune progression. Chaque jour, elle a envie de tout recommencer à zéro, de changer de système.

« Qu'est-ce que je veux faire de ce tas ? » Elle veut bien sûr y trouver des réponses, LA réponse. La réponse à quelle question? Quelle est véritablement la question?

La collecte de toutes ces choses lui a procuré beaucoup de joie, beaucoup de satisfaction, l'a amenée sur des chemins où elle a fait des découvertes formidables, des rencontres stimulantes. Au fil de l'aventure, elle a mis dans sa besace toute sorte de morceaux, sans trop se questionner, et elle les regarde aujourd'hui avec plaisir. Fouiller dans le tas est quand même tellement agréable, elle revit son voyage, apprécie le chemin parcouru, trouve des petits morceaux qu'elle avait oubliés ou négligés et qui brillent aujourd'hui d'un éclat insoupçonné.

Ne pourrait-elle pas simplement se laisser aller à raconter, commenter, décrire ce que ce voyage fut, ce qu'elle en garde, en quoi elle y trouva ce qu'elle cherchait, en quoi il lui en a coûté, en quoi elle fut surprise, étonnée, réconfortée. Pourquoi elle est contente de l'avoir fait, ce qu'elle souhaiterait revisiter, ce qu'elle conseillerait à quelqu'un qui voudrait entreprendre le même périple ? Il lui semble, à fouiller dans son tas, à remuer les choses, à tenter de les classer, que son aventure peut-être perd de son charme. Que de voir tout ça accumulé devant elle lui donne surtout en vie de repartir, d'aller sur un autre chemin, collecter de nouveaux trésors, des cailloux, des pierres précieuses.

Je réexamine alors ma question de recherche : Comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans un spectacle de création interartistique qui se déploie dans l'ici-maintenant?

3.4.1 Codification initiale

- L'almanach

Le traitement de mes données a débuté avec un recensement exhaustif et un grand ménage. J'ai débuté l'organisation de mes données en construisant un immense [almanach](#), un document de plus de 220 pages, qui contient l'ensemble de mes données, correspondances (368 messages courriel et plus de 200 messages Messenger), [journal de bord](#) (23 pages), en plus des hyperliens vers les [enregistrements audio et vidéo](#) (24 fichiers) et [documents de travail](#) (47 documents), le tout organisé chronologiquement. Ce travail a été laborieux, m'a obligée à tout revisiter pour reconstruire l'ensemble de l'aventure d'*Aujourd'hui Calling You*. Ce document demeure encore ma principale référence quand je cherche à retracer un élément de ma recherche. Mais plus intéressant encore, alors que je construisais le fichier, j'ai voulu résumer certaines situations, et ce faisant j'en ai rédigé un commentaire qui est une première étape d'analyse. En revisitant ainsi les événements, et en juxtaposant les différentes sources, certains éléments ont capté mon attention, déjà certains recoupements se sont faits naturellement, et surtout une quantité importante de données ne m'ont semblé intéressantes que dans leur ensemble, sans grand intérêt à être détaillées. La construction de mon almanach constitue ainsi une étape de préanalyse que Bardin appelle la lecture flottante.

a) *La lecture « flottante »*. — La première activité consiste à se mettre en contact avec les documents d'analyse, à faire connaissance en laissant venir à soi des impressions, des orientations. C'est ce qu'on peut appeler la phase de lecture « flottante » par analogie avec l'attitude du psychanalyste. Petit à petit la lecture devient plus précise en fonction d'hypothèses émergentes, de la projection sur le matériel de théories adaptées (Bardin, 2013)

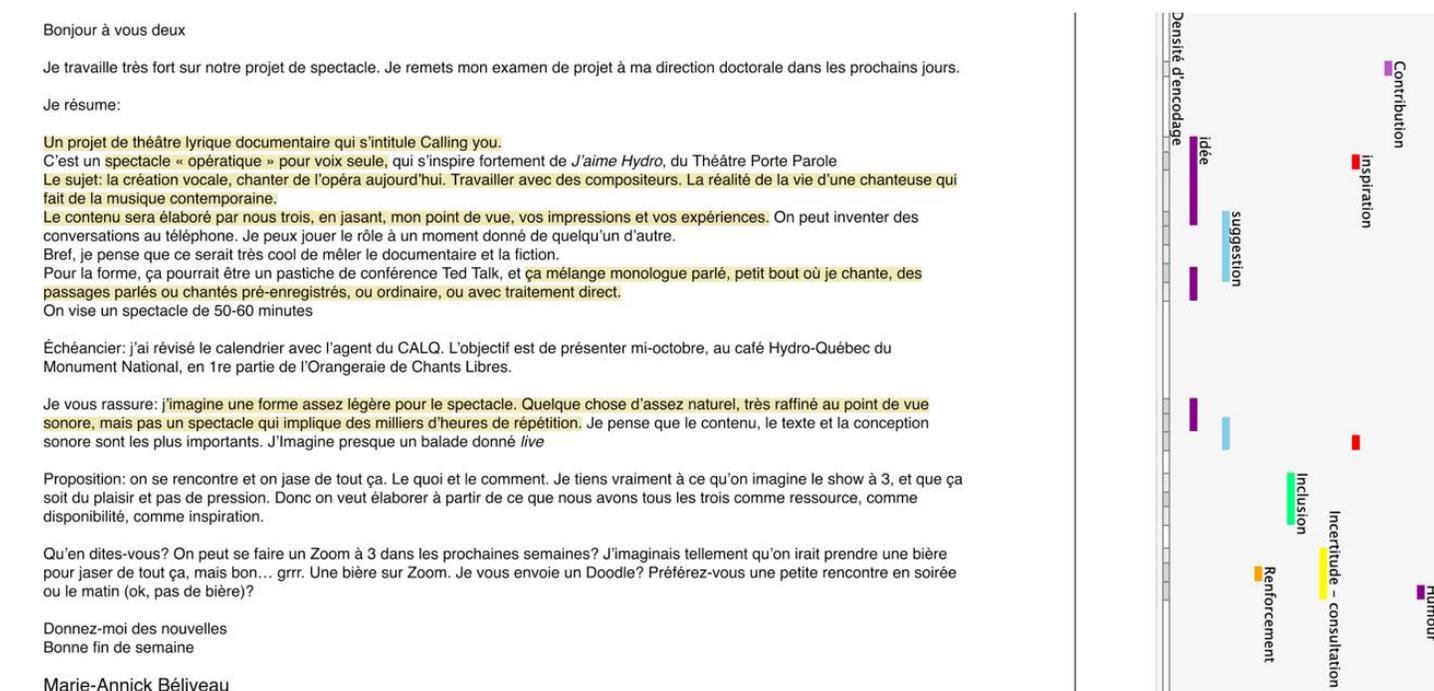
Cette étape de lecture flottante de mes données a amorcé le processus *bottom-up*, et se faisant en grande partie en concomitance avec mes lectures théoriques, les deux activités s'autorégulant de façon naturelle et indistincte.

- Encodage

Suivant les étapes de l'analyse par théorisation ancrée de Paillé (1994), j'ai commencé par la première étape : l'encodage des données, avec l'aide du logiciel NVivo (figure 3.5). Ce travail technique et mécanique s'est fait simultanément à une démarche plutôt intuitive d'analyse réflexive et d'écriture performative, de rédaction de mon journal de méthodologie et de récits. La partie la plus instructive de ce

travail fut celle de déterminer, dans NVivo, les noms de mes nœuds, de mettre en mots ce que je cherchais, comment j'appelais ce que je voyais, et toutes les différentes déclinaisons. On trouvera d'ailleurs en annexe mon [cahier de codage](#) (*codebook*), et dans mon journal de méthodologie plusieurs remarques et notes au sujet de l'encodage, ce que j'ai fait, comment et pourquoi. En voici un exemple (les passages surlignés dans le texte ont été associés à des codes, qui sont présentés dans la section de droite) :

Figure 3.5 Exemple d'encodage dans NVivo



En faisant ce travail, j'ai commenté le processus dans mon journal de méthodologie, et rédigé un récit (voir récit 3.2). Il était évident alors que je réfléchis, j'analyse et je comprends en écrivant, et que le mouvement que prendrait ma compréhension serait des grands cercles, des larges impressions, des grandes étapes, des souvenirs, impressions, ressentis et vécus dans leur ensemble, et en décrivant, exemplifiant, répétant, illustrant mes lectures à travers l'écriture, iraient en mouvement convergent vers des idées de plus en plus précises.

Ce travail d'encodage m'a paru aller, d'une certaine façon, dans le sens contraire. Tout découper en petits morceaux pour ensuite construire des ensembles, alors que je suis partie de la grande masse et j'ai plutôt filtré pour éclaircir, raffiner, enlever tranquillement le superflu. Pour faire une analogie, l'encodage me

semblait construire ma réflexion comme un château de sable, ou un château en bâtons de Popsicle, en rassemblant tous les petits morceaux dans le bon ordre. Ma méthode est plutôt comme une sculpture, au départ un bloc de marbre dont j'enlève des morceaux pour faire émerger la figure.

Ma lecture des données, mon écoute des enregistrements au départ, s'est faite naturellement, non dirigée, subjective, j'étais à la recherche de moments qui me semblaient révélateurs, qui seraient intéressants à transcrire et analyser.

J'ai relu tous nos courriels, pour finalement mettre de côté ces dizaines de pages, n'y trouvant rien d'éloquent ou de révélateur sur notre dynamique de travail ou notre projet. Certes, nous y exprimons notre gratitude, nos doutes, nos frustrations, nos joies, des idées, mais l'ensemble est finalement anecdotique.

Les heures d'enregistrement vidéo m'ont amenée au même constat : tout visionner, tout transcrire et encoder s'avérait plutôt stérile.

Finalement, de l'ensemble de mes données, de mon grand almanach, de la lecture des commentaires rédigés, mes récits et journaux, j'ai sélectionné onze moments qui, il me semble, une fois ventilés et granulés, explicités à l'aide de mes outils théoriques, pourraient laisser paraître des éléments de réponses à ma question (figure 3.6). Ces moments cristallisaient certains enjeux, certains sujets, une certaine réalité, j'y trouvais une manifestation concrète de ce que j'ai ressenti. En voici la liste, dans l'ordre dans lequel ils ont été sélectionnés.

Figure 3.6 Les onze moments clés

1	25 mars 2021	Anne-Marie Marie-Annick Jean-François	Rencontre	Zoom	Nous discutons de la chanson <u>Calling You</u> .
2	8 janvier 2022	Anne-Marie Marie-Annick	Répétition	Gym Culturel	Je n'ai pas appris mon texte par <u>coeur</u>
3	30 octobre 2021	Anne-Marie Marie-Annick Jean-François	Rencontre	Gym Culturel	J'improvise l'épisode « changement de postes »
4	1 ^{er} décembre 2021	Anne-Marie Marie-Annick Jean-François	Rencontre	Chez Jean-François	Enregistrement des pistes vocales chez Jean-François
5	29 décembre 2021	Marie-Annick	Séance de travail	Chez moi	Inspiration de « La petite maison dans la prairie »
6	1 ^{er} juillet 2021	Anne-Marie Marie-Annick Jean-François	Rencontre	<u>chez ma soeur</u>	Rencontre chez ma sœur artiste, contexte personnel.
7	17 mai 2021	Anne-Marie Marie-Annick Jean-François	Rencontre	Chez moi (terrasse)	Je chante <i>Le Temps des cathédrales</i> en 1/8 de tons
8	24 janvier 2022	Anne-Marie Marie-Annick	Répétition en résidence	Maison de la Culture	Discussion à propos du tapis
9	6 mai 2021	Marie-Annick <u>Jimmie Leblanc</u> Nicole <u>Harbonnier</u> <u>Isabelle Héroux</u>	Examen de projet	Zoom	Commentaire de <u>Jimmie Leblanc</u> sur ma posture dans mon examen de projet
10	7 octobre 2021	Marie-Annick Jean-François Anne-Marie	Courriel		Inspiration pour la chorégraphie de mains et pour le ventriloquisme inversé
11	3 mars 2023	Jean-François Marine <u>Theunissen</u>	Entretien d'explicitation	Zoom	La petite fille qui danse pendant le spectacle du 18 mars 2022, relatée par Jean-François dans son <u>EdE</u>

Le lecteur trouvera en annexe cette liste dans un [document](#) qui explique pour chacun des moments la raison pour laquelle il retient mon attention

3.4.2 Analyse réflexive

J'ai adopté, depuis le début de mon cheminement au doctorat (et même avant) ce que Spatz (2017, p. 22) appelle une « écriture performative »⁷³, subjective. Une écriture qui, au fur et à mesure, est devenue une nouvelle source de données chaudes, des dizaines de pages de réflexions que j'ai notées un peu partout. Mon journal de méthodologie est finalement devenu une sorte de journal de bord de ma rédaction.

Schenstead propose une méthode d'analyse basée sur l'art « *Arts-Based Reflexivity Data Analysis Method* » (Schenstead, 2012, p. 1) que j'ai mise en application, qui m'a servi de filtre, de tamis. L'auteure explique comment elle a fait des dessins et écrit des monologues qui lui ont permis de mettre en lumière

⁷³ « Lorsque la description de la technique refuse de se limiter à un vocabulaire établi de termes techniques et utilise plutôt un langage poétique pour évoquer des aspects plus subtils ou ésotériques de la pratique incarnée, elle peut devenir une sorte d'« écriture performative » ». Traduction libre de « When the description of technique refuses to limit itself to an established vocabulary of technical terms and instead uses poetic language to evoke more subtle or esoteric aspects of embodied practice, it may become a kind of “performative writing.” » (Spatz, 2017, p. 22)

les éléments porteurs de sa recherche, d'obtenir une métaréflexion. Le travail créatif s'est fait pour moi à travers l'écriture, d'abord de mon journal de méthodologie, de commentaires et annotations et aussi de récits divers. L'écriture fut une façon de passer mes données, mes impressions, mon ressenti, mon expérience dans un filtre et d'en faire émerger les éléments plus porteurs, ceux qui pourraient éventuellement être explicités. « [...] passer au tamis tout l'amas pour trouver les trésors⁷⁴ » (Schenstead, 2012, p. 3) s'est fait pour moi par l'interprétation libre et l'invention propre à l'autofiction, alors que je me permettais de conjuguer réalité et fiction, et ceci a généré des récits-données qu'il a été très intéressant de comparer ou de confronter à la réalité des vidéos.

L'analyse réflexive de Schenstead propose un protocole rigoureux, en cinq étapes. En voici une démonstration :

Figure 3.7 Démonstration d'analyse réflexive en cinq étapes

1. Raisonnement initial : Quels sont les faits? Qu'est-ce que je sais pour sûr?

Tous les trois, Anne-Marie, Jean-François et moi, nous sommes co-créateurs. Au moment de débiter le travail, lors de notre première rencontre de création, nous ne savons pas réellement de quoi notre spectacle sera fait, en contenu et en forme, mais j'ai quelques propositions et attentes : un théâtre documentaire, qui aurait les caractéristiques d'une création interartistique, dont je serais la seule interprète.

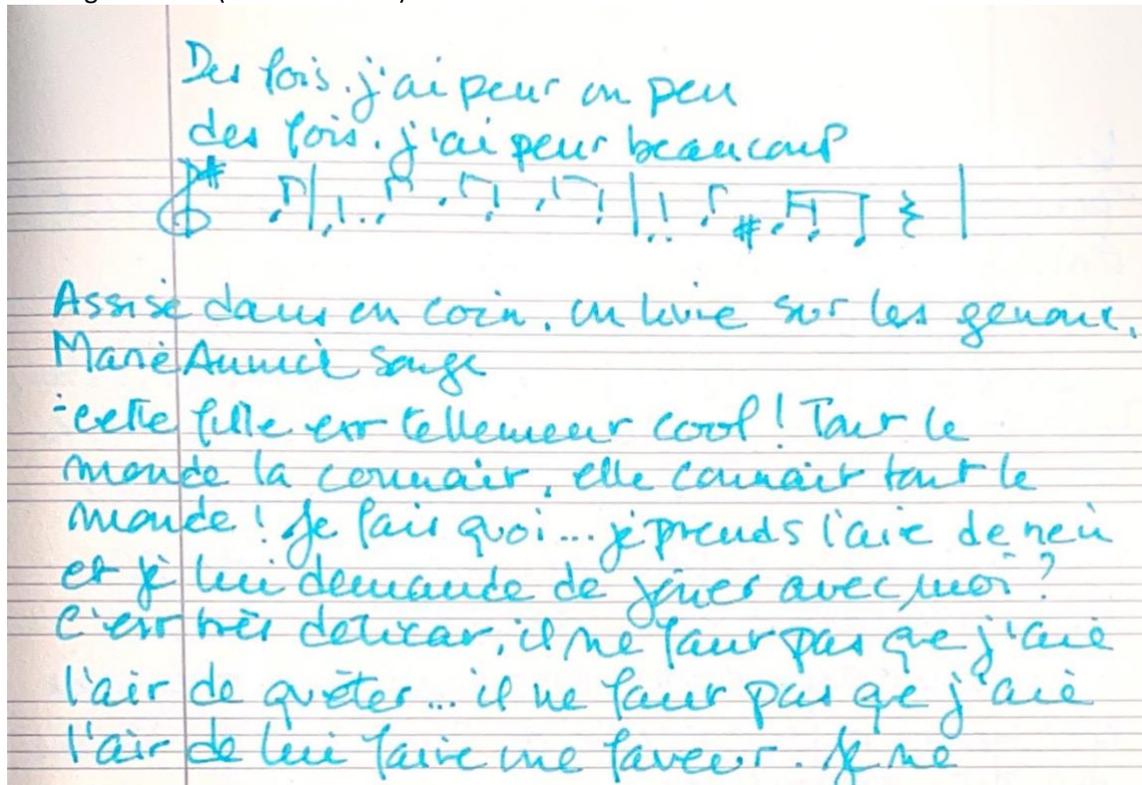
2. Introspection générée : Où sont les trous? Qu'est-ce qui est caché? Qu'est-ce qui manque?

Sommes-nous réellement égaux et non disciplinés dans notre démarche, dans notre façon d'interagir? À quel moment avons-nous conscience de la hiérarchie, quelle est-elle?

3. Réponse artistique #1 à l'introspection : Comment dépeindre à la fois ce que je sais et ce que je cache?

⁷⁴ Traduction libre de « [...] sifting through all the junk to find the treasures ».

Je rédige un récit (la cour d'école)



4. *Rétroaction sur la réponse artistique #1 : Comment je me sens à ce stade quand je réfléchis à ma réponse artistique? Où en suis-je?*

Je me positionne constamment sur une échelle, dans un groupe. Je veux prendre le contrôle, je m'abandonne et laisse les autres prendre le contrôle.

5. *Nouvelle connaissance de soi : Quel est ce nouveau message? Que puis-je capter de ceci? Comment mettre en application ce nouveau savoir dans ma vie consciente et inconsciente?*

La hiérarchie est naturelle, il faut l'examiner à la loupe de l'interactionnisme, elle est peut-être nécessaire dans le processus de création collective. La réelle absence de hiérarchie ne se réalise efficacement qu'en travaillant seul, qui ne peut être ma réalité puisque je suis interprète.

3.4.3 Écriture *embodied*

Selon Schenstead, l'analyse réflexive propose au chercheur d'être ouvert à toute forme de création. Ainsi, je me suis donné cette permission. L'écriture performative, ou *l'embodiement*, comme procédé pour analyser mes données, pour trouver comment les auteurs et concepts m'outillaient pour aller au cœur de l'expérience. Pour écrire ainsi, j'ai dû me mettre en échec, prendre un pas de recul. Comme Moustakas

(1990) l'explique, cette époque m'a amenée à une introspection et c'est en écrivant que je réalisais l'étape du focusing.

Le terme *embodied* est utilisé dans le texte de Spatz à différents usages: *Embodied research; embodied practice, embodied technique, embodied practice*; je retiens surtout pour les besoins de ma recherche le *embodied process*, qui amène le chercheur à développer une *embodied methodology*. Spatz explique d'entrée de jeu que pour lui, *l'embodiment* n'est pas qu'un moyen, mais bien un savoir en soi. Je vois ici la description de ce procédé qui me vient assez naturellement d'écrire des textes spontanés, en suivant sans y réfléchir la forme qui me semble appropriée (une histoire, une lettre, un commentaire), mais qui très souvent compte une métaphore, un exemple, une parabole, une illustration. Cette écriture facile, non censurée, que je ne destine qu'à moi-même, est une manifestation, en quelque sorte, de mon savoir du corps, de mon indianité, de mon fait naissant. Ces exercices de rédaction me permettent de distiller ma pensée, de faire des liens et des recoupements.

L'écriture incarnée m'a été un outil précieux au moment de lire la littérature citée dans mon chapitre 2. Cette façon d'intégrer les concepts s'est faite de quatre façons :

1. Au moment de rédiger mes fiches de lecture (figure 3.8), j'y ai inclus des commentaires détaillés, personnels, élaborés sur ce que je lisais, comment je mettais ma lecture en lien avec ma pratique, avec d'autres textes.

Figure 3.8 Exemple de fiche de lecture commentée

La création est basée sur le principe du montage : montage d'extraits de textes d'Élias Canetti tirés notamment de ses carnets de réflexion publiés entre 1942 et 1993, et qui forment la partition textuelle, interprétée par l'acteur André Wilms – et il s'agit vraiment d'une interprétation au sens musical du terme. Et montage de partitions musicales classiques, modernes et contemporaines, toutes constituées de quatuors à cordes [14] On retrouve Chostakovitch, Mossolov, Scelsi, Oswald, Lobanov... et interprétées en scène par le Mondriaan String Quartet.

Encore ici il y a quelque chose de très opératique dans l'idée que le texte du théâtre musical, mis dans la voix d'un acteur, est un médium pour le son de la voix, l'aspect organique ou incorporé de la phonation, plutôt quand dans sa signification. On peut par contre imaginer qu'au contraire, les extraits musicaux joués par le quatuor, étant reconnu ou reconnaissable par l'auditeur, étant tirés du répertoire, peuvent charrier avec eux beaucoup de significations, de référence. Ils ne sont pas bruits ou fruits du travail corporel des instrumentistes, mais plutôt des citations. Peut-être la musique est-elle la chose perdue à laquelle le titre fait référence.

Et cette partition en contrepoint, où voix et instruments (les deux étant "à cordes") s

Hahaha, j'aime bien l'idée d'une voix – instrument à cordes!

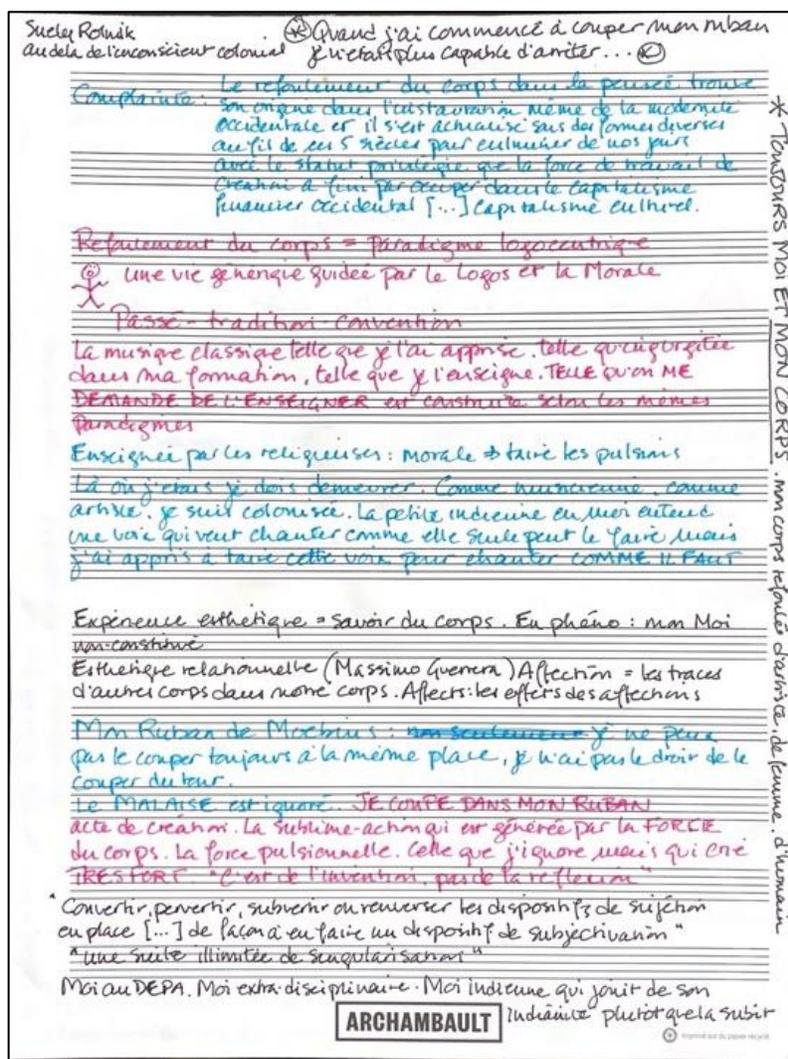
Goebbels s'oppose ainsi à toute incarnation psychologique d'un personnage : par ce moyen, il essaie de brouiller voire de briser l'identité entre le discours et celui qui parle afin de faire disparaître le jeu réaliste de l'acteur.

Comme je faisais dans Rimbaud. D'ailleurs Donner m'a demandé précisément de ne pas altérer mon accent québécois pour jouer Rimbaud, afin d'éviter toute tentation de jouer Rimbaud.

2. Mes textes ont été souvent lus en version papier et ils comptent de nombreux commentaires, flèches, dessins et schéma dans les marges

3. Selon une méthode proposée par Camille Renard dans son séminaire, j'ai rédigé pour plusieurs textes une page-écho (figure 3.9), à la fois des citations, des commentaires, des dessins, autres pistes de compréhension. J'ai construit ces pages-écho sur du papier à musique, ceci me ramenant à quelque chose de personnel, de naturel, qui m'est propre. J'écris sur des portées depuis longtemps, c'est une façon de me sentir chez moi.

Figure 3.9 Exemple de Page-Écho



3. et 4. Depuis le début de mon cheminement au doctorat, je tiens un cahier dans lequel je note toute sorte de choses : notes de cours, fiches de lecture, références, réflexions, questionnements, schémas, idées, inspirations. Plusieurs passages débutent par « pour moi » (figure 3.10). On trouve aussi ces « pour moi » dans les marges de plusieurs textes (figures 3.11 et 3.12). Ce sont des moments de synthèse et d'ancrage dans ma pratique, des petits passages qui me sont très précieux et auxquels je reviens fréquemment, au moment de rédiger ma thèse, mais en d'autres circonstances aussi, avant une réunion de conception pour un spectacle, ou au moment de rédiger une demande de subvention. C'est la raison pour laquelle je les précède d'un astérisque ou les entoure d'une forme de nuage ou d'une forme de cœur, pour les repérer facilement.

Figure 3.10 Extrait de mon cahier de notes

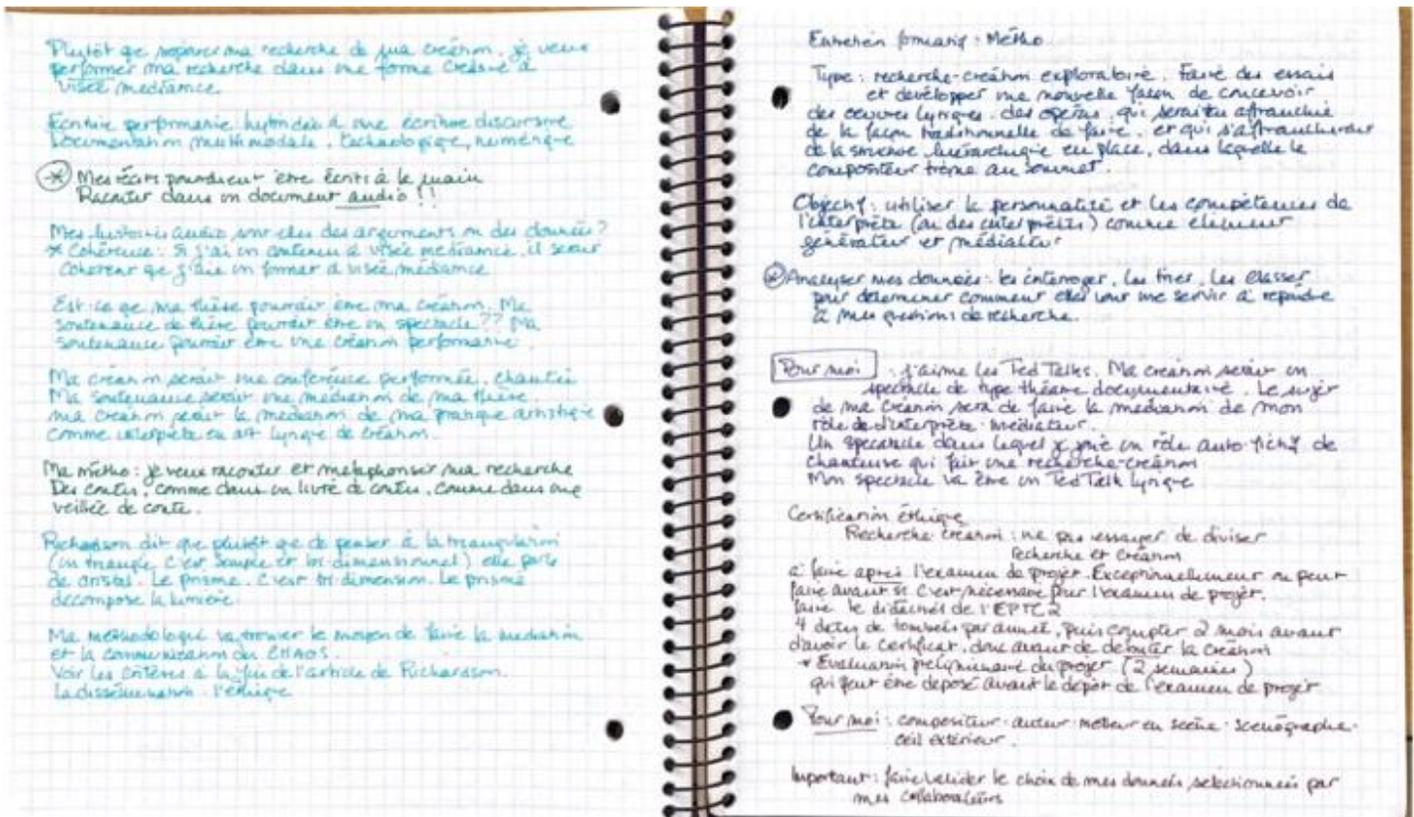


Figure 3.11 Exemple d'annotations dans un texte

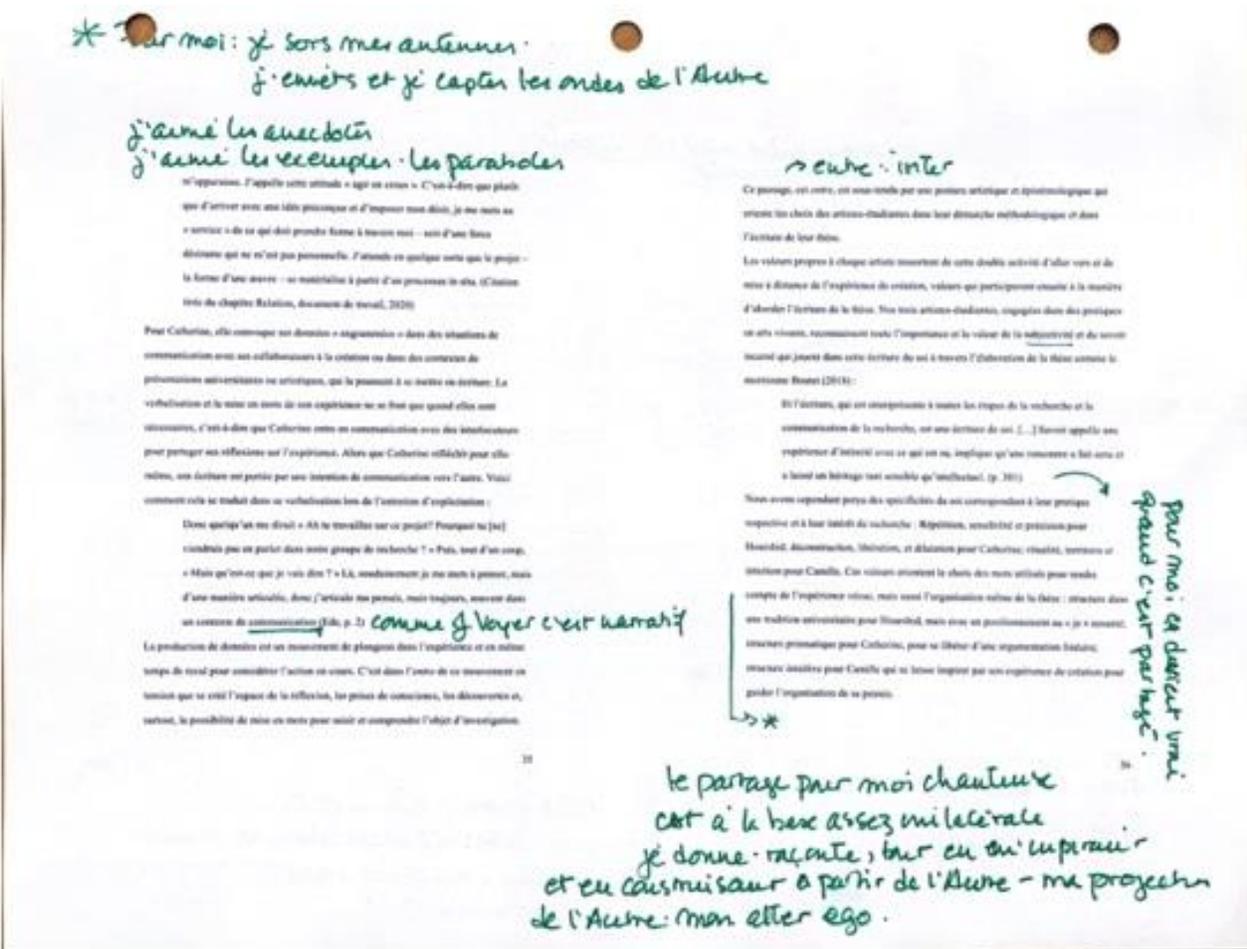
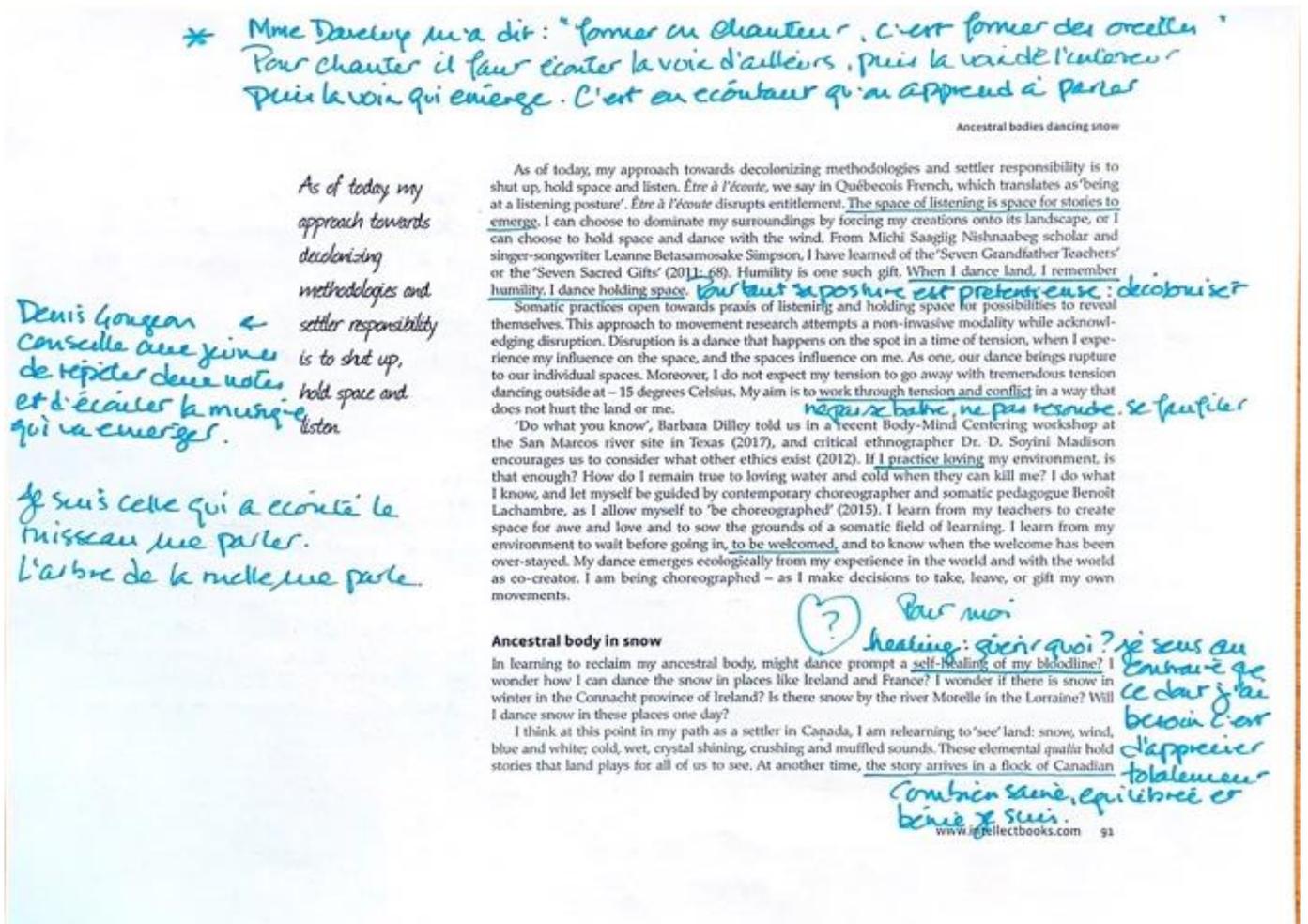


Figure 3.12 Exemple d'annotations dans un texte



Je fais ici une analyse de mon processus d'analyse, en écrivant : ayant tenu un journal de bord pour noter mon cheminement dans le processus de création du spectacle, j'ai ensuite écrit un journal pour décrire mon cheminement dans le processus de création de ma thèse. Ma thèse est une création elle-même. Pour la rédiger, je fais appel, comme je le fais quand je suis dans le studio ou sur scène, à mes connaissances théoriques, à mon expérience, à ma technique. Surtout sa rédaction interpelle la médiatrice en moi, celle qui se met à la place de son interlocuteur pour lui communiquer un message. Pour créer un spectacle, chanter, ou écrire ma thèse, je mets ma créativité au service de la communication vers l'Autre, soit-il artiste collaborateur, spectateur ou lecteur. Un processus créatif suscite des questionnements et des réflexions, je les note dans un journal. Il y a là un mécanisme de théorisation ancrée, un constant aller-retour entre l'expression de ma créativité, et une posture en époque qui me permet de mettre en lumière

certaines comportements, cet exercice provoque lui-même une réaction créative, incarnée, spontanée, qui amène à une autre prise de conscience.

Il me plaît de concevoir la rédaction de ma thèse comme un travail de création et d'interprétation. Je me fais l'interprète, la traductrice de mon processus de recherche. Je dois trouver le ton et les mots pour me faire comprendre de mon lecteur – spectateur de mon écriture – pour le convaincre. Ceci en cohérence avec ma méthodologie inventive, bricolée (Paquin 2020), l'analyse réflexive (Schenstead 2012) et l'écriture incarnée (Spatz 2017), qui font appel à l'intuition et au ressenti; en cohérence avec un cheminement déstructuré, un peu chaotique, qui est rigoureux sans être systématique; un cheminement articulé, explicité, ancré dans la théorie tout en m'étant loyal et en reflétant sincèrement ce que je suis, à savoir une artiste interdisciplinaire, qui se réinvente et se redéfinit selon les circonstances, selon les besoins, qui demeure attentive à toujours questionner les balises, les limites, les définitions.

En lisant mon journal de méthodologie, j'ai constaté que l'immense spirale que dessine ma pratique artistique, et la spirale d'*Aujourd'hui Calling You* étaient à l'image dans mon travail de rédaction, qui embrasse un large corpus de données, se nourrit de ses propres données pour finalement converger, se concentrer, atteindre un noyau.

Examiner, lire, classer, trier, noter, organiser, relire et évaluer l'ensemble des données fut un exercice qui s'est échelonné sur plusieurs mois, approximativement de mai 2022 à mars 2023 et duquel sont nés des sentiments, des réflexions, des compréhensions et des constats. J'ai fait des recoupements et des triangulations entre différents types de données : un événement dans le calendrier, un courriel échangé, une rédaction dans mon journal de bord, un moment de répétition capté sur vidéo, et pour y voir plus clair, j'ai naturellement eu besoin d'écrire. La somme de ces données a été filtrée et distillée par l'écriture selon un processus plus ou moins systématique, inspirée de la méthode d'analyse réflexive et de son protocole en 5 étapes de Schenstead (2012), ici présenté :

Je sélectionne un fait, une certitude (a), qui s'accompagne d'un doute, d'une question, d'une incompréhension (b). J'écris un ou des textes, comme des récréations, des moments de grande liberté (c). La relecture de ces textes, même au moment même de leur rédaction, me permet de mettre en lumière, ou plutôt de mettre en mots des éléments occultes (d). Cet exercice m'offre une nouvelle vision, une nouvelle connaissance de moi, une nouvelle compréhension de certains éléments, mais aussi ces rédactions me ramènent régulièrement au bonheur d'écrire, de trouver le mot juste, la bonne image, au

bonheur de réconcilier, de pouvoir décloisonner, de faire des ponts entre mon travail doctoral et ma vie (e). À partir de là, je sélectionne un élément de ce nouveau texte, et reprends le protocole. Ce travail évoque pour moi le travail au rouet, où je chantonnerais pour moi-même pendant que l'écheveau de laine devient entre mes doigts un fil souple enroulé sur une bobine.

Il convient d'abord de préciser que « L'expression «analyse par théorisation ancrée» constitue une traduction-adaptation de *grounded theory* » (1994 p.148). Il s'agit donc de s'assurer tout au long du processus que le résultat est toujours *ancré* (*grounded*) solidement dans les données empiriques recueillies (1994 p.150). Paillé insiste aussi sur la « *simultanéité de la collecte et de l'analyse* » (1994 p. 152) et comment l'analyse débute dès les premières étapes de collectes de données. Cette simultanéité, dans ma recherche, s'applique surtout au fait que j'ai adopté comme procédé d'analyse l'écriture, donc que j'ai rédigé des textes de différentes natures, récits, commentaires, journal et autre, et que ces textes ont continué à enrichir mon corpus de données. Suivant une démarche heuristique, mes données ont été analysées, analyse qui a généré des données qui à leur tour ont été analysées, et ainsi de suite, le tout se faisant simultanément.

3.4.4 Processus de théorisation

La méthode d'analyse par théorisation ancrée de Paillé présenté en 3.1.3 s'est appliquée de façon concrète tout au long de mon travail. Voici maintenant un retour sur les six étapes, comment je les ai retrouvées dans mon processus de théorisation.

1. La codification initiale

Dans ma recherche, j'ai entrepris un encodage de mes données dans NVivo, mais j'ai surtout retenu, de la description donnée par Paillé, la proposition de *dégager* et de *résumer*. En ce sens, la construction de mon almanach s'est avérée une vaste entreprise de codification, qui a impliqué tout un travail d'identification des données de différentes sources, de même que le résumé et la description des enregistrements vidéo.

2. La catégorisation

Cette étape fut celle de nommer « qu'est-ce qui se passe ici? » et « comment j'appellerais ça? ». Tout au long de ma recherche, j'ai fait l'exercice d'identifier les phénomènes qui se manifestaient, de trouver des

nouveaux mots pour décrire mon vécu. C'est à cette étape d'analyse que correspond souvent la rédaction de mes récits. En écrivant une histoire, une fable, ou une parabole pour exprimer et illustrer ce que je percevais dans mes données, ou pendant le processus de création, ce récit se trouvait à définir une catégorie, à préciser et cristalliser un phénomène. Voilà une étape qui s'est échelonnée sur toute la durée de ma recherche, et souvent par laquelle de nouveaux mots ont émergé, des concepts qui tout à coup s'imposaient, comme par exemple la réconciliation. C'est aussi souvent de la catégorisation que j'ai fait en rédigeant mon journal de méthodologie, une activité qui faisait intervenir « la sensibilité théorique du chercheur, c'est-à-dire la capacité de tirer un sens des données, de nommer les phénomènes en cause, d'en dégager les implications, les liens, de les ordonner dans un schéma explicatif » (1994 p.160).

3. La mise en relation

Paillé dit que la mise en relations des catégories existantes amène le chercheur à s'engager ici « sur une voie qui le mènera éventuellement à une structure pyramidale où une catégorie centrale et des catégories principales chapeauteront des catégories subsidiaires » (1994 p. 167). Cette idée de la pyramide, dans ma recherche, je la vois comme une structure en forme de cône, de spirale ascendante, qui s'est construite dans une dynamique *bottom-up* : du corpus de mes données, aux « catégories » ensuite filtrées par la mise en relation, puis encore concentrée par l'étape d'intégration pour arriver au sommet du cône qui serait la modélisation et la théorisation. La spirale évoque davantage une force qu'une structure, et dans ma recherche, le constant retour à mes données n'a cessé de faire tourner la spirale, de garde mouvante la modélisation et la théorisation.

Plus concrètement, la mise en relation dans ma recherche s'est faite par l'écriture encore, principalement pour bâtir des liens entre les auteurs et textes de mon cadre conceptuel et les différents phénomènes qui se dégageaient de l'examen de mes données. La rédaction de nombreux commentaires dans mes fiches de lecture, mes pages-écho, les annotations dans mes textes sont toutes des mises en relation, des façons de faire des liens entre ce que je trouve dans mes données et les concepts.

La mise en relation est aussi l'étape d'analyse par laquelle j'ai réalisé la triangulation de mes données, entre les enregistrements des rencontres, les courriels échangés à ce moment, les entrées dans mon journal de bord, la mention de ces événements dans les entretiens, etc. C'est cette triangulation qui m'a permis de dégager les moments clés.

4. L'intégration

C'est l'étape qui m'a ramenée à ma problématique, à mettre en perspective ce que j'avais exposé au départ, et comment, à la lumière de la catégorisation et de la mise en relation, je pouvais préciser mon intention de recherche. C'est ici que j'ai compris l'importance du *ici-maintenant* dans ma recherche, et comment ce *ici-maintenant* était pour moi lié à la définition de mon identité. J'ai ensuite poursuivi le travail d'intégration en formulant mes objectifs de recherche. Le constant retour, l'ancrage dans ma problématique et dans mes données, dans les nombreux textes rédigés, ce retour s'est fait de façon constante pendant la recherche, jusqu'à la fin. Plus la spirale se hissait, mieux je comprenais quels avaient réellement été mes objectifs de recherche.

5. La modélisation

La réécoute de la conférence de Rolnik (2012) m'a été nécessaire pour cette étape. Les concepts d'inconscient colonial et d'indianité qu'elle y expose étaient présents dans mes réflexions depuis déjà un moment, et je les avais mis en lien avec Guattari (1992), mais sa présentation du *Caminhando* (1963) de Lygia Clark et la symbolique du ruban de Moebius m'ont permis de modéliser de façon claire la démarche de réconciliation.

6. La théorisation

Nous verrons dans la conclusion comment s'est réalisée cette étape de l'analyse par théorisation ancrée, le sens qui se dégage de ma recherche, et comment cette nouvelle compréhension peut orienter mes intérêts de recherche dans l'avenir.

3.4.5 Les pépites

Mon terrain de recherche, la création du spectacle *Aujourd'hui Calling You* a été rigoureusement documenté. Examiner, lire, classer, trier, noter, organiser, relire et évaluer l'ensemble des données fut un exercice qui s'est échelonné sur plusieurs mois, approximativement de mai 2022 à mars 2023 et duquel sont nés des sentiments, des réflexions, des compréhensions et des constats. J'ai fait des recoupements et des triangulations entre différents types de données : un événement dans le calendrier, un courriel échangé, une rédaction dans mon journal de bord, un moment de répétition capté sur vidéo, et pour y

voir plus clair, j'ai naturellement eu besoin d'écrire. La somme de ces données a été filtrée et distillée par l'écriture.

La méthodologie décrite dans ce chapitre avait pour but donc de m'outiller pour répondre à mes objectifs. Pour y arriver, j'ai pensé effectuer un travail qui ressemblerait à celui du chercheur d'or : de mon analyse des données, exhaustive, un peu chaotique, très subjective, déstructurée, mais minutieuse, des thèmes se découpent, se déclinent, en rhizome, pour couvrir l'ensemble de ma problématique; j'ai passé ces thèmes, les données et concepts qui s'y rattachent au tamis, et j'ai trouvé des pépites. Cette étape correspond à celle de la catégorisation chez Paillé (1994), mais ainsi qu'il l'explique, la catégorisation est « un outil analytique très puissant, mais aussi, il faut bien le dire, énigmatique. » (1994 p. 160) qui s'est échelonnée tout au long de ma recherche, me permettant d'identifier toujours plus précisément les phénomènes. Les étapes de catégorisation et de mise en relation se sont succédé et répétées, conjointement avec un constant retour, un ancrage dans mon corpus de données, et c'est ainsi que j'en suis venue à voir émerger des catégories réellement signifiantes, ce que j'ai appelé les pépites.

La découverte de ces pépites m'a amenée à l'étape d'intégration, m'a invitée à repenser à mes objectifs et à ma question, à réfléchir à l'interprétation que je souhaitais faire de ces découvertes. Ce fut le moment où, dans un processus de théorisation ancrée, on se demande « en définitive, c'est quoi l'objet, le but de ma recherche? » (Paillé 1994 p.172) Pourquoi ces pépites, ces éléments me sont si précieux?

Si je décompose mes objectifs en morceaux, je réalise que plusieurs de ces éléments correspondent aux pépites

1. Créer un spectacle lyrique interartistique décloisonné en collectif de création conçu pour l'ici-maintenant
2. Comprendre les interactions et les relations entre l'interprète lyrique et ses co-créateurs dans le collectif de création interartistique
3. Expliquer, selon mon point de vue de sujet, comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans l'ici-maintenant

CHAPITRE 4

RÉSULTATS

J'ai examiné, étudié et analysé mon corpus de données, et ces analyses ont trouvé des ancrages dans les assises conceptuelles, chez les nombreux auteurs et artistes auxquels je me réfère. Réfléchir à notre processus de création mis en parallèle avec ces textes et ces œuvres m'ont amenée à certains constats, à une compréhension fine de ce qui s'est passé, et de ce qui est révélé. Je partagerai, au cours des prochaines pages, comment ce travail d'analyse de mes données m'a permis de réaliser mes objectifs de recherche, objectifs déterminés comme les moyens de répondre à la question de recherche.

Je rappelle cette question de recherche, ainsi que je l'ai formulée à la suite de la présentation de mes assises théoriques et de la recension des écrits et des pratiques :

QUESTION

Comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans un spectacle de création interartistique qui se déploie dans l'ici-maintenant?

Je rappelle aussi les objectifs définis pour répondre à la question :

1. Créer un spectacle lyrique interartistique décloisonné en collectif de création conçu pour l'ici-maintenant.
2. Comprendre les interactions et les relations entre l'interprète lyrique et ses collaborateurs dans le collectif de création interartistique.
3. Expliquer, selon mon point de vue de sujet, comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans l'ici-maintenant.

Pour répondre au premier objectif, nous verrons comment *Aujourd'hui Calling You* fut créé, en collectif, interartistique et décloisonné dans sa forme et dans son contenu, et comment il est le reflet de notre réalité dans l'ici-maintenant.

4.1 Objectif 1 - *Aujourd'hui Calling you*, le spectacle

Créer un spectacle interartistique lyrique décroisé, en collectif de création conçu pour l'ici-maintenant

Cette étape du travail a été réalisée dans la création de mon projet de recherche, le spectacle lyrique [Aujourd'hui Calling You](#), capté le 28 janvier 2022 et présenté le 18 mars 2022⁷⁵ à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal. Le spectacle solo de 65 minutes en dix épisodes se décrivait alors dans la programmation du diffuseur comme un « théâtre lyrique documentaire pour voix seule » (figures 4.1 et 4.2).

Les données que j'ai analysées et qui m'ont servi à répondre à ma question de recherche ont donc été générées à travers le processus de création de ce spectacle collectif lyrique interartistique. C'est l'ensemble de ce processus, de la toute première idée à la présentation publique du spectacle⁷⁶, qui constitue mon terrain de recherche. Je vais ici dresser une liste des éléments et décisions qui ont formé la base, le socle du projet. Certains de ces éléments ont été identifiés comme nécessaires en amont, par moi seule, et d'autres éléments ont été établis au moment des premières rencontres de conception.

Le projet *Aujourd'hui Calling You*, mon terrain de recherche, s'est déployé de façon naturelle, désorganisée, mais efficacement et précisément. J'observe avec le recul un processus *bottom-up*, dans lequel la somme et la conjugaison de nos envies, de nos intentions, de nos inspirations qui ont mené à la définition de ce que serait notre spectacle.

⁷⁵ La présentation publique était prévue le 28 janvier 2022 mais a été reportée au 18 mars 2022 suite à la fermeture des salles de spectacle comme mesures sanitaires entreprises par le gouvernement du Québec. L'équipe de captation n'étant pas disponible le 18 mars, nous avons capté le spectacle sans public à la date prévue.

⁷⁶ Voir en annexe [le calendrier](#) et la chronologie du projet

Figure 4.1 Affiche publicitaire pour le spectacle

Marie-Annick Béliveau
mezzo-soprano dans

Aujourd'hui Calling you

Théâtre lyrique documentaire pour voix seule

Une création de
Anne-Marie St-Louis
Jean-François Blouin
Marie-Annick Béliveau

28 janvier 2022, 19 h
Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal
514 872-2266

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec

Le Plateau-Mont-Royal
Montréal

CHANTS
LIBRES

La présentation du spectacle *Aujourd'hui Calling You* a été une expérience satisfaisante et nourrissante, j'étais heureuse de constater que nous avons atteint notre but, que l'expérience de la création collective avait été fructueuse, que nous avons livré en forme et en contenu tous les éléments qui nous étaient chers. Je sentais que pour Jean-François et Anne-Marie, l'expérience avait aussi été satisfaisante. Que nous étions tous les trois fiers, grandis et nourris de l'expérience, sans avoir l'impression d'avoir sacrifié, d'avoir donné, d'avoir été exploité, ou sous-employé.

Figure 4.2 Tableau synoptique de *Aujourd'hui Calling You*

Le spectacle		
Entrée du public		Montage archives du MET
Épisode 1	Introduction onirique	Théâtre et performance vocale
Épisode 2	Petit concert suspendu	Composition électro sur Calling You
Épisode 3	Vulgarisation participative	Conférence TEDTalk
Épisode 4	Humming	Composition électro sur Calling You
Épisode 5	Karaoke lyrique	Théâtre et performance vocale
Épisode 6	Le soupir tragique	ASMR
Épisode 7	Effet Poltergeist	Composition électro sur Calling You
Épisode 8	Real talk	Conférence TEDTalk
Interlude	Chanson de la création collective	Chanson folklorique
Épisode 9	Heure de vérité	Participation du public - Ligne ouverte
Épisode 10	Balade électro	Composition électro sur Calling You

4.1.1 Créer

Terrain de mes travaux de recherche, la création d'*Aujourd'hui Calling You* a été une expérience de création dont la méthode s'est développée progressivement, dans un mouvement itératif de va-et-vient entre le *quid* et le *quomodo*, entre le quoi et le comment, entre ce que nous voulions dire et comment le dire. Notre méthode a généré du contenu *quid*, et ce contenu nous a amenés à développer une forme *quomodo*, par laquelle nous avons généré d'autre contenu. Cette dynamique me semble d'ailleurs être très bien décrite par la terminologie anglophone *devised theater*, littéralement « théâtre conçu » qui est couramment utilisé dans le milieu anglophone pour désigner la création collective. Par exemple, nous avons discuté de l'intérêt de découper notre spectacle en épisodes sans fil narratif, comme pour un balado, et ensuite nous avons choisi que chacun des épisodes fasse de ma voix une utilisation particulière, suite à quoi nous avons choisi quel contenu, musical ou théâtral, serait approprié pour les différents types de

vocalité. Un autre exemple : Anne-Marie souhaitait qu'à un certain moment le texte soit celui d'une confession, très personnelle et intime, et nous avons pensé à [une voix chuchotée](#), ce qui nous a amenés à la forme du ASMR, puisqu'une des caractéristiques de ce type d'enregistrement est d'utiliser un microphone ultra-sensible qui captera les moindres petits bruits et sons émis par l'animateur.

Je constate en écoutant les rencontres de création de *Aujourd'hui Calling You* que nous avons, dès le début du processus, partagé une crainte commune au sujet de ce fragile équilibre entre forme et contenu, entre le quoi et le comment, le *quid* et le *quomodo*, entre le vice et la vertu, pour reprendre les propos de Donner (1998) : « La vertu première de la littérature c'est de dire les choses, les raconter, les transmettre. Ensuite arrivent les vices : l'esthétisme, la distraction » (p. 23). Le vice étant pour lui dans l'esthétisme, pour nous dans la technique, la technologie, le désir de divertir, le comment *quomodo*; et la vertu étant ici dans la vérité de la voix, du son, du propos incarné, le quoi. Notre intention initiale, partagée et répétée, de concevoir un spectacle sonore, dont la dramaturgie serait toujours portée et conduite à travers la voix comme objet sonore, pouvait possiblement nous mener vers une œuvre formelle ou formaliste. Il nous apparaissait intéressant et justifié d'avoir certains épisodes qui ne seraient que musicaux, d'autres seulement théâtraux, ou discursifs. La voix pour la musique, la voix pour le théâtre, mais en restant vigilants pour que la voix, le son, porte toujours un propos, soit un moyen de communiquer, de communier avec le spectateur. À la page 3 de ce [document de travail](#) partagé au tout début lors de notre première discussion, Anne-Marie a écrit : « Le son, tout comme le cercle, a une architecture implicitement immersive et communautaire : dans le cercle tout le monde peut se voir, dans le son tout le monde est submergé de manière égale. Comme si l'immersion du son venait casser la frontalité traditionnelle du théâtre à l'italienne, venait briser le quatrième mur et nous rassemblait tous, en pleine conscience, dans l'instant présent de la performance. Le son favorise la cohésion sociale ». On retrouve ici la description du *musicking* de Small, le verbe *to music*, verbe descriptif, implique toute participation, active ou passive, à cette action (Small, 1998, p. 9)

Je comprends ici la raison pour laquelle il était, pour Anne-Marie, indispensable que je mémorise textuellement et précisément mon script, alors qu'au départ je pensais obtenir ce caractère informel et spontané de conversation en improvisant sur mon sujet, en ne déterminant que le contenu. Le choix de chaque mot, des intonations, de la ponctuation, du rythme de l'élocution, en soi très technique, était nécessaire à la réception fluide du contenu et au caractère spécifique de chaque épisode. J'ai aussi réalisé que la mémorisation sans faille du texte m'était nécessaire pour adopter une qualité vocale précise pour

chaque passage parlé. Une qualité vocale qui serait aussi précise quand je parle que quand je chante est nécessaire pour être en cohérence avec le concept à la base du spectacle, à savoir mon identité particulière d'artiste lyrique et la relation unique que j'ai avec ma vocalité. Le niveau de langage, la diction naturelle ou formatée, l'utilisation du microphone comme outil d'amplification ou d'altération de la qualité vocale, nous avons été attentifs à ce que dans la forme, le spectacle soit toujours cohérent et précis.

Même les petits moments que nous voulions spontanés et informels, auxquels nous voulions justement donner ce caractère improvisé déstructuré, ont été soigneusement conçus, répétés et leur qualité vocale, bien précisée. Pour tous les épisodes parlés, j'ai décidé d'une qualité vocale spécifique : ma voix d'enseignante, ma voix de conversation familière, ma voix Radio-Canada, ma voix Cité Rock Détente, ma voix festive, ma voix au téléphone.

4.1.2 Spectacle

J'ai exposé plus haut comment j'utilisais, quand je parle de mes créations ou de celles des artistes qui m'inspirent, le mot *show*, mais que mes scrupules me freinent et que je me suis résolue, dans le cadre de cette thèse, à utiliser le mot spectacle. Dans son contenu et sa forme, *Aujourd'hui Calling You* se veut décroisé, « dégenré » c'est-à-dire ni un opéra, ni un théâtre musical, ni une création artistique savante ou intellectuelle. Pour être en adéquation avec moi *mezzosoprano* autant que moi fait naissant, dans l'ici-maintenant, je voulais faire un *show*, un spectacle. *Aujourd'hui Calling You* n'est pas une addition de différents genres, il serait plutôt à la frontière entre les genres, ni opéra, ni concert, ni sketch, ni pièce de théâtre. Trop divertissant pour être une performance, trop réflexif pour être un *stand up*.

Un spectacle aussi qui partage les visées de l'opéra comme voulu par les artistes italiens du 17^e siècle, les compositeurs de la *seconda prattica*, de la *nuove musiche* : une forme artistique qui a pour objectif de faire ressentir le spectateur, de le divertir « Emprunté au bas latin *divertere* avec changement de conjugaison « se détourner, se séparer de, être différent ». ⁷⁷ Accepter de divertir, accepter d'avoir du plaisir, de rire est pour moi le chemin le plus efficace vers la déhiérarchisation, vers la réconciliation.

Il n'est pas difficile, avec une telle perspective de départ, de comprendre pourquoi l'art est sacralisé en bannissant ou en dénigrant le plaisir, en particulier ses liens avec une satisfaction spécifiquement physique

⁷⁷ DIVERTIR : *Etymologie de DIVERTIR*. (s. d.). Récupéré le 7 août 2024 de <https://www.cnrtl.fr/etymologie/divertir>.

et sensorielle. Dans les sociétés laïques, les musées et les salles de concert ont remplacé les églises comme lieux de visite hebdomadaire et dominicale à des fins d'édification spirituelle. Selon Shusterman « L'humeur typique de ces publics oscille entre la solennité respectueuse et l'absence d'humour, le rire et la joie n'ayant pas leur place. Une telle sacralisation de l'art entraîne la hiérarchie rigide de l'élevé et du bas (distinction équivalente à celle du sacré et du profane). » (2011, p.16) Il explique comment le divertissement est relégué dans le domaine de la trivialité profane, quelle que soit sa subtilité esthétique ou la richesse de ses significations. Il parle de Hegel qui introduit une hiérarchie rigide jusque dans les hautes sphères de l'art, dans les styles et les genres, fondée sur leur degré de vérité spirituelle (2011 p. 15).

4.1.3 Interartistique

Tel que je le présente dans la section 1.3 du chapitre Problématique, les artistes qui ont adopté la dynamique de création interartistiques produisent des œuvres dans l'hybridité, la singularité, et ce sont des productions dans lesquelles je me reconnais, je reconnais mon ici-maintenant, décroisé. Comme nous l'expose Lesage : « L'interartistique, tel que nous l'observons dans le champ de certaines pratiques contemporaines en arts vivants, relève précisément de cette dernière modalité plus radicale, qui tend à œuvrer dans les interstices entre les arts et pratiques, à inventer des liaisons parfois plus dissonantes, faisant du même coup pression sur les frontières qui, institutionnellement à tout le moins, séparent les arts et leurs disciplines » (Lesage, 2016, p. 20). Pour nous trois artistes dans l'ici-maintenant, c'est dans cet interstice que nous sommes allés à la rencontre de notre spectateur, une rencontre au-delà de nos disciplines ou de la forme, en partageant tout ce que nous pouvons avoir en commun. Les éléments de notre création qui sont décrits ici ont émergé de nos discussions, de nos conversations, de nos expériences de spectateurs à tous les trois. Ce sont des zones que nous avons envie d'explorer, des idées que nous avons jugées intéressantes par leur contenu ou leur forme, en ce qu'elles nous permettaient de faire un spectacle qui serait lyrique, dans lequel je chanterais, avec ma voix *mezzosoprano*, j'incarnerais des personnages, mais qui en même temps se situerait dans la marge par rapport à l'opéra ou à la musique contemporaine ou au théâtre, dans l'interstice entre ces disciplines.

Nous avons voulu décroiser pour démocratiser, pour déhiérarchiser, pour réconcilier; retourner, pour moi comme pour mon spectateur, comme pour mes co-créateurs, vers notre « fait naissant » tel que décrit par Guattari (1992).

Tel que décrit dans la problématique, mon intention de recherche était de créer un spectacle qui correspondrait à mon ici-maintenant, dans lequel je me reconnaîtrais, de la même façon que je me reconnais dans les créations interartistiques des artistes que j'ai présentés plus haut dans la section 1.5 du chapitre Problématique, qui sont mes références. J'ai partagé cette intention avec mes collaborateurs, et nous avons dressé une liste des éléments qui devaient former la base de notre projet, les caractéristiques d'un spectacle que nous voulions interartistique décloisonné, lyrique et pour l'ici-maintenant.

- *La musica non è la prima cosa*

Ce projet de création serait élaboré sans avoir la composition d'une partition comme première étape, sans que le matériau musical ne soit le point de départ de la création. Je souhaitais ici adopter la posture d'Heiner Goebbels. Lors d'une conférence donnée 2018 au forum annuel de Réseau canadien des musiques nouvelles (RCMN)⁷⁸, Goebbels a expliqué comment lui, à titre de compositeur, remettait en question de façon radicale le fait que la musique doive être le point de départ d'une création lyrique. Prenons en exemple son spectacle *Européras 1 & 2*⁷⁹, présenté en 2012, dont il n'a d'ailleurs pas composé la musique (c'est celle de John Cage), une œuvre collective, interdisciplinaire, qui s'est construite autour d'un lieu et d'un moment, et qui pourtant porte sa signature.

Heiner Goebbels, compositeur allemand de théâtre musical [...] pense de manière dramaturgique. En effet, il utilise le théâtre et les technologies théâtrales comme un moyen d'expression dans le cadre plus vaste de ses concepts de théâtre musical. Les éléments distincts du monde expérimental de Cage dans Euro se réduisent ici à la sélection de textes qui n'ont pas de but dramaturgique en eux-mêmes et à la sélection de morceaux de musique préexistants pour faire partie de la structure sonore des œuvres. Goebbels dit qu'il n'aime pas le « dédoublement » du texte et de la scène, de sorte que le langage et la mise en scène sont disposés sur des pistes parallèles, mais non renforçantes. La musique, préexistante ou nouvellement créée, ajoute encore une autre couche⁸⁰ (Salzman et Desi, 2008, p. 298-299).

⁷⁸ Conférence d'honneur : Heiner Goebbels. "Making Music with the Means of Stage". Dans *Polyphonic Structures in Music Theatre*. Réseau canadien des musiques nouvelles. FORUM 2018 Entr'arts / Between the Arts May 17-20, 2018 – Victoriaville and Montreal, Quebec, Canada.

⁷⁹ <https://www.heinergoebbels.com/works/john-cage-européras-1-und-2/342>

⁸⁰ Traduction libre de « Heiner Goebbels, German composer of music theater [...] thinks dramaturgically. In effect, he uses theater and theater technologies as a medium within the larger precincts of his music-theater concepts. The separate elements from Cage's experimental world are here shrunk to the selection of texts that have no

- Danser avec ma voix

J'ai connu des expériences de création lyrique profondément satisfaisantes lorsque j'ai travaillé avec des chorégraphes. Il n'y a pas eu de chorégraphie dans notre spectacle, mais je tenais toutefois à une posture de *l'embodiment*, à ce que ma corporéité de *mezzosoprano* soit présente et honorée.

Mon travail a été à certains moments celui d'une danseuse qui performerait avec une partie spécifique de son corps, qui est son appareil phonatoire. Bouche, langue, visage, larynx, mais aussi cage thoracique, diaphragme, poumons, tout mon corps a offert en plus du son une chorégraphie, à voir, à ressentir, à partager avec le spectateur.

- La vulgarisation performative

Le format en épisodes, bilingue et non-narratif d'*Aujourd'hui Calling You* nous a permis de réaliser notre projet de créer un spectacle documentaire, mais d'utiliser plusieurs formes de vulgarisation, de traiter certaines sérieusement et d'autres de façon plus caricaturale. Ceci m'a semblé d'autant plus efficace qu'il nous a alors été possible, encore une fois, de demeurer dans la zone liminaire, entre le pastiche et la réelle action. Nous avons d'ailleurs, dans nos premières rencontres, partagé comment nous apprécions les conférences TED Talk sur youtube, qui sont à la fois instructives, et parfois très divertissantes. Les différentes formes de vulgarisation nous ont aussi donné l'occasion de travailler différentes vocalités, de caricaturer la voix des animateurs d'émissions scientifiques à la télévision, la voix des animateurs de séminaires de croissance personnelle (ou l'idée que nous en avons), le ton utilisé pour les lignes ouvertes des stations radiophoniques populaires, et aussi ma voix, la plus naturelle possible, comme si j'expliquais ma réalité à une amie.

On parle beaucoup de médiation dans les milieux musicaux et théâtraux, dans le milieu des arts visuels aussi, et j'ai noté que certains médiateurs se positionnent dans leur action à la frontière entre la présentation documentaire et la performance. Je me suis surprise à écouter plusieurs fois la conférence

dramaturgical aim in themselves and the selection of pre-existing pieces of music to become part of the sound fabric of the works. Goebbels says that he dislikes the "doubling" of text and stage, so language and staging are laid out on parallel but nonreinforcing tracks. Music, pre-existing or newly created, adds still another layer »

My stroke of Insight de Jill Bolte Taylor⁸¹, une démonstration à la fois instructive, vulgarisatrice et émouvante. La neuroscientifique livre ici une véritable performance, dans sa voix, son corps, ses gestes, sa relation avec le public. Je l'écoute encore avec plaisir, je n'y apprend plus rien, mais je suis toujours aussi touchée par « l'interprétation » de madame Taylor. Chaumier et Mairesse décrivent ici cet aspect important du rôle de médiateur culturel, précisément ce que j'admire chez un habile vulgarisateur :

La prise en compte du public constitue une qualité dont le médiateur se réclame [...]. Dans cette même perspective, le pathos réside dans le choix des arguments ou des faits, inspirant l'ennui ou l'hilarité, des réactions vives ou un détachement progressif, et constitue bien souvent un moyen d'adhésion ou de désagrégation d'un groupe réuni autour d'un processus de médiation. Bien entendu, c'est encore à partir d'une observation et d'une perception des premières réactions d'un auditoire que ces deux éléments peuvent être appliqués (Chaumier et Mairesse, 2017, par. 74).

Notre projet a présenté un volet de médiation performative, il nous a permis de livrer un contenu instructif sur la vie d'une chanteuse lyrique, mais il nous a de plus donné une occasion supplémentaire d'exploiter l'hybridité et le décroisement, entre documentaire, divertissement, création musicale, culture érudite et culture populaire.

- À cheval sur la langue

Dès la première rencontre, j'ai proposé à Anne-Marie et Jean-François de créer un spectacle bilingue, dont le contenu théâtral serait en français et en anglais. Puisqu'il avait été établi que ma réalité de chanteuse serait le sujet de notre spectacle documentaire, il me semblait nécessaire de ne pas ignorer le fait que je passe la moitié de ma vie à parler et chanter en anglais. À une certaine époque, j'ai travaillé avec une orthophoniste et j'ai alors constaté alors avoir deux identités vocales : ma voix francophone et ma voix anglophones sont différentes, mes comportements sociaux et vocaux ne sont pas les mêmes selon mes interlocuteurs. Je ne suis pas la même personne selon la langue que je parle, mais très souvent je suis dans une situation où je parle les deux langues presque simultanément, aux mêmes interlocuteurs, eux aussi bilingues, par exemple dans une répétition. Je suis alors sur la frontière entre mes deux personnalités. Sur

⁸¹ Taylor, J. B. (2008, février). *My stroke of insight*. [Vidéo]. Consulté à l'adresse https://www.ted.com/talks/jill_bolte_taylor_my_stroke_of_insight

la clôture, dans un état liminaire. Je choisis la langue selon ce que je veux dire, mais surtout selon qui m'écoute; voilà une autre manifestation d'intersubjectivité, je parle la langue de mon *alter ego*.

C'est d'ailleurs d'une certaine façon la raison pour laquelle j'ai pensé à Anne-Marie pour participer à ce projet. La toute première fois que je lui ai parlé, elle s'est présentée, m'a expliqué d'où elle venait, ce qu'elle faisait, qui elle était, et je me souviens m'être dit : « je vais trouver une occasion de travailler avec elle », sans vraiment savoir pourquoi. Ceci dit, un élément de sa pratique a résonné immédiatement chez moi : son bilinguisme. Anne-Marie vit sa pratique artistique, ses relations, ses études, sa vie culturelle dans deux langues, en français et en anglais. C'est aussi ma réalité, et j'ai compris en l'écoutant à quel point ce fait, somme toute pratique ou circonstanciel, une réalité pour la plupart des musiciens classiques à Montréal, ce fait m'est précieux, essentiel. Ceci a éclairé une part importante de ma réalité : ma dualité linguistique, culturelle et institutionnelle.

- Faire un spectacle sonore

Nous avons eu au départ, dès nos premières conversations à trois, un consensus sur le fait que le spectacle devrait être conçu autour du son. Nous avons même convenu dès le départ qu'*Aujourd'hui Calling You* devrait être suffisamment élaboré et raffiné dans sa conception sonore pour devenir éventuellement peut-être un balado, pouvant tenir la route en format audio. Cette idée de la forme balado est à l'origine de plusieurs éléments importants du spectacle. Nous étions alors en plein confinement pandémique, et, comme plusieurs, nous avons pallié avec l'écoute de *podcasts* l'impossibilité de fréquenter les salles de spectacle. Anne-Marie a même mis en ligne pendant la pandémie une série, *The distancing Effect*⁸², que j'ai beaucoup appréciée. Dans sa série, elle a présenté un épisode sur le son au théâtre et plusieurs de ses réflexions se retrouvent dans notre spectacle. Je n'ai pas eu l'occasion de voir la pièce *J'aime Hydro* sur scène, mais je l'ai écoutée en format balado, et je crois que peut-être je l'ai mieux appréciée ainsi, sans attente ou préjugé de chanteuse, en mode découverte. Nous avons donc convenu : notre spectacle aura la forme d'un balado, mais présenté sur scène en direct.

⁸² St-Louis, A.-M. (2020). *The distancing effect* [Baladodiffusion]. Consulté à l'adresse <https://soundcloud.com/anne-marie-st-louis-149177583>

- Histoire sans fin

Du balado, nous avons aussi retenu le format en épisodes. *Aujourd'hui Calling You* n'a pas de fil narratif, pas d'histoire, pas de développement. Les différents épisodes pourraient être présentés indépendamment, ou encore en désordre. Certains épisodes sont en continuité, d'autres sont complètement autonomes; certains sont en français, d'autres en anglais, ou bilingues, chantés ou parlés, théâtraux ou musicaux, divertissants ou réflexifs; toutefois chaque épisode a une qualité sonore et vocale précise et définie. Le personnage principal du spectacle, l'interprète principale d'*Aujourd'hui Calling You*, ce n'est pas moi, c'est ma voix, dans tous ses états, dans toutes ses fonctions, dans toute sa spécificité. Ma voix parlée, ma voix chantée, mes accents, ma technique vocale, ma voix incarnée, ma voix instrumentale, ma voix naturelle et ma voix fabriquée. Ma voix porteuse de sens, et ma voix onde sonore. Ma voix dans le micro, médiatisée, mais voix toute nue, directement de mes cordes vocales. Ma voix multiple, reflet de mon identité multiple.

- Un spectacle autofictif

Lorsque j'ai parlé d'interartistique dans le chapitre 1 Problématique, j'ai parlé d'autofiction pour décrire ce que je perçois de la posture interartistique des artistes auxquels je me réfère. Il y a en effet dans la posture interartistique une ambiguïté grandement exploitée quant à ce qui est répété, placé, appris, et ce qui est spontané et improvisé. Encore ici, je me trouve à la croisée des deux aspects, en équilibre. J'aime cette idée que moi, interprète, sans les autres, les concepteurs, je ne suis rien, je ne génère pas de contenu, je suis le médium. Je rends le plus loyalement possible ce qui est écrit sur la partition, ce qu'on me demande, mais je suis également attachée à l'idée d'être autonome, que mes rôles et fonctions sont poreux. Ce que je chante, est-ce que c'est composé par quelqu'un d'autre, ou est-ce que je l'invente? Dans *Aujourd'hui Calling You*, qui a écrit le texte? Moi ou Anne-Marie? Est-ce que je joue un personnage, ou suis-je moi-même? Les œuvres interartistiques auxquelles je me réfère jouent toutes de cette ligne floue entre la réalité et la fiction, entre ce qui est écrit, prévu, scripté, chorégraphié, par qui, qu'est-ce qui est spontané? Nous avons abondamment joué de cette idée dans notre création, dans le contenu, comme mes témoignages, mes confessions (réelles ou non) et mes lignes vocales (écrites ou non) et bien sûr dans les épisodes participatifs, où il y avait une ambiguïté voulue et cultivée, quand on se demande « est-ce que l'homme qui a téléphoné, c'était arrangé ou non? » Malheureusement la présentation publique du 18 mars 2022 n'a pas pu être enregistrée, cet appel de Marc ne vivra que dans nos souvenirs. Et je peux réaffirmer ici que non, cet appel téléphonique n'était pas arrangé, et je ne connais pas ce Marc.

4.1.4 Lyrique

À plusieurs reprises lors de nos rencontres et répétitions, j'exprime le souci que notre spectacle, sans être opératique, demeure lyrique. C'est la raison pour laquelle je reviens toujours sur ma vocalité, spécifique à une artiste lyrique, et la raison pour laquelle notre création devait avoir comme fil conducteur ma voix, mon rapport avec la voix. Cet élément est à la base de la réponse à ma question de recherche : l'identité de l'interprète lyrique ne peut ignorer son rapport avec sa voix, sa voix colonisée, sa voix formée. Dans notre spectacle, la vocalité lyrique est à la fois génératrice de contenu et de forme. Et cette part du spectacle, ni Jean-François le compositeur ni Anne-Marie auteure et metteuse en scène ne pouvaient en prendre la responsabilité, cet élément relevait entièrement de moi, l'interprète lyrique.

Lors de nos rencontres, nous exprimons le désir de faire une musique contemporaine qui serait « pure »⁸³ sans être formaliste; une musique qui utiliserait la voix comme instrument sans texte, sans être la voix d'un personnage. Dans l'esprit du *musicking* (Small, 1998), de créer une musique dont la forme et le contenu seraient appréciés dans l'immédiateté et dans la perception, par un spectateur non informé. Nous avons adopté une méthode de composition sans partition, dans l'expérience sensorielle et la perception, nous avons plutôt travaillé avec des enregistrements et des descriptions écrites de ce que nous faisons, de ce que nous entendions, de nos intentions.

Trois épisodes sont de cette nature, trois numéros musicaux, sans texte audible, sans narrativité, et je n'y suis que chanteuse, que voix. Je les ai toutefois contextualisés, en adoptant pour chacun une utilisation du corps qui serait évocatrice, entre mime, théâtre, danse et performance. Entre autres grâce à la conception d'éclairage, ces trois moments de musique vocale ont une certaine charge dramaturgique, mais il nous apparaissait important, à Jean-François, Anne-Marie et moi, de nous assurer que ces épisodes (comme les autres d'ailleurs, pour des raisons différentes) pourraient vivre en format audio seulement sans perdre d'intérêt ou de valeur artistique. Comme nous l'avons vu précédemment, une interprète lyrique est une voix onde sonore, une voix manifestation audible du corps et une voix porteuse d'un affect, entre musique, danse et texte. C'est cette identité de *mezzosoprano* qui est ici mise de l'avant, dans le

⁸³ Pour moi et plusieurs musiciens, pour plusieurs compositeurs, en musique contemporaine, mais aussi de façon générale, on perçoit parfois un certain dénigrement de la musique vocale pour cette raison, cette impossibilité théorique d'être pure, d'être une expérience purement intellectuelle qui serait libre d'affect; à cause du texte bien sûr, mais même simplement à cause de la physicalité du chanteur, le corps dont la voix est « une expression ».

contenu et la forme, qui fait de notre spectacle une création lyrique, des fois dans la musique, des fois dans la voix *embodied*, des fois dans la voix porteuse de sens.

4.1.5 Point de départ

Dès notre première rencontre, nous avons abondamment fait référence à la culture populaire, naturellement, comme un lieu de rencontre, non pas esprit subversif, en voulant provoquer ou en réaction à la culture savante. Le karaoké, les dessins animés japonais, la télévision, les *stories* Instagram nous ont servi à tisser nos liens, à entrer en relation. C'est ainsi que la conversation nous a menés à la chanson *Calling You*⁸⁴, familière aux personnes qui ont connu les années 80. Pour moi, elle est emblématique. J'avais 16 ans quand le film *Bagdad Café* est sorti. Quand je disais alors que je serais chanteuse, on me demandait si j'étais capable de chanter *Calling You*. C'était un jalon : une fille qui a du talent, de la voix, sera capable de chanter *Calling You*. C'est un des premiers éléments de contenu que j'ai proposé à Anne-Marie et Jean-François. Lui connaissait, la chanson avait le même écho pour lui que pour moi, même s'il est un peu plus jeune que moi. Anne-Marie, pas née à l'époque, ne connaissait pas. Il y a quelque chose ici qui m'apparaît fondamental pour ma recherche, dans le concept de décroissement, ce partage du référent culturel, générationnel. Une chanson – même pas une chanson, une phrase de la chanson – et une chanteuse que pratiquement personne ne peut nommer, mais qui ont un pouvoir d'évocation pour une grande communauté. Une photo instantanée de 1987.

4.1.5.1 Dans le contenu musical

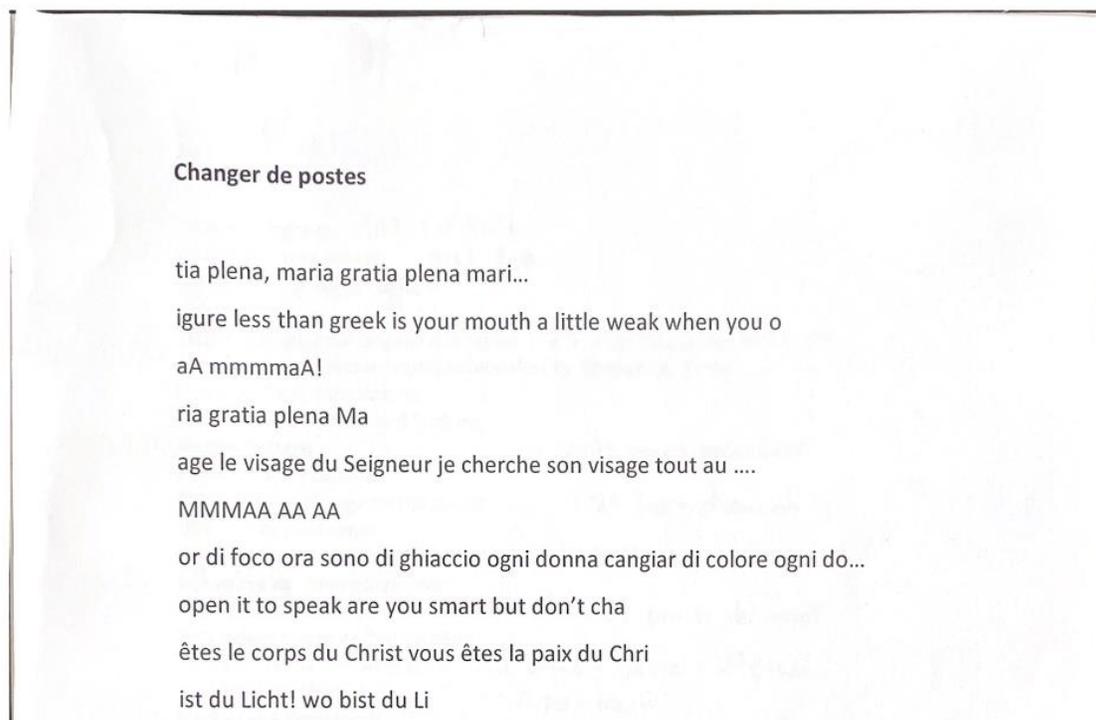
À la base de ces épisodes musicaux, il y a une piste de karaoké de la chanson *Calling You* que Jean-François a créée sur ses synthétiseurs, à partir de la [partition commerciale](#) de la chanson. Il l'a ensuite remixée, transformée, complètement remodelée, mais la piste de base est toujours présente, ce qui confère à son travail de création électro un pouvoir évocateur puissant. En plus de la richesse de la musique de Jean-François, il y a une familiarité qui adresse l'auditeur profondément et intimement au-delà de son appréciation esthétique. Alors que je chante sur cette musique, je suis aussi portée par ces accords familiers d'une chanson que j'ai écoutée des dizaines de fois, et je sais par expérience que le spectateur reçoit, comprend et partage cet état dans lequel je suis. La chanteuse que je suis dans l'ici-maintenant

⁸⁴ Chanson de l'auteur-compositeur américain Bob Telson qui a connu beaucoup de succès dans les années 1980, interprétée par la chanteuse américaine gospel Jevetta Steele, tiré de la bande originale du film *Bagdad Café* (1987) du réalisateur allemand Percy Adlon. La chanson a été en nomination dans la catégorie Meilleure chanson originale à la 61^e cérémonie des *Academy Awards*.

porte en elle, dans sa voix, toute cette musique entendue, chérie, partagée. Je suis cette chanteuse construite dans le décloisonnement, dans l'hybridité, comme Trottier (2021) l'explique, dans un processus de singularisation qui me distingue.

La scène d'ouverture du spectacle est un moment théâtral plutôt humoristique, mais virtuose vocalement, dans lequel j'enchaîne rapidement plusieurs bribes de chansons, un peu comme si on changeait brusquement de chaîne à la radio (figure 4.3). L'intention est aussi de faire une version ultra accélérée de ce que je fais avec ma voix dans une semaine de travail, chanter des funérailles, dans un restaurant, un CHSLD, un concert de musique contemporaine, une audition, un concert du chœur de l'OSM, etc.

Figure 4.3 Partition « Changer de postes »



Cette gymnastique vocale m'a inspiré le contenu de l'improvisation du premier épisode « à la Scelsi » (figure 4.4), alors que je vis physiquement le passage entre toutes mes vocalités, et que je me tiens délibérément toujours sur le fil entre l'imitation, la source d'inspiration et ma production technique. J'ai « rédigé » une partition pour ce morceau, comme un aide-mémoire, en notant des minutages de la piste de Jean-François accompagnés de noms ou de style comme Nina Simone, moine tibétain, Céline Dion,

soprano dramatique, enfant, etc. Cet état vocal liminaire entre technique et imitation, entre chant et caricature, chant et microchorégraphie sont à la fois forme et contenu. Dans ce numéro exigeant, la performance physique, la vocalité ressentie et perçue possèdent un important pouvoir expressif, avec l'intention que le spectateur ressente, presque par proprioception empathique, l'engagement physique de la chanteuse.

Figure 4.4 Partition Impro 1 à la Scelsi

Impro 1

Entre sur ré grave 0:08 *sol 4^e ↓*

Incantation Yma Sumac 0:52 *fa#*

Sur fa 1:00 *sol à la bass*

Plus rythmé

Stop – chorégraphie langage des signes 1:23 *stop dans la musique*

Revient en harmonique/multiphonique sur fa *retour à 1:40*

Monte en jazzy Nina Simone

Bouche comme Babes and Sucking

Monte en nasal 2:38 *bruits grecants*

Harmoniques subtones

Plus rapide se change en consonnes 3:23 *bruit d'avion*

Diarrhée de consonnes

Devient groovy avec des scoop, pop 4:00 *Summer Crescendo*

Se change en chant gorge sexy

« A » très clair twang 4:34 *bruits de robot*

Voix éthérée avec de l'air en bébé

Stop sur l'orgue – chorégraphie 4:50 *orgue + basse - 2^e etes*

Revient sur mi bémol 5:20 *trailli*

Genre Louis Armstrong

Curru curru kkkk

Bel canto expressif

Sur do, fragile, des petits sons 5:53 *(il n'y a plus de basse) II-III-I lug stop*

Harmoniques retour de l'intro 7:26 *6:56 II-I cadence*

Glissando à la fin 8:18 *(à 7:55 la tonique sib reatre avec une ombre de tierce)*

4.1.5.2 Dans la médiatisation

Pour qui n'est pas chanteur lyrique, la question de l'utilisation d'un micro dans un spectacle comme *Aujourd'hui Calling You* peut sembler sans intérêt. Pour la *mezzosoprano* que je suis, c'est une question fort épineuse. Il existe encore un certain tabou autour de l'amplification ou du traitement de la voix lyrique. À la base de la technique du *bel canto*, il y a cette valorisation, cette obsession parfois, de la projection. La chanteuse d'opéra doit chanter fort, avoir du coffre, se faire entendre par-dessus l'orchestre jusqu'au dernier balcon sans micro. Plusieurs chanteurs, enseignants et chefs voient presque une tricherie dans le fait d'amplifier la voix du chanteur d'opéra. J'ai moi-même le réflexe de dire « je n'ai pas besoin de micro »

dès que je monte sur scène. Ma pratique décloisonnée m'a obligée à travailler souvent, depuis longtemps, avec un micro, mais j'ai longtemps méprisé l'outil, y voyant une béquille.

Dans ma relation de co-création avec Jean-François, j'en suis venue à considérer le microphone comme un outil de décloisonnement des genres et de la médiatisation de ma voix. Ce n'est plus un simple moyen d'amplification, mais une autre façon pour l'auditeur de percevoir la vocalité. La médiatisation de la voix lyrique, amplification et traitement, peut être considérée comme une nouvelle forme de musique de chambre. Le travail se fait à deux, en duo. Jean-François et moi avons eu beaucoup de bonheur à expérimenter, à nous connecter, en répétition chez lui, dans la salle en répétition et pendant le spectacle. Il écoute ce que je chante, le transforme, utilise ma voix comme un matériau. J'entends ce qu'il fait, je réagis, lui fournis des sons, des idées, des phrases. C'est ce travail de performance en duo qui est la base du premier épisode musical d'*Aujourd'hui Calling You*, celui que nous appelons « à la Scelsi »⁸⁵.

La médiatisation grâce au microphone nous a permis de jouer de tout le spectre de ma voix, lyrique et sonore sans amplification, nue, traitée, amplifiée, déformée, parlée naturellement, fabriquée, texturée. Alors qu'on pourrait penser que l'utilisation d'un micro détourne la perception de la corporéité du chanteur, dans *Aujourd'hui Calling You*, elle m'a plutôt donné le loisir de l'exacerber.

4.1.5.3 Dans le contenu théâtral humoristique

Rapidement, lors de notre première rencontre en présentiel, Anne-Marie et moi avons partagé notre enthousiasme pour la pièce de théâtre documentaire *J'aime Hydro*, et avons invité Jean-François à en écouter la version en balado. La dénomination « théâtre lyrique documentaire » a été adoptée tôt dans le processus de création. En articulant tout le spectacle autour de ma réalité de chanteuse et autour de la vocalité particulière à une artiste lyrique, en nommant explicitement ma démarche décloisonnée et mon parcours chaotique, en spirale, il était naturel d'utiliser une forme artistique très concrète et simple. Donc, pour les épisodes théâtraux, axés sur le contenu plus narratif, nous avons adopté des formes comme le sketch, le monologue genre *stand up*, la conférence TED. Partage des joies et misères de la vie de chanteuse, émotions, confidences, réflexions, complicité avec le spectateur, le contenu est en lien direct

⁸⁵ Pourquoi « à la Scelsi » ? Simplement parce que quand Jean-François m'a envoyé la piste le 31 juillet 2021, il a écrit « Allô Marie-Annick, voici un lien pour télécharger un arrangement que j'ai fait de *Calling You* pour chanter par-dessus en improvisant à la Scelsi ». Scelsi évoquait pour nous surtout le travail effectué dans les *Chants du Capricorne*, cette physicalité et cet investissement de toutes mes couleurs vocales telles que je les ai vécues quand j'interprétais cet opéra-performance, présenté par Chants Libres en 2015 à l'Usine C.

avec le contenu des épisodes musicaux, qui honorent ma pratique décloisonnée et mon rapport avec le spectateur. Encore ici, c'est en discutant, en testant que nous avons déterminé forme et contenu. Le karaoké est revenu souvent dans nos conversations, une activité qui conjugue plusieurs éléments clés de notre démarche : vocalité, culture populaire, utilisation de la technologie, divertissement, performance. J'ai choisi cet air de Monteverdi, je trouvais amusant d'avoir l'occasion de chanter « pour vrai », c'est-à-dire d'avoir l'occasion dans notre spectacle de chanter comme une vraie chanteuse d'opéra. Cet air extrait de *L'incoronazione di Poppea, Disprezzata Regina*, où l'impératrice Ottavia chante son désespoir d'avoir été abandonnée par Nerone, est une occasion pour moi de montrer que je suis une vraie *mezzosoprano*. J'ai eu beaucoup de plaisir à faire ce parallèle humoristique entre les surtitres à l'opéra et les paroles projetées dans les vidéos de karaoké.

Presque tous les épisodes théâtraux ou non musicaux adoptent un ton humoristique, dans le contenu ou dans la forme. Pastiche de conférence TED ou de séminaire de croissance personnelle, épisode participatif de type « ligne ouverte » d'une station radiophonique populaire, conversation téléphonique avec une vieille tante, tout ça se veut léger, divertissant, sans prétention. Pourtant dans nos conversations, dans nos rencontres ou échanges, jamais nous ne faisons mention d'une volonté de faire humoristique; c'est une posture qui semble aller de soi pour nous trois, naturellement. Nous disons souvent « ça serait le fun », « ça serait cool », mais sans préciser davantage; divertir, aller dans le plaisir, dans l'immédiateté, dans le ressenti en communion, comme l'expose Shusterman (2009), semble aller de soi. Je suis heureuse de constater qu'*Aujourd'hui Calling You* présente un bel équilibre entre les épisodes humoristiques, les épisodes musicaux plus poétiques ou expressifs, et même un épisode (celui de la confession en ASMR) plutôt dramatique. Faire rire les spectateurs n'est pas quelque chose que j'ai appris, ce n'est pas une compétence qu'un chanteur lyrique doit acquérir. Pour moi, c'est naturel, un des talents et des souhaits de mon fait naissant.

4.1.6 L'ici-maintenant – immédiateté sensorielle

Dans le processus de création d'*Aujourd'hui Calling You*, bien que Jean-François et moi puissions reconnaître et admirer les œuvres sérielles de Dallapiccola, les partitions graphiques de Murray Schafer ou encore l'ingéniosité avec laquelle Schubert utilise la forme sonate dans un quintette, nous nous sommes entendus rapidement, au moment de créer notre matériel musical, que nous voulions composer une musique qui serait pleinement appréciée dès sa perception, dont l'analyse *a posteriori* ne révélerait peut-être rien de plus que son écoute en temps réel dans le spectacle. Certes, lors de nos rencontres, nous

faisons des références à Scelsi ou au *trip-hop* lorsque nous parlons de certaines pièces, mais ce ne sont que des références qui nous ont finalement servi de dénominations, du vocabulaire commun, qui nous permettait d'évoquer un style, un genre ou une attitude. Jean-François a conçu l'entièreté des pistes électro à partir d'une piste commerciale de karaoké, j'ai élaboré mes parties vocales à partir de la musique du générique de *La petite maison dans la prairie* et du *Gloria* de la messe de Merbecke. Ce n'est mentionné nulle part, c'est notre secret.

Notre spectacle lyrique interartistique s'est construit dans une dynamique du *Musicking* (Small, 1998) et donc dans le partage et l'immédiateté de l'expérience collective, dans la perception. Jean-François est avant tout un compositeur de musique électronique et un concepteur sonore, l'élaboration musicale médiatisée de notre spectacle devait avoir cette qualité sensorielle, nous pourrions dire « premier degré ». Nous avons travaillé sans partition, avec nos oreilles, et la musique s'adresse à tous, spectateurs avec ou sans bagage musicologique ou esthétique particulier.

Il me semble alors que cette appréciation immédiate, l'expérience immédiate et sensorielle de la musique est fortement liée à la « performance », à la physicalité des interprètes, et de la qualité de l'ici-maintenant. L'objet de ma création comme interprète, c'est une relation en effet vécue dans le moment présent, partagée, dans la fulgurance, un spectacle lyrique qui n'est pas une œuvre objet, structure ou théorie, mais bien comme une œuvre expérience, une œuvre collective partagée, elle se rapproche de l'œuvre-action *Caminhando* (1963) de Lygia Clark. J'expliquais plus haut comment tous les participants définissent et sont nécessaires à l'expérience « musiquer » : l'auditeur, le spectateur, le compositeur, l'interprète, le luthier, à la rigueur le concierge qui ouvre la salle. Christopher Small (1994) explique que la musique n'est pas un objet, une structure ou un procédé, l'œuvre d'un compositeur, mais une expérience, un moment. À l'instar de Becker (1984), bien qu'il ne le nomme pas, il la conçoit comme un acte de coopération, et souligne comment une communauté ou un groupe doit partager les mêmes clés, le même cadre d'interprétation, cadre élaboré par tout un chacun, à travers nos interactions. La musique existe au moment présent. Si la force de la musique peut-être réside dans sa structure, cette structure n'a pas à être étudiée ou analysée pour que l'expérience soit vécue et appréciée. Small soutient que si la force de la musique était dans sa structure, dans sa construction, alors il faudrait attendre la fin d'un morceau pour pouvoir l'apprécier, alors que l'expérience musicale qui trouve son essence dans la *performance* est instantanée et éphémère. Elle est sensorielle et inconsciente. L'opéra, l'art lyrique en général, le théâtre interartistique, atteint de façon émotive, inconsciente et instantanée, bien plus qu'intellectuelle.

L'éphémérité d'un spectacle sur scène lui donne selon moi toute sa valeur. Même si un spectacle est joué cent fois, ce soir, la conjoncture est unique, et nous la partageons. Le spectateur assis à côté de moi dans la salle vit quelque chose avec moi. Je ne lui parlerai jamais, je ne le reverrai peut-être plus de ma vie, mais ici, maintenant, nous sommes ensemble.

C'est cette expérience sensorielle immédiate qui justifie la tenue de concert, alors que chacun se déplace, sort de chez lui, va s'asseoir dans une salle, en communion avec un groupe de personnes qu'il ne connaît pas, mais avec lesquelles il partagera un moment unique, pour entendre une musique qu'il aurait très bien pu écouter chez lui, peut-être même par les mêmes interprètes, sur un système de son qui lui aurait offert une expérience auditive sans faille, haute-fidélité, sans être dérangé par d'autres humains, vivant l'expérience quand et comme il lui plaît. Mais l'expérience immédiate sensorielle incarnée est irremplaçable, partager l'espace physique avec les interprètes, sentir la présence de leur corps, vivre ce moment en communion transcende l'expérience esthétique et se vit dans ce lieu de médiation qu'est le corps de l'interprète. Dans *Aujourd'hui Calling You*, la musique électronique de Jean-François, l'amplification et le traitement de ma voix veulent accentuer mon travail physique, phonatoire, corporel.

Lesage parle des pratiques interartistiques qui font usage de l'intermédialité, comme nous l'avons fait, en utilisant vidéo, enregistrement audio et traitement sonore en direct.

Si le corps de l'acteur peut être envisagé comme un lieu de médiation entre un texte (s'il y en a un), un personnage et des spectateurs, l'intermédialité cherche plutôt à mettre l'accent sur les supports matériels qui font partie de la scène contemporaine. Ces supports transforment les modalités expressives et les structures symboliques propres aux processus de la théâtralité scénique. [...] des dispositifs sensibles qui permettent de créer des milieux scéniques vivants dans lesquels les spectateurs se retrouvent un peu immergés par le travail de production sensorielle que permettent ces dispositifs. La fabrication du sens passe par des effets de sensations qui stimulent la pensée-corps ou le corps comme lieu de pensée. [...] on observe que la sensation permet d'entrer autrement dans les histoires ou les fables qui ne disparaissent pas complètement, mais dont la fabrique est déplacée vers un mode expérientiel. (Lesage, 2008, p. 153)

Yves Daoust, éminent compositeur électroacoustique québécois, dit:

Pour moi, c'est très simple : la musique commence à partir du moment où je glisse vers le plaisir, la gratuité de l'écoute, quelle que soit la source sonore. Mon travail consiste non pas à cacher la référence anecdotique, mais plutôt à créer des conditions qui entraînent l'auditeur vers une écoute esthétique des sons que j'utilise, à y découvrir la musique. [...] Le grand

paradoxe de ce médium [l'électroacoustique] fondé sur l'électricité, c'est de nous avoir fait renouer avec la nature. (Daoust, 1997 p. 21)

Plaisir et j'ajouterais naïveté. Daoust a d'ailleurs un album de ses œuvres appelé *Musiques naïves* (1998)⁸⁶. Musique naïve, en ce qu'elle n'est conçue et reçue que pour ce qu'elle est, l'effet sonore, sans partition, sa valeur est dans ce qui s'entend, ce qu'on y perçoit. Elle s'adresse à un spectateur non informé, qui la reçoit sans devoir en posséder les codes.

4.1.7 En conclusion : Un spectacle reflet de mon ici-maintenant

Ainsi, le premier objectif a été réalisé avec succès : *Aujourd'hui Calling You* est lyrique, sans contredit, non seulement on y entend ma voix *mezzosoprano* dans plusieurs répertoires qui sont issus du répertoire lyrique (Scelsi, Monteverdi, Gloria de Merbecke), mais de plus je mets à profit toutes les spécificités de la chanteuse lyrique, qui est à la fois actrice et musicienne, ou à la limite entre les deux, qui a une corporalité sur scène indissociable de sa production vocale, qui a un rapport avec les langues, avec le texte qui lui est particulier et qui possède tout un bagage de connaissances stylistiques et de traditions qui ont forgé sa voix et sa musicalité. *Aujourd'hui Calling You* est décloisonné, entre les cultures populaires et érudites, entre la musique baroque et la création contemporaine, entre l'humour et la prière, entre la réflexion et le divertissement. Le spectacle a été créé en collectif, la formation singulière et éphémère d'un trio d'artistes qui travaillaient ensemble pour la première fois, qui ont généré contenu et forme dans une dynamique chaotique, déhiérarchisée, en brainstorming, chacun prenant part à la conception de tous les éléments de la création, sans se restreindre à son rôle disciplinaire. Tous les trois, nous avons partagé, investi l'entièreté de nos expériences artistiques et culturelles, dans l'ici-maintenant, en intervenant autant à travers nos identités formées que nos faits naissants. Pour toutes ces raisons, *Aujourd'hui Calling You* est un spectacle qui appartient à l'univers de l'interartistique. C'est un spectacle qui est le reflet de ma réalité, de mon ici-maintenant.

4.2 Objectif 2 – Relations et interactions

Comprendre les interactions et les relations entre l'interprète lyrique et ses collaborateurs dans le collectif de création interartistique.

⁸⁶ Daoust, Y. (1998). *Musiques naïves*. Montréal : Diffusion iMedia

Le spectacle créé en réponse à mon premier objectif de recherche est le terrain permettant de réaliser le deuxième objectif, soit de comprendre quelles ont été les relations et interactions dans la création collective d'*Aujourd'hui Calling You*. J'ai obtenu les résultats ici présentés en effectuant un travail d'analyse *bottom-up*, une démarche itérative entre l'analyse du corpus de données et la redéfinition des questionnements, une posture méthodologique qui correspond davantage à un acte de conceptualisation qu'à une analyse de contenu, comme le précise Paillé (1994, p. 151). J'ai utilisé comme méthode l'analyse réflexive pour filtrer et distiller mes données, en utilisant l'écriture *embodied* comme procédé. En écrivant des textes, des commentaires ou des récits, j'ai revisité l'histoire de notre processus de création collective, isolé certains événements, certaines conversations, certaines décisions et je les ai commentés dans une perspective interactionniste, par le *musicking*. Cette théorisation ancrée s'est faite selon une approche heuristique, et l'examen de mes données m'a inspiré des textes réflexifs spontanés, subjectifs, qui sont devenus eux-mêmes sources de données.

4.2.1 Interactions - Nos rôles respectifs

Dans le premier chapitre, j'ai eu l'occasion d'expliquer quel était le rôle – ou la tâche selon Becker (1984, p. 13) – de l'interprète dans la création. Pour examiner en quoi mon rôle a été particulier ou non, différent ou non dans la création d'*Aujourd'hui Calling You*, il semble nécessaire d'examiner les rôles de mes collaborateurs.

- Jean-François le compositeur et l'œil extérieur

Dans son rôle de compositeur, l'identité disciplinaire de Jean-François s'est manifestée peut-être davantage dans le matériel musical qu'il nous a fourni, après avoir travaillé seul chez lui. Lors des rencontres de création, il n'avait pas de tâche compositionnelle à occuper, et il n'a pas été présent lors des répétitions, puisqu'en général nous y travaillions surtout les épisodes narratifs et la dramaturgie du spectacle. Avec le recul, je considère que Jean-François, dans notre collectif, a joué le rôle très important de l'œil extérieur. Ce vocabulaire vient du milieu de la danse, mais j'adhère complètement à ce besoin d'avoir une personne informée qui est capable de garder une posture un peu extérieure, de conserver l'essentielle vue d'ensemble, la cohérence, de s'assurer que le spectacle ne perd pas son essence, que les décisions et intentions du départ sont respectées. Jean-François le compositeur a travaillé au contenu d'*Aujourd'hui Calling You*, au caractère décloisonné, dégenré de la musique; il a aussi conçu le contenu sonore du spectacle, de l'ambiance sonore pour l'entrée du public aux sonneries de téléphone insérées

dans les sketches. C'est Jean-François le compositeur qui a traité ma voix pendant le spectacle, ma voix parlée et ma voix chantée. Pour le contenu musical et la conception sonore, Anne-Marie et moi lui avons cédé les rênes, avons accueilli son travail en nous extasiant, lui avons fait des demandes sans jamais juger de son travail. J'ai élaboré mon chant, mes lignes vocales à partir de ses compositions sans jamais ressentir l'envie qu'il en modifie quoi que ce soit. Dans la hiérarchie et la structure, pour tout ce qui est musical et sonore, contenu, forme et technique, Jean-François est au sommet de la pyramide, il en a la responsabilité.

Mais en écoutant ses entretiens, l'entretien semi-dirigé que j'ai fait le 27 mars 2022 et l'entretien d'explicitation que Marine a fait avec lui le 3 mars 2023, je réalise qu'il a aussi été un œil extérieur important, qu'il a tenu ce rôle, surtout quand nous étions dans en salle, un peu à l'écart du plateau. Il est en haut des gradins, à la console, il est le spectateur informé, il reçoit le travail que nous faisons toutes. Il reçoit tout, contenu, forme, technique, il perçoit les relations, les conflits, les doutes de chacune.

- Anne-Marie la metteuse en scène et l'ordre établi

Déjà lors de notre première rencontre en présentiel, Anne-Marie exprime un besoin de structure. Elle propose une façon de faire, prend des notes. Elle le fait pour toutes les autres rencontres. Après chacune, ou en préparation de chacune, seule chez elle, Anne-Marie organise le travail, construit un serveur, fait des tableaux, nous envoie du matériel. C'est sa persona metteuse en scène qui se manifeste, la Anne-Marie construite et formée, fait ce qu'on attend d'une metteuse en scène, se charge de la structure de travail. Jean-François et moi lui cédon ce rôle sans aucune résistance, nous lui faisons entièrement confiance, et je crois que nous sommes tous les deux, Jean-François et moi, très heureux de pouvoir conserver une certaine liberté, une certaine nonchalance ou désorganisation dans notre travail.

Dans le processus de création d'*Aujourd'hui Calling You*, il y a certains moments où nous interagissons dans nos rôles disciplinaires. Je constate, dans l'enregistrement et dans mon journal, que dans les moments où Anne-Marie me donne des instructions de jeu en utilisant un vocabulaire plus institutionnel, plus « études théâtrales », alors je me bute, je crains de déroger du projet, de faire justement « du théâtre », et possiblement du mauvais théâtre. Voici ce que je dis 7 janvier 2022 dans mon journal de bord : « Rencontre virtuelle avec Anne-Marie pour discuter costume. J'ai une impression amère. Je pense que je ne suis pas assez à l'écoute. Il me semble que je suis opposante. D'un autre côté, il me semble qu'Anne-Marie veut en faire trop, costume, décor, personnages, accessoires. Je rêvais d'un spectacle qui ressemblerait à un spectacle de danse, pas une pièce de théâtre ».

Que je suis sur la défensive, je me justifie. D'abord parce que je ne suis pas actrice, je ne me sens pas de compétence pour être actrice, et aussi parce que la pauvreté de nos ressources, que ce soit en temps, en budget, mais aussi en compétence, en expérience, en matériau textuel pourrait facilement nous inciter à simplifier, à tourner les coins ronds, à faire ce que j'appelle dans mon journal du « option théâtre en secondaire 3 » ou du théâtre amateur. Je reçois ses plans de répétition, ses exercices de dramaturgie et fais avec elle les réchauffements et exercices qu'elle me propose, je sens que pour elle, ces étapes sont importantes. Elle a besoin d'une structure de travail qui lui donne une certaine autorité sur l'aspect théâtral de notre projet, une structure qui corresponde à ce qu'est pour elle le travail de mise en scène. Justement, comme le souligne Lesage (2016) l'interartistique amène à une remise en question de la mise en scène « Un constat que semble avaliser l'essayiste Bruno Tackels. Il écrit : "Insensiblement, la mise en scène est en train de devenir un métier ancien, massif encore, mais dont l'ombre portée laisse dès à présent entrevoir de nouvelles langues de la scène." » (p. 16)

Je reconnais avec le recul la valeur de ces exercices, qui m'ont agacée au départ, qui m'ont semblé une perte de temps ou un dangereux glissement vers l'académisme. Je craignais aussi sans doute devoir adhérer à une proposition qui exposerait mes faiblesses, qui me mettrait dans une posture vulnérable. Je connais ma valeur comme chanteuse et comme musicienne, mais comme actrice, je ne connais que mes limites.

- Flavie la conceptrice des éclairages, la spécialiste

Flavie Lemée a intégré l'équipe seulement au moment de notre entrée en salle, et son arrivée coïncide avec le moment où nous avons dû devenir efficaces, où le temps a commencé à être compté, où il fallait prendre des décisions, faire des concessions, céder ou imposer. Le rôle de Flavie a été essentiellement disciplinaire, professionnel, elle n'a été dans l'aventure que la conceptrice des éclairages. Je ne sais d'ailleurs à peu près rien d'elle. Il est par ailleurs fascinant de voir quelle autorité elle avait dans la salle. Son champ d'action était très défini, mais sur cette question elle avait un total contrôle des décisions. Le directeur technique de la salle, Thomas, était sous son entière autorité, presque son assistant. J'ai senti entre Anne-Marie et elle une échelle hiérarchique très marquée. Anne-Marie tenait à certaines atmosphères, à une certaine organisation sur scène, elle devait alors proposer avec tact et justification ses demandes à Flavie, nous sentions que celle-ci avait le pouvoir d'acquiescer ou non. Je comprends aussi

alors que si le spectacle dans son ensemble portait notre signature à tous les trois, les éclairages sont entièrement et exclusivement l'œuvre de Flavie.

4.2.2 Relations – la camaraderie

Notre travail créatif s'est amorcé autour d'une table. La jasette, la conversation, le *brainstorming*, les digressions, les anecdotes, le partage. Les relations interpersonnelles qui se sont développées pendant le processus de création d'*Aujourd'hui Calling You* ne présentent aucune structure, aucune organisation, ce sont des relations naturellement désordonnées. De quelle nature? Les enregistrements de nos rencontres, nos échanges courriels ne sont pas d'un ton professionnel. Nous sommes [assis autour de la table](#), chez moi et nous conversons, parlons de que de nos expériences, comme des amis. Nous trois créateurs d'*Aujourd'hui Calling You*, sommes-nous des amis? Non, pas vraiment. D'ailleurs, depuis la présentation de mars 2022, nous ne nous sommes à peu près pas vus. Toutefois notre relation est beaucoup plus profonde et personnelle que les relations que j'ai nouées dans les studios d'opéra traditionnels, des relations professionnelles développées dans un cadre qui laisse peu de place à autre chose, une petite conversation à la pause, parfois, quand nous ne sommes pas à consulter nos téléphones. Souvent, une production termine et je sais très peu de choses sur mes collaborateurs. Mais en construisant *Aujourd'hui Calling You*, nous avons interagi comme des humains. Je sais que Jean-François a un garçon, qu'il écoute avec lui [Aggretsuko](#). Nous avons travaillé chez lui, dans son sous-sol. Je sais où habite Anne-Marie. Elle apportait des bagels à la répétition, Jean-François des muffins. Tous les deux savent que je ne mange pas de viande. Nos rencontres se font chez moi, ils connaissent mon chien, le nom de mes enfants.

Le ton de nos courriels, sans être intime, est familier (figures 4.5 et 4.6). Exemple: Nous taisons plusieurs choses sans doute que nous dirions à des amis, mais nous nous confions des choses que jamais on ne dit dans une répétition à l'opéra.

Figure 4.5 Exemple d'échanges Messenger

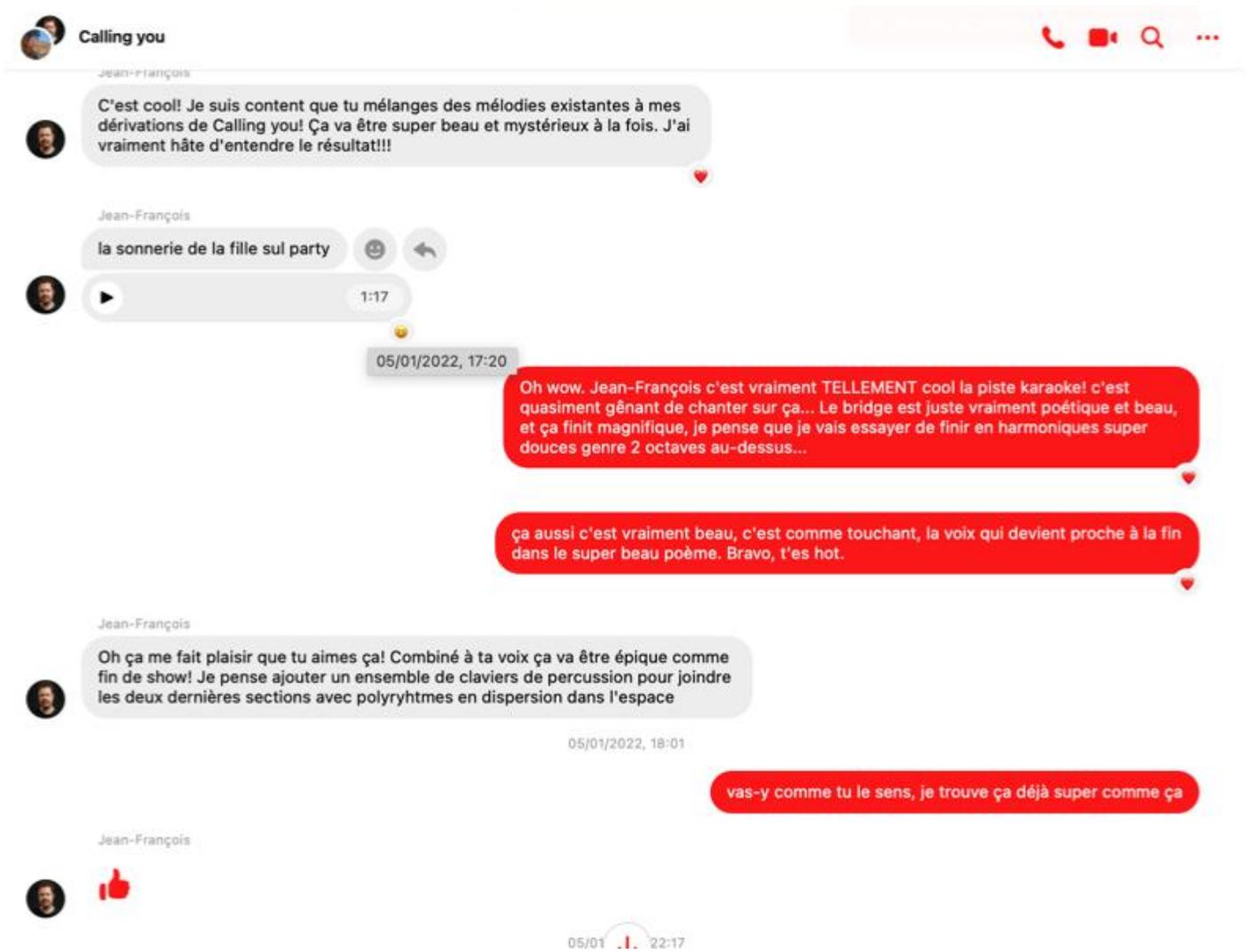
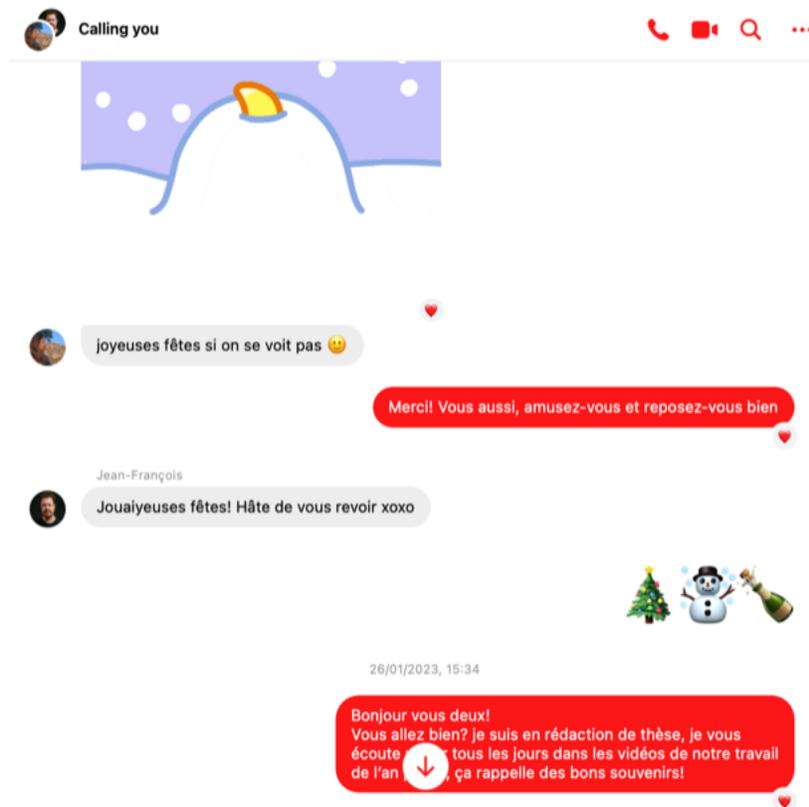


Figure 4.6 Exemple d'échanges Messenger



Ces relations donc n'ont pas eu de suite, ou disons que la seule chose qui nous a rejoints était la création du spectacle. Une fois l'aventure achevée, notre trio s'est dissout. Travaillerons-nous encore ensemble? Peut-être. Mais notre collectif de création était un groupe éphémère, une autre caractéristique de la création interartistique selon Lesage : « La scène interartistique tend à fonctionner par projet, par collectif de création, suivant des processus chaque fois singuliers. » (2016, p. 16) Je retravaillerai avec bonheur avec l'un ou l'autre, ou les deux, mais seulement si les besoins d'un nouveau projet le justifient. Compagnons de route si nous partageons une destination ou un itinéraire. Mais je crois qu'aucun de nous trois ne choisirait sa destination dans le but de voyager ensemble.

4.2.3 Relations – Discipline et chaos

Notre processus de création collective s'est amorcé de façon assez naturelle et humaine, par d'abord une rencontre, des conversations et des échanges. Malheureusement, le 25 mars 2021 notre toute première rencontre a dû se tenir en ligne, à cause des mesures de confinement en pleine crise sanitaire. Forcément,

une rencontre en ligne ne peut avoir cette spontanéité et cette dynamique naturelle de conversation. Il y a un hôte et un animateur. Un début et une fin abrupte. C'est dans ces circonstances que Jean-François et Anne-Marie on fait connaissance, et que finalement la rencontre a plutôt été mon numéro, ma présentation du projet, et l'exposition des raisons pour lesquelles j'avais fait appel à eux deux. L'élaboration aussi du plan de match, échéancier, processus de création, objectif, montage financier, proposition de forme pour la présentation. L'ordre hiérarchique est très perceptible ici, il s'agit de ma réunion dans ma salle Zoom, pour présenter mon projet, qui sera ma création doctorale, dont je serai à la fois le sujet et l'interprète. La réunion est donc plutôt structurée, sans avoir un réel ordre du jour, mais j'ai une liste de points à aborder, de questions. Hiérarchie et structure vont de pair.

Cependant, dès la deuxième rencontre, [assis autour de la table sur ma terrasse](#), la hiérarchie est devenue beaucoup moins perceptible, nous conversons, échangeons, rions, et nous adonnons avec bonheur au brainstorming, et à la digression. Il n'y a pas d'ordre du jour, pas d'agenda. Chaos et conversation. Nous ne sommes pas assis dans nos rôles disciplinaires, nous sommes trois personnes. Les seuls moments où je perçois une hiérarchie sont ceux où Jean-François et moi parlons « en musiciens » et faisons des références qu'Anne-Marie ne peut partager. On la sent alors en position inférieure. Dans l'ensemble du processus de création, dès la première rencontre, mais surtout en salle, il n'y a que lorsque nous discutons avec nos identités disciplinaires, moi la chanteuse, Jean-François le compositeur, Anne-Marie la metteure en scène, qu'on sent la hiérarchie, et qu'il y a des malaises. « Tu connais ça, tu ne connais pas ça, moi je connais ça. » Quand nous sommes entièrement nous-mêmes, quand nous sommes nos personnes originelles, nos personnes « autochtones » par opposition à nos personnes formées « colonisées », quand nous interagissons hors de nos définitions disciplinaires, nous sommes chaotiques, organiques et il n'y a pas réellement de hiérarchie, plutôt une dynamique.

Voilà donc le constat que je fais : la dynamique interartistique se manifeste lorsque nous interagissons selon nos perceptions, nos sensations, dans notre identité propre extradisciplinaire, notre indianité. Nous portons des bagages différents et singuliers, et nous nous rejoignons dans le chaos, dans ce qui s'oppose à la structure et à la hiérarchie.

4.2.4 Relations et hiérarchie

Le spectacle lyrique interartistique que nous voulions faire n'avait pas pour motivation s'opposer à l'opéra, il se veut plutôt une proposition de créer avec à la base le même matériau – la voix lyrique – mais dans

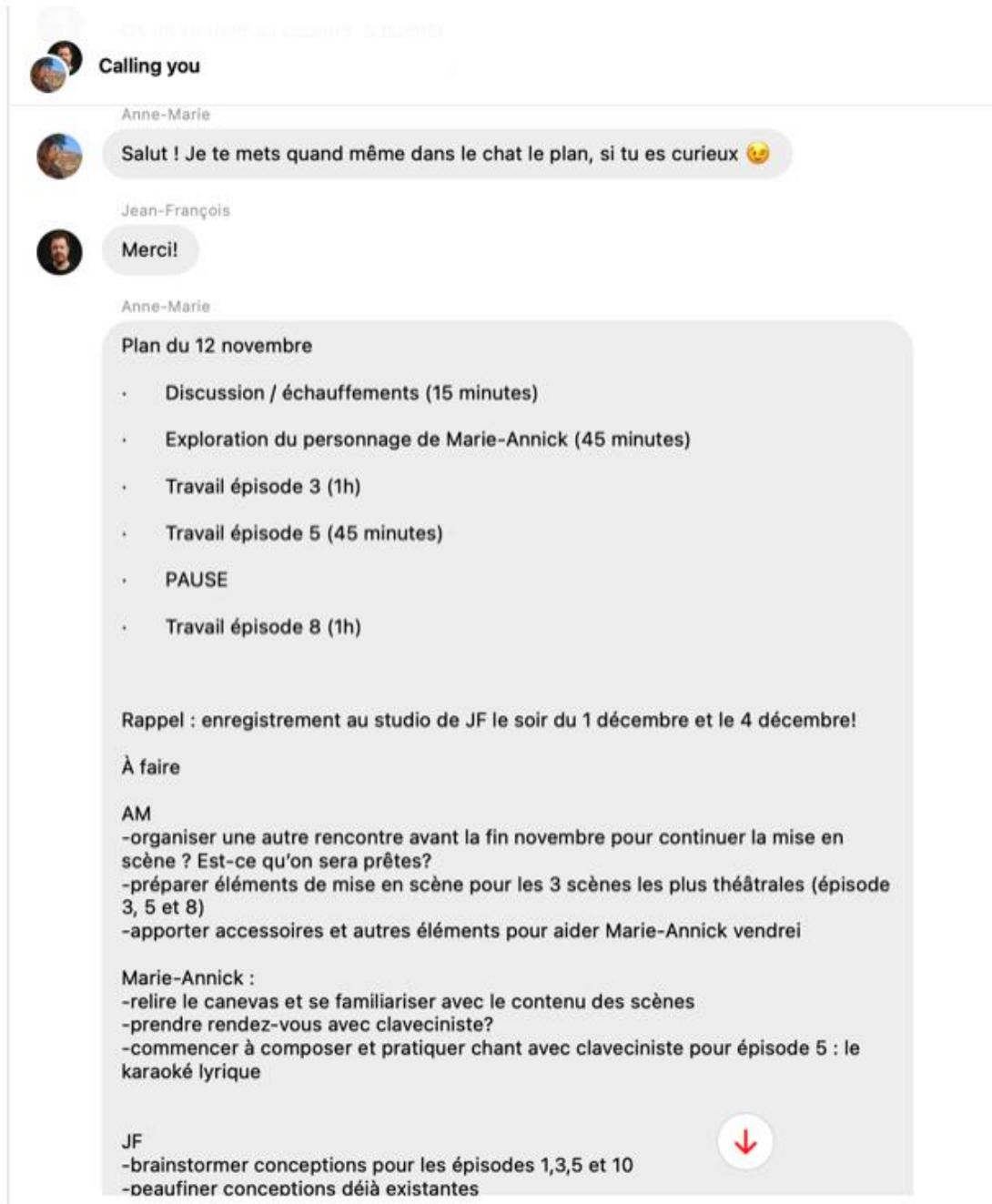
une forme qui serait pour l'ici-maintenant. Cet ici-maintenant est un état liminaire, qui balance constamment entre hier et demain, l'érudit et le populaire, la structure et le chaos, le construit et l'inné. Notre démarche a eu comme motivation, mais aussi comme conséquence un profond questionnement de la hiérarchie. Une hiérarchie qui est particulièrement rigide dans le monde de la musique classique et de l'opéra, une hiérarchie qui m'a souvent frustrée, m'a cantonnée dans mon rôle d'interprète, comme je l'ai évoqué dans la problématique.

D'emblée, assis autour de la table, en conversation, nous nous sentions tous égaux, tous au même niveau. La création collective, le *devised theater*, implique une dynamique de travail en cercle, en consensus, en conversation, reconnaît l'agentivité de chacun.

L'examen de mes données, surtout des enregistrements vidéo de nos rencontres, m'a toutefois forcée de constater que même au sein de notre petite équipe de trois, dans laquelle les relations étaient harmonieuses et constructives, il y eut forcément des positionnements hiérarchiques. Selon les situations, les étapes de création, les circonstances, l'un de nous a tenu les rênes, a pris les décisions, dit aux autres quoi faire. Suggestions et commentaires furent émis, des questions furent posées, on a cherché l'assentiment des collègues, mais toujours un d'entre nous a détenu le pouvoir, a été le leader.

Dans l'exemple suivant (figure 4.7), Anne-Marie prend des décisions pour structurer le travail.

Figure 4.7 Exemple d'échanges Messenger



Dans l'exemple suivant (figure 4.8) je veux faire des propositions de contenu

Figure 4.8 Exemple d'échange courriel

13 janv. 2022 à 11:19, Marie-Annick Beliveau <mab@marieannickbeliveau.com>
a écrit :
Salut

Merci pour la lecture du texte et le nettoyage
On jaserà de la dernière intervention Heure de vérité, il y a des éléments du texte
qui sont importants pour moi je pense... on en parle demain
Je cogite encore à l'idée de chanter un petit bout de ça... j'essaie des affaires et
je te propose demain

As-tu une idée ce que tu veux travailler plus spécifiquement?

J'ai reçu la nappe, je crois que ça peut très bien faire, c'est la bonne grandeur

169

Mon attitude critique de l'organisation hiérarchique a migré vers une reconnaissance d'un système nécessaire, naturel ou organique, qui serait peut-être celui d'une meute. Pour avancer, pour aller quelque part, naturellement nous devons nous positionner les uns par rapport aux autres. Créer ou même interagir dans une dynamique qui serait complètement affranchie d'ordre hiérarchique m'apparaît maintenant utopique, romantique, à la limite un peu puéril. Même assis en cercle, nous nous positionnons toujours, nous nous organisons. Ce qu'on appelle le leadership est selon moi une caractéristique naturelle et biologique de toute organisation sociale. L'expérience de l'Autre telle que décrite par Michel Henry (1990) m'amène à me situer par rapport à cet Autre. Suis-je un sujet ou un reflet? Je me situe en prenant connaissance de la situation de l'Autre, donc forcément ce ne peut être la mienne.

Certes la pensée guattarienne parle « d'une subjectivité polysémique, animiste, transindividuelle » (Guattari, 1992, p. 144) qui s'oppose au structuralisme, mais la hiérarchie ne peut être totalement évacuée dans un processus de création collective. Ce que mes données ont révélé, c'est que lors des rencontres de conception, en brainstorming, autour de la table, il est facile et souhaitable qu'on soit dans une dynamique déhiérarchisée, hors de nos fonctions disciplinaires. Mais quand le travail d'écriture et de composition s'est mis en branle, nous avons naturellement interagi conformément à nos champs d'expertise. On peut constater qu'à tout de rôle, nous prenons le leadership, une certaine hiérarchie s'installe, souple, mais bien perceptible. Jean-François est responsable du contenu sonore, il prend les décisions, et Anne-Marie naturellement s'occupe de la structure de travail. Au moment d'entrer en salle pour la résidence, nous avons clairement travaillé dans une structure hiérarchique, sans discussion. Ce qui signifie que, alors que

dans les rencontres de conception je prenais une part active dans la dynamique de création, une fois rendue en salle, j'étais dans une posture beaucoup plus passive, préoccupée surtout de bien apprendre mon texte, de me placer dans les éclairages et surtout de m'occuper de ma voix. La dynamique de création doit se tenir à cheval entre les deux, entre notre subjectivité transindividuelle et nos egos constitués. À cheval pour être en équilibre, ce point de balance sur la clôture est souvent le plus riche, c'est le point de rencontre. La hiérarchie doit en revanche être questionnée, remodelée, la pyramide jetée à terre pour s'ériger à nouveau. Ce structuralisme que Guattari dénonce, c'est aussi l'inconscient colonial dont parle Suely Rolnik (2012), qui positionne le logos au sommet de la structure, de la pyramide. Il faut cependant ne pas voir ce retour à l'indianité ou au fait naissant comme un retour en arrière. Il s'agit plutôt de renouer avec tout ce qui nous compose, tout ce que nous portons en nous d'expérience, d'intelligence, de relations. Guattari, qui dit devoir reconstruire « une autre jeunesse, un devenir à l'état naissant dans les conditions du monde d'aujourd'hui, et dans mes conditions de vie, d'âge, d'insertion sociale d'aujourd'hui. » (Guattari, interviewé par Uno, 1999, p. 19). Je lis ici une invitation à ne rien écarter, ne rien censurer ou dénigrer de ce qui me constitue; de ne rien déconsidérer. Guattari dit « d'aujourd'hui », et j'entends « dans l'ici-maintenant », la personne que je suis ici, ce qu'elle a été, ce qu'elle est et ce qu'elle sera, mais dans ce moment précis. Il y a ma voix naturelle, celle avec laquelle je suis née, il y a ma voix formée, toujours en évolution, perfectible, mais dans l'immédiat, quand je chante, ma voix porte toute cette réalité, ma voix d'hier, ma voix de demain, mais elle est la voix d'aujourd'hui. Et elle est entendue par quelqu'un qui est ici, avec moi; peut-être qui vient d'ailleurs et sera ailleurs, mais nous sommes dans l'ici-maintenant ensemble. Cette identité que je situe par rapport à un lieu et un moment, c'est ce que Mucchielli nomme mon identité-située (2021).

Pour accomplir notre travail de création collective dans une dynamique interartistique, naturellement nous avons oscillé constamment entre hiérarchie et chaos, dans la conversation en rhizome, entre nos personnalités construites et nos faits naissants; chacun, nous avons eu l'occasion de tenir les rênes, chacun, nous avons eu le loisir de nous laisser conduire.

4.2.5 L'interprète lyrique – le sommet du cône

Flavie la conceptrice d'éclairages et Marilou la directrice de production et régisseuse⁸⁷ sont arrivées dans l'aventure en fin de parcours, et elles avaient chacune un rôle bien défini dans la création du spectacle, et devaient respecter une structure, dans leurs tâches et dans le temps. Elles ont efficacement pris des décisions, sans nous consulter, ont organisé le temps dans le but de réaliser leurs objectifs, et non seulement cette autorité ne leur a pas été contestée, nous l'avons même appréciée. Il correspondait tout à fait à nos attentes qu'elles opèrent sans se justifier. Leur travail a influencé le nôtre, travailler à 5 en salle pendant une semaine a radicalement transformé notre dynamique. J'ajoute qu'au moment de débiter notre résidence, à mon rôle d'interprète s'est ajouté celui de productrice, à la fois une responsabilité et un pouvoir qui a déséquilibré un peu, a transformé le chaos en structure plus organisée. Si notre dynamique dessinait un cercle, ou plutôt une spirale, disons que la spirale s'est élevée en cône. Le sommet de ce cône a été occupé tantôt par Flavie qui avait priorité sur l'horaire, les équipements et le personnel technique, tantôt par Anne-Marie qui prenait des décisions de mise en scène, tantôt par Marilou qui devait s'assurer que tout était noté, que l'horaire et le budget étaient respectés, et tantôt par Jean-François qui avait carte blanche pour la gestion de tout le contenu sonore du spectacle. Il me semble aussi pouvoir affirmer qu'au moment du spectacle, c'était moi qui étais sur la pointe du cône, seule en scène pendant une heure, à mon aise, assumant le tout.

Récits 4.1 Parole parole

Tu parles beaucoup, Marie-Annick tu parles beaucoup. Je parle beaucoup. Est-ce que j'aime parler? Est-ce que j'aime parler beaucoup? Dans ma classe chez les sœurs ursulines il y avait une petite affiche « la parole est d'argent, mais le silence est d'or ».

Comme je voudrais être une personne de peu de mots! Peu de maux... Je parle pour animer, pour amuser, pour distraire. Je parle pour réfléchir, je parle pour expliquer. Est-ce que je parle pour convaincre, pour ne plus douter? Est-ce que je parle pour ne pas écouter? Si je parle beaucoup, est-ce que j'écoute moins? Si j'écoute moins, est-ce que je perçois moins? Je comprends moins? Il me semble que je ne suis jamais aussi attentive à l'Autre que quand je lui parle.

Si je parle beaucoup, est-ce que j'apprécie davantage ceux qui écoutent? Je préfère ceux qui parlent aussi beaucoup, qui me relancent, qui me rassurent. Ceux qui écoutent beaucoup, je peux m'en méfier. Peut-être sont-ils bienveillants, peut-être sont-ils généreux... mais peut-être sont-ils sots? Ou peut-être sont-ils

⁸⁷ Le directeur technique de la salle, Thomas, était présent pendant notre semaine de résidence. Il est l'employé de la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal, et son rôle était de nous fournir les équipements nécessaires et assister Flavie et Jean-François dans le montage technique de la salle.

méprisants? Ou distraits? Moi, quand je me tais, je deviens rapidement distraite, j'écoute mal. Souvent quand je me tais, c'est parce que je décroche. Suis-je la seule?

Quand je suis seule, suis-je silencieuse? Seule, je réfléchis, j'accumule des réflexions, des pensées, de la matière, une masse désorganisée d'idées, de compréhension, de liens, de questions. Et quand je trouve une oreille, je déverse cette matière, je l'organise, je l'articule. Je filtre.

J'aime faire rire, je trouve tellement gratifiant et rassurant d'être capable de trouver les mots, le ton pour faire rire. J'aime faire croire que je ne me prends pas au sérieux.

Je parle beaucoup parce que je veux rassembler, faire partager, créer des complicités, des liens.

Je parle beaucoup parce que je déteste le malaise, je souffre quand je sens que les gens ne savent pas quoi dire, quoi faire, quoi penser. Je meuble. J'aide, je distrais.

Je parle beaucoup parce que je suis très prétentieuse et présomptueuse, je pense que je comprends ce que les gens veulent dire, je pense que je sais quand les gens ne comprennent pas.

Je parle beaucoup parce que je suis extravertie. Ce n'est pas vrai. Je ne suis pas extravertie. Je parle beaucoup parce que je contrôle la conversation, et que je réussis comme ça à ne livrer que ce que je veux de moi-même.

Je parle beaucoup parce que je donne beaucoup de réponses, mais je réponds avant les questions, donc je choisis les questions.

Je parle beaucoup parce que j'aime le son de ma voix. Je parle beaucoup pour être certaine que j'ai une voix. Que j'ai encore une voix.

Si je perdais la voix, je ne parlerais plus. Je ne serais plus personne.

4.2.6 Collectif de création – richesse et faiblesse de la démocratie

De toutes premières rencontres jusqu'au jour de la présentation du spectacle, la dynamique de création collective nous a constamment confrontés aux enjeux de structures et de chaos. Les enregistrements vidéo des rencontres et répétitions, de même que les propos tenus dans les entretiens d'explicitation permettent de constater que nous sommes tous les trois conscients que le chaos et la digression sont naturels, libérateurs et inspirants; l'improvisation et le processus essai-erreur, *bottom-up* que j'associe à la création interartistique, nous mènent sur des pistes que nous n'aurions pas trouvées autrement, comme par exemple la composition et la mise en scène du premier épisode *Changer de postes* qui a changé de formule, de rythme, de mise en scène jusqu'à la veille de la captation. Au départ nous pensions intercaler chaque intervention par une sonnerie de téléphone, avons essayé si c'est moi qui contrôle les sonneries,

si c'est Jean-François. Nous avons abandonné et élaboré différentes versions pendant notre semaine de résidence, avec des gestes chorégraphiés, avec des attitudes différentes. J'essayais plusieurs versions et même Jean-François a participé à la discussion. Aussi dans la toute première scène, il y avait à l'origine trois appels téléphoniques préenregistrés, et finalement dans la version 10 du canevas, cet appel n'existe plus, j'ai demandé qu'on le coupe, le second avait plus d'impact s'il arrivait tout de suite au début. On peut d'ailleurs [étudier les douze versions du canevas](#)

pour avoir une idée des différentes propositions qui ont été travaillées. Cette façon de concevoir, dans la collégialité et le chaos, nous a permis d'interagir dans une dynamique extradisciplinaire, dans laquelle nous interagissons au-delà de nos fonctions, de façon holistique. C'est cette méthode de travail chaotique qui nous a amenés à travailler sans partition, sans avoir à consigner sur le papier nos idées, nos inspirations. Toutefois, le chaos a suscité des inquiétudes dans notre collectif : la crainte de perdre notre temps, d'aboutir à un spectacle dans lequel les intentions et le discours ne seraient pas précis, non lisibles par le spectateur, la peur d'être inefficace. Ou encore un spectacle qui serait perçu comme étant « contre » , contre l'opéra, contre la musique contemporaine. Le 21 mai 2021 j'écris dans mon journal de bord :

je suis un peu agacée par cet élément récurrent de la performance, cette attitude « contre » Il y a quelque chose dans ça qui nourrit le loup noir dans ma tête, et je me sens trop vieillie pour ça, trop mature. Il me semble y avoir quelque chose d'un peu adolescent dans ce besoin d'être contre. J'aime le chaos, j'aime à la rigueur le travail et la création anarchique, c'est-à-dire sans règle, ou dont les règles seraient questionnées, écartées, mais pas parce qu'elles ne sont pas bonnes. Simplement pour l'intérêt d'aller voir ailleurs, d'ouvrir une nouvelle porte.

Des enjeux éthiques puisque les relations de travail déstructurées, n'étant pas balisées par nos rôles disciplinaires (compositeur, metteur en scène, interprète) ouvrent la porte à nos personnalités, et nous obligent à constamment redéfinir nos relations, nous forcent à questionner et à nous justifier. Par exemple, il y a l'enjeu de nos champs d'expertise, puisque nous avons créé le contenu et la forme du spectacle ensemble, à trois, mais il y a quand même un besoin de reconnaître que Jean-François a des compétences en composition et en conception sonore beaucoup plus fines que moi, Anne-Marie a un œil beaucoup plus exercé que le mien pour saisir si le rythme du spectacle est le bon. Ce sont les enjeux qui sont particuliers à la création collective, l'équilibre à trouver dans le consensus, pour que tous soient entendus, mais que la qualité ne soit pas nivelée à la baisse parce que personne ne porte le poids de la décision. Ce sont les dangers d'une dynamique démocratique. Jean-François mentionne, dans son [entretien d'explicitation](#), les obstacles posés par ce qu'il appelle la méthode démocratique. La majorité à deux personnes sur trois fait

forcément de la minorité une personne seule, et il y a là danger d'exclusion. Mis à part ce moment dont parle Jean-François, où Anne-Marie avait prévu une fin pour le spectacle et Jean-François et moi lui en avons imposé une autre, il n'y a pas eu de moment où nous aurions été deux contre un, mais il me semble que sur plusieurs questions, nous partagions nos suggestions, nos propositions, et finalement certaines étaient retenues, d'autres non, sans qu'il y ait de débat. Qui dit démocratique dit droit de parole, et parfois avoir simplement le droit de s'exprimer, de questionner, de proposer est stimulant et validant.

4.2.7 Collectif de création – brainstorming

Quand l'aventure *Aujourd'hui Calling You* a débuté, nous n'avions rien. Plusieurs éléments sont longtemps demeurés vagues, nous étions en pleine pandémie, les salles fermaient, rouvraient, les conditions de travail changeaient constamment. Nous ne savions pas ce que nous ferions, comment, pour qui, quand et où, mais nous nous sommes mis au travail. Il fallait d'abord faire connaissance, et discuter. Confinement oblige, notre première rencontre se vit sur la plateforme Zoom. Jean-François et Anne-Marie ne se connaissaient pas, ils se voyaient (le haut du corps) pour la première fois. Nous avons eu quatre rencontres de création, et nous avons respecté ce que j'avais soumis comme règles de création collective : nous avons travaillé assis autour d'une table, en *brainstorming*. J'aime beaucoup cette expression, « tempête de cerveau », c'est une belle représentation du chaos. En musique nous n'avons pas l'habitude de nous asseoir autour d'une table⁸⁸. Nous avons l'habitude de jouer, de chanter, de compter, de répéter, mais peu de discuter. Nous nous consacrons beaucoup plus naturellement au « comment » qu'au « quoi ». La musicienne en moi peut facilement trouver que la discussion nous fait tourner en rond. J'ai appris cependant que ce rond peut devenir une spirale, les digressions rendent la spirale plus large, il lui faudra plus de temps pour se concentrer, mais la force de la spirale n'en sera que plus puissante, plus rapide. Nous n'avions au départ aucun matériel, et simplement l'idée de faire un théâtre documentaire sur l'art lyrique. Tout ce qui est *Aujourd'hui Calling You*, tant dans la forme que dans le contenu, est issu de ces quatre conversations. Notre méthode de création fut chaotique, mais efficace. Nous participions au *brainstorming* parfois dans nos rôles disciplinaires, parfois dans nos « faits naissants », sans doute le plus

⁸⁸ Je veux ici rendre hommage à mon maître Jan Simons, qui a expliqué à la jeune chanteuse de 19 ans que j'étais qu'il était important que je m'oblige à faire du *table work*, à toujours débiter mon travail assise à une table à la bibliothèque, à lire ma musique, mon texte, ma traduction. Prendre le temps que la partition devienne de la musique dans ma tête, et seulement alors aller dans le studio pour chanter. Trouver le quoi avant de faire du comment.

souvent à la frontière entre les deux. À partir de ces conversations, avec le temps, le spectacle a pris forme, et nos fonctions se sont précisées.

4.2.8 Collectif de création - L'inévitable conflit

Alors que, le 7 octobre 2021, nous commençons à répéter *Aujourd'hui Calling You*, Anne-Marie avait mis sur papier et envoyé le 29 septembre ce que nous avons appelé un [canevas](#). Nous avons nos dix épisodes. Certains n'étaient que musique, certains que texte, certains devaient être mis en scène, d'autres seraient davantage chorégraphiés. Les textes reprennent en grande partie des passages de la conférence⁸⁹ que j'avais partagé avec Anne-Marie. Elle y a ajouté des bouts de nos conversations, des anecdotes que j'ai racontées. Elle m'a soumis les textes pour que je les repasse, que je rectifie. J'ai apporté quelques précisions, à certains endroits, mais finalement assez peu. Il m'a fallu à certains endroits nuancer mes propos, certaines opinions que j'avais verbalisées avec peut-être un peu trop de force dans nos conversations. Il me fallait penser à qui viendrait voir ce spectacle, qui serait dans la salle, et bien qu'autofiction, je ne voulais pas être mal perçue.

Je sais qu'Anne-Marie identifiait très bien les manques ou les faiblesses dans la théâtralité du spectacle, au moment de son élaboration, et qu'alors elle cherchait des remèdes, des solutions en puisant dans son bagage théorique et académique. Par exemple, alors que les rencontres de conception n'avaient pas d'ordre du jour et d'objectifs précis, les répétitions de mise en scène ont été prises en charge par elle, et avant chaque répétition elle a élaboré un [plan de répétition](#), m'a fait faire des exercices de réchauffement, a parlé de remplir des fiches dramaturgiques. Je prends pour exemple la question des accessoires. Anne-Marie a exprimé le besoin que nous précisions mon personnage, de clarifier dans les différents épisodes le rôle que je joue, si je suis moi-même ou mon personnage. À cette fin, Anne-Marie a pensé costume et accessoires. Et tout de suite je me suis sentie opposée. J'étais contre. Dans le contexte, sans budget, j'avais peur que costumée j'aie l'air déguisée, que les accessoires donnent une allure de séance de théâtre d'école secondaire. Accepter de manipuler certains accessoires a été très exigeant pour moi, m'a donné l'impression de « faire semblant », de jouer à l'actrice. Je n'y arrivais pas. Il m'a fallu expliquer à Anne-Marie que je suis chanteuse, je ne suis pas actrice, je me sentais ridicule. Voici ce que le 9 janvier 2022 j'ai écrit dans mon journal de bord : « Hier, je n'étais pas à l'aise avec les accessoires qu'Anne-Marie me proposait, ça fait trop théâtre, je ne ressens pas le besoin de faire semblant que je suis chez moi, d'avoir

⁸⁹ [Conférence Le Corps, le Geste, La Voix](#), que j'ai présentée en septembre 2018 lors de l'événement Voix publique à la Maison de la culture du Plateau Mont-Royal.

un décor. J'aimais beaucoup l'idée du téléphone qu'on faisait juste entendre, Françoise sur mon répondeur. Je n'aime pas l'idée que je doive manipuler un téléphone, faire semblant de parler à quelqu'un.

» Pour Anne-Marie, abandonner ses idées de costume, et plusieurs accessoires a été un sacrifice. Nous avons négocié, discuté. Finalement, conserver quelques accessoires, quelques éléments de décor. Est-ce qu'une de nous a l'impression d'avoir perdu? D'avoir cédé? Avons-nous trouvé le compromis idéal? Une telle chose existe-t-elle? On m'avait avertie que la création collective se faisait souvent dans la douleur⁹⁰, je l'ai compris à ce moment-là.

Autre situation conflictuelle : un moment où j'ai été prise en défaut, je n'étais pas préparée. Au moment de répéter la scène du karaoké, comme je l'indiquais, j'avais lu le canevas d'Anne-Marie, avais bien reconnu mes histoires. Certaines phrases peut-être pouvaient être clarifiées ou rectifiées, mais dans l'ensemble j'étais à l'aise. Me sentant bien bonne à improviser, animer et tenir la scène, je n'ai pas appris le texte. À la première répétition, je me mets donc à improviser et je sens alors avec évidence que j'en dis trop, que je me répète, que la scène est trop longue et manque de rythme. Je sens chez Anne-Marie alors non pas de la réprobation, mais plutôt une crainte. La scène sera trop longue et sera ennuyeuse, c'est son travail de s'assurer que le rythme est bon et que le show est intéressant. Sentant son malaise, je la rassure en lui disant qu'à force de répéter, je vais finir par concentrer, dire toujours la même chose, garder le rythme soutenu. Je sens toutefois dans mon attitude quelque chose de désagréable, je suis assez opposante et résiste à presque toutes les indications et propositions de mise en scène d'Anne-Marie. Je me mets à douter.

Ce que j'observe sur [l'enregistrement de la répétition](#), c'est ma mauvaise foi. Je suis prise en défaut. J'aurais dû simplement mémoriser le texte qu'Anne-Marie a écrit. Son script est beaucoup plus précis, rythmé et efficace que mon numéro improvisé. Et ce que mes antennes perçoivent en regardant Anne-Marie, c'est qu'elle est non pas déçue, mais inquiète. Anxieuse. Je me mets à sa place et je perçois la pression qu'elle vit. Elle joue gros, elle le sait, dans cette offre de collaborer au spectacle. Elle a rapidement saisi que dans la hiérarchie, elle est la plus jeune, la moins expérimentée, et elle doit sentir que, pour elle, participer à ce projet de création est une opportunité. Sans doute veut-elle aussi, peut-être inconsciemment, être à la hauteur de mes attentes. Voilà d'ailleurs ce que j'écris dans mon journal de bord du 9 janvier 2022 « Je reviens aussi à J'aime Hydro. Je viens d'écouter les extraits. Anne-Marie a raison, il

⁹⁰ Propos recueillis dans une conversation avec Gabrielle Bouthillier de l'Orchestre d'Hommes-Orchestres, un collectif de théâtre musical.

faut que je canne les textes que je vais dire de façon plus précise. Christine Beaulieu fait ça. Elle parle, c'est sa façon de parler, mais on entend que ce qu'elle dit est écrit. Je vais m'y mettre. Même chose pour les impros. La partie vocale peut être aléatoire, dans le sens qu'elle ne sera pas toujours la même chose, mais ce doit être toujours la même construction, les mêmes notes, les mêmes événements. Je m'y mets et je fais amende honorable, j'écris à Anne-Marie le 10 janvier 2022 (JB, p.162): « Tu as raison, il faut que je mémorise un texte précis pour le spectacle, sinon c'est trop dangereux et je ne suis pas assez concentrée. Voilà le texte que j'ai un peu arrangé pour pouvoir mémoriser » .

Quand je me mets à sa place, je réalise aussi que n'ayant pas autant d'expérience que nous, Jean-François et moi, ses outils de création sont en partie son instinct, sa pratique de spectateure, ses expériences sur le terrain, mais beaucoup les acquis pendant sa formation. Depuis plusieurs années, pendant ses études en théâtre, elle a accumulé de l'information, de la théorie, des techniques, des méthodes, des compétences, des références, et dans le studio de répétition, je reçois tout ça. Et il y a quelque chose, là, qui me déplaît, ou plutôt m'inquiète. Si Anne-Marie a pour but de faire du théâtre, je n'y arriverai pas. Et peut-être encore plus problématique, si Anne-Marie fait d'*Aujourd'hui Calling You* du théâtre, tout mon potentiel d'interprète sera réduit, et je ne serai qu'une piètre actrice.

Pour moi *mezzosoprano*, il y a là une leçon à tirer concernant mon agentivité : le regard extérieur, l'oreille extérieure me sont nécessaires. Ma perception de moi-même est facilement biaisée. Mon travail d'interprète m'amenant à constamment faire l'aller-retour entre le spectateur et moi, entre ce que je fais et comment c'est reçu, je peux facilement tomber dans la redondance. Je dois aussi admettre que, voulant assez naturellement me mettre en valeur, bien paraître, je répète volontiers des formules que je sais gagnantes, je sers les mêmes recettes. La hiérarchie qui confère au metteur en scène l'autorité de décider ce qui serait dit et comment m'est en quelque sorte nécessaire et bénéfique.

4.2.9 En conclusion : équilibre entre le cercle et la pyramide

Mon deuxième objectif était de comprendre les interactions et les relations entre moi, l'interprète et mes collaborateurs dans l'expérience de la création collective d'*Aujourd'hui Calling You* qui, comme nous l'avons vu, est un spectacle interartistique. L'examen et l'analyse de mes données, le visionnement de nos rencontres et répétitions et l'écoute attentive des entretiens m'amènent à plusieurs constats. D'abord l'impression générale qui ressort est positive. Nous avons eu beaucoup de plaisir (en font foi nos nombreuses rigolades lors des rencontres) à concevoir le spectacle en mode brainstorming. Ces moments

furent déstructurés, mais riches en inspiration et en partage, et avec le recul, quand je regarde le contenu du spectacle et la forme, et que je réécoute nos rencontres, tout ce qui est sur la scène provient de nos conversations. Je constate aussi que nous étions en interaction tous les trois plutôt affranchis de nos rôles disciplinaires, nous parlions musique, théâtre, nos expériences de spectateur et chacun a pris part à la conversation. Nos relations lors de ces rencontres sont amicales, et déhiérarchisées. Au moment d'élaborer du contenu musical par Jean-François d'abord et moi ensuite pour les parties vocales s'est fait facilement, et les répétitions ont été minimales et simplement menées, et s'il y a une organisation hiérarchique dans notre travail, ce fut à peine perceptible.

L'écriture et le travail de mise en scène ont été plus difficiles. D'abord Anne-Marie a mené le travail en utilisant une approche plus structurée, et elle avait une conception de notre travail 'interartistique dans le contenu et dans la forme, mais plus théâtral dans la façon de travailler. Par exemple, Jean-François et moi avons élaboré le contenu musical sans partition, ce qui fait que notre relation d'interprète à compositeur a naturellement été innovante a déjoué la hiérarchie et la structure traditionnelle. Anne-Marie a écrit un texte, que j'ai mémorisé, elle souhaitait utiliser des accessoires, des costumes, elle structurait les répétitions comme dans le milieu plus traditionnel. Et je constate aussi que nos relations de travail ont été moins faciles et harmonieuses que celles que j'ai eues avec Jean-François, plus hiérarchisée, plus disciplinaire. J'étais davantage une interprète dirigée par une metteuse en scène, même si le texte au départ venait de moi, et même si je sentais beaucoup d'ouverture pour mes commentaires et suggestions. L'autre raison pour laquelle ce fut plus ardu entre Anne-Marie et moi est sans contredit le fait que je ne suis pas actrice, je n'ai pas de technique de jeu pour me rassurer, je n'ai pas confiance en mes moyens d'actrice, et pour cette raison, j'étais déjà au départ sur la défensive, Anne-Marie devait me convaincre, me rassurer, me valider.

Au moment de la résidence, conformément à la force de la spirale, les choses se sont concentrées, accélérées. Nous sommes demeurés dans des relations harmonieuses, mais dans des rôles clairement plus disciplinaires et des relations plus hiérarchisées, dans une façon d'interagir beaucoup plus structurée, chacun à sa tâche, pour revenir à Becker (1984).

L'objectif a-t-il été réalisé? J'ai en effet compris bien des choses : j'ai compris que lors de l'idéation et de la conception en brainstorming, hiérarchie et rôles disciplinaires étaient peu définies, et les relations faciles et agréables. J'ai compris que comme interprète lyrique, j'ai eu une interaction innovante et

relativement déhiérarchisé avec Jean-François, et ceci dû au fait que nous avons travaillé en co-création et sans partition, mais aussi parce que je me sens légitime comme musicienne. J'ai compris que, comme interprète lyrique, je me sens moins compétente et montre beaucoup plus de résistance dans le travail théâtral, que mes interactions avec Anne-Marie ont été plus hiérarchisées et disciplinaires, plus difficiles. J'ai aussi compris qu'une fois en salle, nous avons eu besoin d'efficacité et de structure pour mener le projet à terme, nous avons alors eu des interactions plus disciplinaires et des relations plus hiérarchisées.

4.3 Objectif 3 – La réconciliation

Expliquer, selon mon point de vue de sujet, comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans l'ici-maintenant

Pour réaliser mon deuxième objectif, j'ai analysé mes données principalement par l'écriture. Lors des étapes de mise en relation et d'intégration, j'ai vu émerger ce concept de réconciliation, à plusieurs niveaux, comment une thématique en toile de fond, et cette question de la réconciliation est un élément clé pour trouver la réponse à ma question de recherche. Je vais réaliser le troisième objectif, qui est d'expliquer cette démarche de réconciliation, dans une perspective postcoloniale, principalement en faisant référence aux données que j'ai générées en écriture embodied. Rapidement, j'ai senti le besoin de commencer à écrire mon texte, de passer aux étapes 3 et 4 de l'analyse par théorisation ancrée de Paillé (1994) pour faire des liens, rédiger des réflexions en mode intégration. J'ai écrit pour réfléchir, pour décrire ce que je vivais, comment les éléments prenaient du sens, comment les auteurs et textes que je lisais éclairaient ma compréhension des données, m'amenaient à lire d'autres textes, d'autres auteurs, qui me faisaient écrire d'autres textes, chapitres de mon projet de thèse. Il s'agit d'expliquer ici un phénomène qui tient essentiellement de la subjectivation, du ressenti, de la perception. Cette rédaction m'a amenée de façon récurrente à réfléchir aux concepts de fait naissant, d'indianité, de retour au corps refoulé, à la transindividualité. Autant de textes rédigés, pour comprendre ma posture, ce que je vis, ce que je fais, et comment les propos de Rolnik et Guattari me donnent des concepts pour articuler ma pensée; autant de textes rédigés qui racontent pourquoi créer ce spectacle fut si satisfaisant pour moi. Écrire le bonheur que j'ai trouvé à réconcilier des voix qui me sont chères, mais que je pensais inconciliables. Écrire, décrire, illustrer et raconter comment ma spirale a pris de la vitesse, comment les éléments ont convergé, décrire avec des mots, des images des métaphores la puissance du mouvement vers le noyau; décrire de mille façons, à l'aide des mots de Goebbels, de Salzman et des autres, comment je m'épanouis dans les interstices, comment l'exercice de constamment demeurer en équilibre entre mes voix, mes langues, mes

genres, mes goûts, mes disciplines, entre le présent et le passé. Ce processus a généré bien sûr des centaines de pages de texte, que j'ai filtrées, synthétisées et structurées pour en arriver à cette dernière version.

4.3.1 Le point de vue du sujet

J'ai écrit au « je », répondant à un fort besoin de subjectivation. Au fil des mois, alors que j'analyse les données, que je réfléchis à notre processus de création, à notre dynamique, à l'objet de notre travail collectif, je suis amenée à porter aussi un regard subjectif beaucoup plus aiguisé sur l'opéra, l'art lyrique, le théâtre lyrique tel que je le vis, comme interprète, comme productrice, comme spectatrice. Le spectacle lyrique tel que nous l'avons inventé, tel que nous le souhaitons et l'avons offert au public s'est révélé une démarche subjective et personnelle de réconciliation, et de reconnaissance identitaire, dans ma réalité de l'ici-maintenant.

Ce que je suis, ce que je ne suis pas, la fonction que j'occupe dans ce travail de création, en quoi ce rôle est spécifique, voilà ce qui me semble être le cœur de mon travail de recherche, le noyau de ma pratique, et le sujet d'*Aujourd'hui Calling You*. Le centre de la spirale. L'œil du cyclone.

4.3.2 Réconciliation

À la lumière des propos de Suely Rolnik (2012) et de Guattari (1992), je constate comment *Aujourd'hui Calling You* trace un parcours vers une réconciliation entre ma voix *mezzosoprano*, ma profession, ma discipline, et mon fait naissant, ma voix innée et ma vocalité manifestation audible et expressive de mon corps. Mon fait naissant, ma voix essentielle, qui est celle d'*ego* dans l'ici-maintenant, celle aussi qui a toujours été la mienne, mais que j'ai retrouvée, reconstruite dans le monde d'aujourd'hui, comme le fait Guattari, de l'ici-maintenant. Un moment dans la création d'*Aujourd'hui Calling You* illustre précisément comment j'explique ce sentiment de réconciliation : en travaillant la partie vocale de la seconde composition de Jean-François chez moi, le 29 décembre 2021, j'ai vécu une expérience de création extrêmement satisfaisante. L'entretien d'explicitation mené par Caroline Raymond démontre comment je m'y suis pris, en adoptant une attitude naturellement décrochée, réconciliée, déhiérarchisée :

Dans cet entretien, j'explique que lors d'une répétition, j'avais fait la démonstration à Anne-Marie et Jean-François, un peu à la blague, de ma technique pour faire « le poisson »⁹¹ c'est-à-dire chanter une mélodie *a bocca chiusa* (en *humming*) tout en prononçant des mots avec ma bouche. Malheureusement, l'effet est difficile à décrire et [l'extrait vidéo](#) qui l'illustre, à cause de l'éclairage, offre une image difficile à apprécier. L'effet est amusant, ça leur avait plu beaucoup. J'ai donc pensé improviser une mélodie *a bocca chiusa* en racontant une histoire muette, en poisson. Quoi chanter? La musique de Jean-François commence avec quatre notes, ça m'a rappelé quelque chose. J'ai ré-écouté, réfléchi et tout à coup la lumière se fit : c'est le motif que le cor joue au début du thème musical de *La petite maison dans la prairie*⁹²! Vraiment heureuse de ma trouvaille, j'ai exploré un peu et trouvé comment chanter le thème de l'émission sur la musique de Jean-François, comment faire fonctionner le tout, subtilement. Vint alors tout un questionnement, des choix et des décisions, puisque j'ai dû considérer qui reconnaîtra la mélodie, à quel point je voulais garder la citation discrète, à quel point j'étais prête à assumer la référence. Je ressentis une immense joie à penser que j'allais chanter ce thème sur scène. Cette émission de télévision de mon enfance, une émission du Canal 10, représente beaucoup pour moi et pour toutes les petites filles de ma génération. Je peux me permettre, puisqu'on me voit prononcer des mots que l'on n'entend pas, de révéler des choses vraiment personnelles, qui me sont inspirées par ce retour à mon enfance. Je partage avec le spectateur, sans qu'il ne le sache, les souvenirs et réflexions très personnels de la petite fille que j'étais, qui regardait *La petite maison dans la prairie* le dimanche soir à la télévision. Je pense que le spectateur attentif peut être touché par mon intention sincère.

Pourquoi ce moment de création fut-il si satisfaisant? Précisément parce qu'il m'a fait vivre un moment de réconciliation entre moi *mezzosoprano*, artiste créatrice formée et informée, et moi fait naissant, qui a dans sa tête tout un bagage de musique, de culture déhiérarchisé. Être une interprète réconciliée signifie aussi pour moi ne plus avoir de hiérarchie entre mes références. Ça veut dire aussi me réconcilier avec ce qui m'est facile et naturel, me réconcilier avec la possibilité que la création se fasse dans la simplicité, sans effort et sans résistance. Ce moment est l'un des plus réussis du spectacle et c'est pourtant celui qui m'a

⁹¹ Mes nombreuses expériences comme figurante sur les tournages de téléseries m'ont rendue très familière avec cette technique du poisson, c'est-à-dire faire semblant de parler sans faire un son, et je suis heureuse que ces heures passées sur des plateaux à occuper cet emploi, somme toute fastidieux, démotivant et mal payé, aient finalement une utilité et se taillent une place dans mon bagage d'interprète. Encore ici, une réconciliation.

⁹² Version française de la série américaine *Little House on the Prairie*, diffusée de 1974 à 1983. *La petite maison dans la prairie (Série télévisée 1974–1983)* - IMDb. (s. d.). Récupéré le 9 août 2024 de <https://www.imdb.com/title/tt0071007/?ref =nv sr srg 0 tt 8 nm 0 in 0 q little%2520house>

demandé le moins de travail. Peu de travail, mais une bonne inspiration et cinquante ans de musique dans la tête.

Cette démarche de réconciliation se fait dans l'intergénéricité, l'hybridation, la réconciliation entre ma voix construite et ma voix essentielle. Je n'ai pas à choisir, l'une n'est pas meilleure que l'autre, et mon identité de l'ici-maintenant, mon X, est à la croisée des deux, en équilibre entre les deux. Dans l'inter, donc la liminarité, dans l'interstice, et c'est là que je rencontre l'Autre, mon *alter ego*, soit-il spectateur ou collaborateur. Je me suis donné la permission de suivre mon instinct, mon inspiration.

Le concept d'indianité proposé par la sociologue Suely Rolnik traduit la transformation profonde que cette réconciliation a produite chez moi au cours des deux dernières années, amorcée avec ma décision de faire un doctorat, et pleinement assumée en réalisant mon projet de création *Aujourd'hui Calling You*. Dans sa présentation *Au-delà de l'inconscient colonial* (2012), Rolnik parle du *Caminhando* (1963) et Lygia Clark, et pour moi, cette sublime-action de couper le ruban de Möebius en cherchant toujours à poursuivre la découpe sans finitude est une démarche de réconciliation. Les deux faces de mon ruban sont ma voix *mezzosoprano* et ma voix fait naissant, et ce sont les deux faces que je coupe et démultiplie, les deux en même temps. Je ne crée pas seulement ma voix *mezzosoprano*, je crée en même temps ma voix fait naissant, les deux indissociables et réconciliées par la sublime-action.

4.3.3 Perspective postcoloniale

Me réconcilier avec mon fait naissant, mon indianité, mon autochtonie, c'est donc créer et pratiquer comme interprète avec toutes mes voix, et toutes les musiques que j'ai entendues, toutes les voix que j'ai entendues. Voilà une posture artistique globale, postcoloniale, en mosaïque, semblable à celle de l'auteur congolais Mabanckou (2013), au sujet duquel Blékain dit :

le créateur de l'œuvre littéraire n'zassa recourt, au gré de son inspiration et de ses intentions esthétique et idéologique, aux genres constitutifs de sa compétence artistique. [...] Cette esthétique nouvelle est, en réalité, emblématique d'une identité africaine mouvante et dynamique, une identité plurielle.

Le roman africain [...] donne à lire une poétique singulière, signe caractéristique d'une identité mutante, une identité rhizomique, à la fois endogène et transculturelle, qui intègre la condition humaine cosmopolite du XX^e siècle. (Blékain, 2016, p. 83)

Je vois un parallèle assez évident entre la culturelle franco-africaine et la mienne franco-américaine, longtemps tiraillée entre sa situation coloniale et la culture de la métropole, arrivée au point où, dans l'ici-maintenant, l'artiste et son spectateur sont dans l'interstice entre les deux. Je suis formée et construite dans la tradition lyrique musicale européenne, mais je suis aussi constituée de culture populaire américaine.

Je ne peux ignorer ces questions d'inconscient colonial et de postcolonialisme. Je suis une francophone d'Amérique. Mon nom est Béliveau, ce nom vient du Poitou, mon ancêtre Antoine Belliveau est arrivé à Port-Royal en Nouvelle-France en 1645, il y a presque 400 ans. Je vis dans ce qui est encore une colonie britannique. Un questionnement identitaire forcément interroge mes origines européennes et l'eurocentrisme intrinsèque à mon éducation, ma langue, ma formation musicale et ma pratique artistique. Force est de constater que malgré tous ces éléments qui me constituent, je ne suis pas européenne, ni indigène. Je ne puis renier l'un, ni spéculer sur l'autre. Il y a quelque chose de profondément québécois dans ma démarche, dans ma recherche, dans la dynamique de création que j'ai voulu mettre de l'avant dans mon projet. Ce désir de travailler en cercle, de déhiérarchiser, de décroisonner me semble indissociable de la réalité québécoise, dans l'ici-maintenant, au sein d'une société qui est le résultat d'une hybridation entre Europe et Amérique, d'un métissage. Je suis une *mezzosoprano* francophone née à un jet de pierre des États-Unis, nourrie à la culture populaire américaine autant qu'à la culture française, dans une culture québécoise qui, il me semble, cherche sans cesse son équilibre entre les deux.

Cette démarche postcoloniale de réconciliation qui m'est très personnelle est au cœur de notre projet de création. Je suis une *mezzosoprano* qui, dans *Aujourd'hui Calling You*, a chanté du Monteverdi en karaoké, le thème de *La petite maison dans la prairie* et le *Gloria* de la messe de Merbecke du 16^e siècle, avec un bonheur égal. J'ai invité mes co-créateurs à travailler aussi dans cette posture postcoloniale, pour y trouver, au-delà d'un discours réactif ou *anti-establishment*, une inspiration et une motivation profondes et sereines, qui peuvent avoir une portée universelle et s'incarner dans une forme de spectacle lyrique interartistique postcolonial, réconcilié, affranchi de la morale de « ce qui doit être » et « ce qui ne peut se faire », « ce qui doit être tu ».

Conscientisé et réconcilié, l'art lyrique de création postcolonial n'a pas à se définir en opposition, n'est pas anticolonialiste, mais bien plutôt un mode d'expression qui propose de nouveaux paradigmes, larges, subjectifs, pour l'ici-maintenant.

4.3.4 La réconciliation spirituelle

Dans *Aujourd'hui Calling You*, la 3^e pièce musicale a pour moi une connotation religieuse importante. Sans m'y attarder outre mesure, je me dois tout de même d'aborder la question de la place qu'occupent la pratique religieuse et la religion dans mon éducation, dans ma formation musicale, dans ma vie quotidienne, dans ma pratique artistique. Mon identité de chanteuse est indissociable de la pratique religieuse. C'est un élément fondateur de ma construction identitaire comme artiste, comme musicienne, comme spectateuse, comme citoyenne. Les concepts énoncés ici, qui me sont chers – intersubjectivité, interactionnisme, décloisonnement, réconciliation et déhiérarchisation – trouvent un ancrage fondamental dans ma pratique religieuse. L'Autre de la phénoménologie est le Prochain des Évangiles. L'interactionnisme fait écho à la communion et au partage. Le décloisonnement et la réconciliation sont une ouverture vers mon prochain, ce sont pour moi des gestes chrétiens dans leur essence.

Ma formation et ma pratique religieuse sont aussi un important bagage culturel, littéraire, artistique en général. La musique sacrée, chantée au concert ou à l'église, constitue une partie immense de mon cursus.

Dans le processus de création d'*Aujourd'hui Calling You*, quand j'entends pour la première fois les compositions de Jean-François, tout de suite je remarque que deux pièces commencent avec une intonation⁹³, comme le début d'un Credo ou d'un Gloria. Après quelques explorations, j'ai alors entendu dans ma tête, sur la musique de Jean-François, le *Gloria* de la messe de Merbecke⁹⁴, que j'ai chanté mille fois. Et j'ai eu le très fort désir de chanter ça dans notre spectacle, bien qu'ayant des scrupules. Ce combat intérieur a inspiré cette [chorégraphie de mains](#) : j'ai pensé qu'il serait éloquent de chanter le *Gloria* de Merbecke en me battant avec moi-même, comme si mes mains voulaient m'empêcher de chanter la mélodie, comme si mes mains, mon corps, déformaient les paroles, leur enlevaient leur sens.

⁹³ Intonation : Action d'entonner (*intonare*, en latin, signifie « faire retentir »), c'est-à-dire de donner les premiers mots ou les premières notes d'une pièce liturgique. L'intonation peut revenir au célébrant, aux chantres ou à d'autres participants d'une cérémonie. On entonne ainsi un Gloria, un Credo, un Te Deum, une antienne, un Psaume, un hymne, etc. Dom Robert Le Gall – Dictionnaire de Liturgie. <https://liturgie.catholique.fr/lexique/intonation>

⁹⁴ *Communion Service* de John Merbecke (1510-1585), version de l'ordinaire de la messe chantée presque tous les dimanches à l'église anglicane Saint John the Evangelist de Montréal.

Il me serait impossible de penser définir mon identité d'artiste lyrique réconciliée sans reconnaître que, pour moi, chanter est étroitement lié à ma pratique religieuse, et on retrouve cette part de moi à plusieurs moments dans *Aujourd'hui Calling You*.

4.3.5 En conclusion : subjectivation et réconciliation

La réalisation de cet objectif s'est effectuée en grande partie en procédant aux troisième et quatrième étapes de l'analyse par théorisation ancrée de Paillé (1994). C'est surtout en faisant des liens entre mes données et les écrits de mon cadre conceptuel que j'ai réussi à comprendre et expliquer ce qu'est réellement cette réconciliation, et comment le postcolonialisme est en résonance avec plusieurs éléments de notre processus de création. Qui dit réconciliation implique qu'il y a ici un retour, une itération, une conciliation qui était, a disparu et revient. Réconciliation implique aussi au moins deux éléments, qui ainsi reviennent l'un vers l'autre. J'ai trouvé dans notre processus une réconciliation entre les genres musicaux, dans le décloisonnement et l'hybridation. J'ai trouvé aussi la réconciliation entre mes différentes vocalités, celles qui sont techniques, que j'ai acquises, et raffine encore, mais aussi ma voix naturelle, ma voix immédiate. Il y a eu aussi réconciliation avec ma pratique religieuse, qui a été auparavant tenue à l'écart.

La perspective poscoloniale est aussi une réconciliation, en ce qu'elle invite l'artiste postcolonial à faire son ici-maintenant de tout ce qui le compose, sans dénigrer, ou ignorer quoi que ce soit, sans devoir adopter une posture « anti ». Ainsi, pour moi, la perspective postcoloniale m'invite à réconcilier ce qui, dans ma pratique, est du domaine de l'art lyrique : ma formation, les structures de production, les conventions, traditions, styles, le spectateur informé, la hiérarchie avec tout ce qui est ma réalité de l'ici-maintenant, la culture populaire, la réalité nord-américaine, ma langue, le divertissement. La réconciliation dans cette perspective postcoloniale est aussi pour moi un processus de subjectivation. J'y parle au je, je suis dans une démarche de théorisation qui me sera personnelle et singulière.

4.4 La réponse

Comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans un spectacle de création interartistique qui se déploie dans l'ici-maintenant?

Mon deuxième objectif, m'a permis d'observer et comprendre comment j'étais en interactions et en relations avec mes collaborateurs dans notre dynamique de création collective; comme précisé, ses relations et interactions, je les vis comme interprète. Je me suis demandé si être interprète était un rôle

ou une fonction. L'analyse de mes données m'a fait comprendre que, pour moi, ces relations et ces interactions avaient été vécues par moi, le sujet, dans mon identité d'interprète.

Bien sûr, le but ultime de ma thèse est de répondre à la question de recherche, mais il convient que j'expose ce que l'analyse de mes données m'a fait considérer au sujet de mon identité, la réalisation de mon troisième objectif. Cette dernière discussion est en quelque sorte la sixième et dernière étape de l'analyse par théorisation ancrée de Paillé (1994), une nouvelle compréhension de mon identité d'interprète lyrique, et du sens qui se dégage de ma démarche de réconciliation. Cette étape de théorisation est ce qui me mènera, maintenant adéquatement outillée, à pouvoir dire comment définit mon identité d'interprète lyrique dans l'ici-maintenant.

Dès mes premiers efforts, que ce soit dans les premières étapes de conception d'*Aujourd'hui Calling You*, ou encore dans les premières versions de mon examen de projet, il y avait ce besoin d'adresser le malaise que je vivais par rapport avec une forme musicale, une technique vocale, toute une tradition et une culture, celle de l'opéra, avec tout ce qu'elle implique de culture européenne, de conventions, de traditions, de hiérarchie, de structure. Le souhait et le besoin de me réconcilier avec l'opéra, avec un milieu, une forme, une culture, une technique et une tradition qui me sont chers, que j'aime depuis toujours, auxquels je veux adhérer, mais où je me suis souvent sentie exclue, ou frustrée, ou négligée, dans laquelle je ne me reconnaissais pas, dont la pratique m'obligeait à taire ou ignorer trop d'aspects de mon identité, de ma vie dans l'ici-maintenant. Il y avait aussi cette volonté de réconcilier ma fonction d'interprète lyrique avec mon besoin de création, ma volonté de reconnaître et honorer mon agentivité, de développer une réelle relation de collaboration avec le compositeur et les autres concepteurs. J'y suis arrivée, j'ai trouvé le moyen de me réconcilier donc, ou plus largement de réconcilier ma réalité et mon identité de *mezzosoprano* avec le reste de mon univers, le monde d'aujourd'hui, ma culture nord-américaine francophone, et ainsi entreprendre la définition de mon identité, définition qui, comme le *Caminhando* de Lygia Clark⁹⁵, est un processus, une œuvre sans finitude. Formuler la question fut laborieux, mais y répondre fut un projet emballant. *Aujourd'hui Calling You* est une réponse. Ce n'est que le début, il y en aura d'autres

⁹⁵ Artiste brésilienne (1920-1988) qui a réalisé l'oeuvre-action *Caminhando* en 1963.

CHAPITRE 5

DISCUSSION

Récits 5.1 Dialogue en forme de mal de cœur

4 h du matin

Pourquoi tu ne dors pas?

— *...à cause de la question... « je me prends pour qui? »*

La question à laquelle il me faudrait répondre. Celle que les autres se poseront « Elle se prend pour qui? » 30 années d'obéissance, d'obédience ont forgé l'artiste que je suis. Même rompues, les chaînes ont laissé une marque dans la chair qu'on ne peut oublier. Moi? Faire de la création? Je sais ce que j'aime, je sais quand je suis dans la salle, sur la scène et que « ça marche, c'est hot ». Je ne sais que ce que je connais. Ce que je nomme création n'est finalement qu'un savant amalgame de tout ce que j'ai déjà fait, de tout ce qui m'est familier. Mais je suis une interprète, j'ai besoin qu'on aime ce que je fais, qu'on trouve ça bon. Mon moteur, c'est plaire au spectateur. Suis-je créatrice ou une imitatrice, je fais du collage du travail des autres. Il me semble que quelqu'un va me demander : « es-tu sûre que tu es supposée être ici? » genre : « as-tu tes cartes de créateur? ». Ça me donne mal au cœur.

— *Tu sais, j'aime bien cette question. Ça fait peur, ça réveille la nuit, mais ça a quelque chose de sain. Appelle ça le syndrome de l'imposteur et espère que tous les chercheurs sont réveillés parfois comme ça, par le doute.*

— *Oui, d'accord, là où je crains de ne trouver que prétention, ou présomption, je pourrais dire qu'il y a quelque chose de sincère et de candide qui mérite de voir le jour.*

— *Ma tante Suzanne a inventé une recette de gâteau. Un vrai succès, une réussite. Tout le monde en parle. Il n'en fallait pas plus à cette femme enthousiaste pour qu'elle hypothèque sa maison et décide d'ouvrir un restaurant. Est-elle pour autant « un chef »? Non. Elle ne fera pas le guide Michelin. Mais il y a toujours du monde dans son restaurant, jamais la queue, mais toujours du monde. On y mange bien. C'est sans prétention. Et Suzanne est heureuse.*

5.1 À propos des limites

Je dois prendre le temps, avant de passer à l'ultime étape de ma thèse et finalement répondre à ma question de recherche, de me pencher sur certains enjeux et de partager mes réflexions sur les limites de mon projet de recherche, sur ce qu'il ne fut pas et aurait pu être. Je suis le sujet et l'interprète de notre spectacle, les résultats et l'exercice de théorisation qui en découlent ne sont pas généralisables,

concernent que moi. Dans les limites, je dois aussi mentionner le temps, qui a passé pendant lequel j'ai poursuivi ma pratique et comment les différentes expériences de création que j'ai vécues depuis la création de notre spectacle ont pu biaiser mon interprétation des données, mon ressenti et ma perception de notre dynamique de création. Je veux aussi aborder le fait que j'ai réalisé un projet de création collectif dans un trio, en interaction et en relation avec seulement deux personnes, on peut imaginer que les résultats auraient pu être différents si j'avais dû interagir et créer avec d'autres artistes, d'autres interprètes. Finalement j'expliquerai aussi comment j'ai agi à titre de productrice du spectacle, un rôle plutôt inhabituel pour une interprète lyrique.

5.1.1 Singularité et subjectivité

J'ai exposé dans la problématique ce qui m'a amenée à vouloir écrire une thèse, ce besoin de réconciliation entre ma pratique d'interprète lyrique et ma pratique de spectateuse, comment moi chanteuse, je devais taire ou ignorer tout un aspect identitaire de mon ici-maintenant. Dans le travail des artistes qui ont des pratiques que j'ai identifiées comme interartistiques, ma réalité de l'ici-maintenant se trouve au contraire célébrée, ou fortement interpellée. Force fut aussi de constater que les interprètes lyriques prennent peu la parole quand vient le moment de discuter des enjeux et défis de la création. La recension des écrits fut laborieuse, quand j'ai cherché des perspectives sur le développement d'une forme d'art lyrique interartistique, et encore davantage s'il s'agissait de l'étudier du point de vue de l'interprète. Je ne peux spéculer sur les raisons pour lesquelles mes collègues chanteurs lyriques prennent la parole si rarement, et je tiens à souligner que les résultats de ce travail de recherche-crédation ne sont valables que dans le contexte de cette expérience de la création d'*Aujourd'hui Calling You*.

La manière et le contexte dans lequel notre travail de création s'est déroulé en font une expérience singulière, impossible à reproduire. Nous avons travaillé tous les trois ensemble pour la première fois, nous avons élaboré contenu et forme à travers un processus non systématique, chaotique et spiralé, et avons œuvré chacun dans notre réalité du moment, de l'ici-maintenant.

La posture phénoménologique, le choix de l'heuristique, des méthodes d'analyse et des procédés mobilisés visaient à obtenir des données du point de vu du sujet. Bien que faisant appel à un ensemble d'assises conceptuelles c'est au cœur de mon expérience dans le processus de création, à la lumière de mes connaissances, mon expérience de praticienne et de ma réalité de l'ici-maintenant que j'ai formulé la question, analysé les données et procédé à la théorisation. Il m'a fallu trouver ma voix, et comme le dit

Gosselin « Qu'il soit motivé par le désir de parler de la pratique artistique [...] c'est en tenant compte de son point de vue particulier de praticien que le chercheur en pratique artistique doit le faire. Le discours résultant de sa recherche devrait naturellement traduire le point de vue qui lui est propre. Et pour cela, il lui faut trouver sa voix » (Gosselin, 2006, p. 30).

5.1.2 À propos du temps

*Mais le temps que s'allume l'idée sur le papier
Le temps de prendre une plume, le temps de la tailler
Et le temps de me dire « comment vais-je l'écrire? »
Et le temps est venu
Où tu ne m'aimes plus*

Jacques Brel – *Chanson sans paroles*

Le temps écoulé entre la création, la présentation du spectacle et la rédaction de la thèse a eu des incidences sur ma lecture et mon appréciation de l'expérience. Gosselin compare la démarche heuristique au travail de création en ce qu'elle est « également caractérisée par une certaine récurrence des opérations traduisant son caractère plus spiralé que linéaire; on peut encore ici constater une filiation évidente avec la démarche de création » (2006, p. 29). Dans le cas de ce projet, le temps a dessiné une spirale au départ très large, au mouvement très lent. J'ai beaucoup écrit, des centaines de pages. Je suis le sujet de mon étude, mais c'est aussi ce même sujet qui en a fait l'analyse, et a réfléchi à la valeur et l'incidence des résultats. Or moi, le sujet chercheur, c'est principalement par l'écriture *embodied* que j'ai effectué ce travail, tout en évoluant dans ma pratique de chanteuse. Donc, bien que le terrain de recherche soit bien circonscrit, que le processus de création analysé soit spécifique, il est important de noter que ces nombreux textes – récits, réflexions, commentaires, paraboles – sont le cœur de ma réflexion et de ma compréhension des éléments de mon projet et ils ont été rédigés en écriture *embodied*, un *embodiement* dans l'ici-maintenant, ancré dans ma réalité. Malgré la posture en epochè nécessaire pour observer ce qui émergeait de mes données, c'est dans mon corps et ma tête de chanteuse que j'ai écrit pour articuler ma pensée, et cette chanteuse n'est bien sûr plus celle qui était sur scène le 18 mars 2022.

J'ai eu l'occasion en novembre 2022⁹⁶ de reprendre le spectacle une fois, dans une autre salle. Ce fut une expérience très gratifiante. Je suis montée sur les planches pour jouer *Aujourd'hui Calling You* alors que j'étais en plein travail d'analyse de mes données. Il est possible que cette deuxième présentation ait influencé l'analyse de mes données, notamment au moment où l'idée de l'écriture comme procédé d'analyse réflexive prenait de l'importance, un procédé qui s'est imposé à ce moment-là, alors que l'expérience du codage s'était avérée peu concluante. À ce moment-là, six mois après la première – l'accueil du spectacle avait été très positif – nous avons appris que le spectacle était en nomination par le Conseil québécois de la musique pour le Prix Opus du spectacle de l'année, catégorie musique actuelle et électronique, et ma compréhension de notre processus de création a pu être teintée par les nombreux commentaires positifs reçus.

Mais encore le temps a passé. La faute au temps qui a filé. Comme plusieurs, j'ai eu l'impression parfois qu'il y avait eu trop de mois qui étaient passés depuis la création du spectacle, trop d'années depuis la première idéation. La vie a continué, vite, j'ai participé à plusieurs projets de création, j'ai évolué artistiquement et vocalement. Pendant que j'analysais mes données, je travaillais à des projets de création qui seront présentés dans la saison 25-26, et même certains dans la saison 26-27. *Aujourd'hui Calling You* appartient à mon passé. La vie d'une artiste en recherche-crédation se vit au présent, dans l'ici-maintenant. J'aurais terriblement envie de parler ici des créations sur lesquelles je travaille présentement, les nouvelles relations, les nouvelles perspectives. Cette thèse n'est certainement que le début de ma pratique de chercheure.

5.1.3 À propos de la petite équipe

Mon projet de recherche-crédation ayant pour but de créer un spectacle qui me permettrait de définir mon identité d'interprète, il était nécessaire que je circoncrive un terrain de recherche dans lequel je tiendrais précisément cette fonction. Cependant, je fus l'instigatrice et la productrice du projet. C'est plutôt inusité pour une interprète, et ceci biaise certainement les relations qui se sont construites lors du processus de création. Un des aspects les plus déterminants de la position hiérarchique de l'interprète dans la production lyrique est le fait d'être choisi, d'être sélectionné, par qui, et pour quelle raison. Cependant,

⁹⁶ *Aujourd'hui Calling You* a été repris, présenté par la compagnie Chants Libres devant une centaine de spectateurs le 7 novembre 2022 à l'Agora Hydro-Québec du Cœur des Sciences de l'UQAM dans le cadre de la programmation du Off CINARS.

mon terrain de recherche devait être une situation de création qui serait propice à la dynamique interartistique, impliquant donc une certaine porosité des fonctions.

Mon projet au départ comptait sur la participation d'une équipe plus large, incluant entre autres une conception de costumes, un ou une dramaturge et surtout un ou deux interprètes de plus. Cette participation d'autres interprètes, danseurs ou danseuses, instrumentistes et surtout chanteurs ou chanteuses aurait permis d'examiner nos relations hiérarchiques, s'il y avait compétition, comparaison, et de pouvoir étudier si les rôles et positions sont davantage une question de personnalité, d'âge, d'expérience, plutôt que de fonction disciplinaire. Impliquer dès le départ scénographe, régisseur, éclairagiste ou chorégraphe aurait aussi permis de construire une situation dans laquelle chaos, structure, hiérarchie, interdisciplinarité et autres concepts auraient gagné en relief par la multiplication des interactions, identités et personnalités. Cependant les contraintes financières et la situation pandémique m'ont forcée à réduire l'équipe à trois artistes.

5.1.4 À propos du pouvoir

Moi, productrice, j'ai eu la responsabilité de certaines décisions qui n'avaient pour enjeu que des considérations budgétaires. Je n'étais pas encore, au moment de créer *Aujourd'hui Calling You*, la directrice artistique de Chants Libres, mais je savais que ma nomination était imminente. J'étais déjà positionnée avantageusement dans la sphère des arts vivants montréalais. J'étais déjà une personne d'influence. Je croyais ne pas en être consciente, mais plusieurs petits éléments dans nos correspondances, dans nos relations, dans le rayonnement que le spectacle a eu au moment de sa présentation me conféraient déjà un certain pouvoir et une grande responsabilité. On viendrait voir *Aujourd'hui Calling You* et on penserait « c'est ça que Chants Libres va faire maintenant? »

5.2 À propos de la démarche de recherche

Arrive donc le moment de réfléchir à l'ensemble de la démarche de recherche-crédation. Il me faut démontrer comment les trois objectifs réalisés ont fait émerger, de toute cette aventure, les éléments qui me permettent de répondre à ma question. Et c'est seulement cette démonstration faite, que je pourrai exposer en quoi cette question est pertinente, ce que sa réponse peut apporter comme éclairage sur ma pratique. Comment aussi, cette recherche menée à terme, il me semble important de faire un retour sur la façon dont s'est développée ma méthodologie. La démarche de recherche-crédation m'a menée à un

bricolage singulier et innovant, une création en soi qui s'est avérée une retombée majeure de ma recherche.

5.2.1 À propos de la méthodologie de création

Nous avons créé notre spectacle *Aujourd'hui Calling You* sans avoir déterminé au départ comment nous allions procéder, sans avoir défini de méthode, de calendrier, d'étapes, ni même de contenu ou de forme. Assis autour d'une table, nous avons jasé, discuté librement, sans agenda, sans ordre du jour, en mode *brainstorming*. Les idées et anecdotes fusaient dans toutes les directions, sur tous les sujets, la conversation évoluait de digression en digression. On peut voir dans cette méthode du chaos, quelque chose du rhizome, mais la question est toujours d'observer le mouvement général : est-ce que nos conversations, la somme de nos conversations a, comme le rhizome l'évoque, eu un mouvement en expansion, un mouvement de développement, ou si nos conversations n'ont pas plus tôt finalement tourné autour d'un pôle, dans un mouvement convergent. Il me semble que la réalisation de notre spectacle fasse la démonstration d'un mouvement convergent.

Notre travail interartistique, qui se fait dans le partage, la collaboration et la conversation, n'est pas un travail de structure au départ. Ce fut le cas pour la création d'*Aujourd'hui Calling You*. Je n'ai pas eu le désir de travailler en collectif de création dans le but de me conformer à une caractéristique de la création interartistique. J'ai eu cette envie bien avant d'avoir lu Lesage (2016). Lorsque nous avons d'emblée choisi de créer un spectacle lyrique documentaire, le choix n'en était pas un de forme ou de structure, notre motivation était en fait beaucoup plus simple : travailler ensemble, faire un bon spectacle, qui serait lyrique dans le contenu, documentaire dans le contenu, décroisé dans le contenu, avec un contenu audio, sonore et musical soigné, précis et raffiné. Notre intention n'était pas de faire interdisciplinaire ou interartistique, notre intention était de faire un spectacle que nous aurions entièrement conçu ensemble tous les trois, dans le partage et la conversation. La forme, en épisodes, en *stand up*, en *TED Talk*, la participation du public, l'utilisation de la vidéo, la forme serait ce qu'elle doit être pour que notre spectacle soit à notre goût. En fait, avec le recul, je constate qu'il m'est très ardu de départager ce qui a été décidé en amont puis en aval, ou encore à quel moment la forme a généré du contenu, ou le contenu déterminé la forme. La méthodologie de création a été chaotique; une méthodologie de création ancrée, d'essai/erreur, de tests, de discussion; de choix et de sélections faits plus ou moins dans le consensus, plus ou moins démocratiquement.

5.2.2 À propos de la démarche de réconciliation

Ce refoulement du corps, dont Rolnik (2012) fait état, je l'ai vécu dans ma formation classique et religieuse, bien sûr, et je le ressens dans la relation avec ma voix, avec mon rôle d'interprète obéissante, dans ma relation avec la partition prescriptive, dans cette soumission à la technique, au respect des conventions du milieu de l'opéra. Mon indianité, dont parle Rolnik, ne se reconnaît pas toujours dans l'art lyrique, dans lequel elle peine à trouver sa place, son X. Je chemine dorénavant dans la réconciliation avec mon autochtonie. Je ne suis pas autochtone, mais je viens forcément de quelque part. Je me suis construite, fabriquée, mais j'ai une origine. Du grec *autos* et *chthonon*, signifie « issu du sol même » (Payan, 2011), l'autochtonie évoque une reconnaissance et un retour vers ma patrie, mon territoire, mon fait naissant, avant d'être déracinée, déportée dans le monde de l'opéra ou de la musique érudite. Ma voix, et mon corps qui génère cette voix existent à l'extérieur de ma construction. La reconnaissance de mon corps et de ma voix extradisciplinaires me permet d'être sur scène dans mon ici-maintenant en relation empathique avec mon interlocuteur *alter ego*, spectateur, non plus colonisé et guidé par le *logos*, mais entier, incorporé, réconcilié, subjectif et singulier. « Convertir, pervertir, subvertir ou renverser les dispositifs de subjectivation [...] une suite illimitée de singularisation » (Rolnik, 2012, 1 :06 :40).

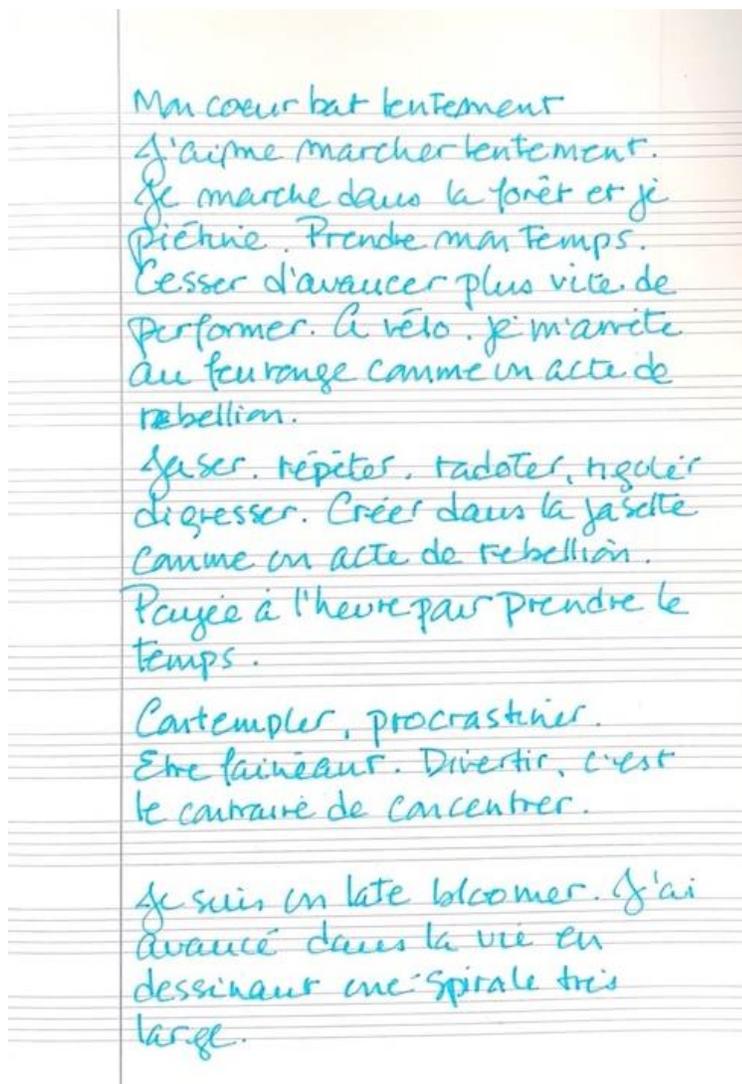
Mais je suis profondément attachée à ma voix lyrique, à l'art lyrique que je pratique, à la culture métissée qui est la mienne. C'est pourquoi, pour que je sois une artiste lyrique dans ma réalité de l'ici-maintenant, je dois procéder à l'étape suivante, la réconciliation. Je ne veux pas ignorer ou dénigrer ma voix coloniale, ma voix construite, ma voix de *mezzosoprano*; je veux l'unir à ma voix fait naissant, précoloniale, l'unir au savoir du corps pour chanter sur scène avec ma voix postcoloniale, la conjugaison des deux, telles qu'elles sont réconciliées aujourd'hui, dans l'ici-maintenant.

Je constate une réconciliation par la réciprocité, ici à une échelle micropolitique, à l'intérieur de ma pratique d'artiste; ma voix lyrique construite et ma voix fait naissant sont les deux faces d'un même ruban de Möbius, comme dans *Caminhando* de Clark (1963). La posture « post » évoque une idée d'évolution, le cheminement vers l'étape suivante. L'interprète réconcilié, dans une pratique hybride, est ici une évolution, une phase évolutive plutôt, fuyant la stabilité et le *statu quo*. La sublime-action de couper le ruban sans finitude coupe également les deux faces, démultiplie les deux faces, sans cesse. Nous retrouvons ici Viveiros et son « mouvement infinitésimal et incessant de différenciation » (Viveiros, 2018, p. 184). Tant que la sublime-action demeure, mes deux voix sont en réconciliation évolutive.

5.2.3 À propos de la Spirale

J'ai constaté que notre travail de création, ma façon d'appliquer les étapes de l'analyse par théorisation ancrée, la démarche heuristique et le travail *bottom-up* sont des actions, des processus qui dessinent une spirale (figure 5.1). La spirale évoque une force, il y a dans le mouvement en spirale une énergie, qui semble faible au départ, le mouvement est vaste et lent, mais il se concentre, prend de la vitesse et de la puissance. Les derniers moments de répétition pendant la résidence avaient justement cette force et cette puissance, tout évoluait rapidement et le noyau était alors bien défini.

Figure 5.1 Extrait de récit manuscrit *Late bloomer*

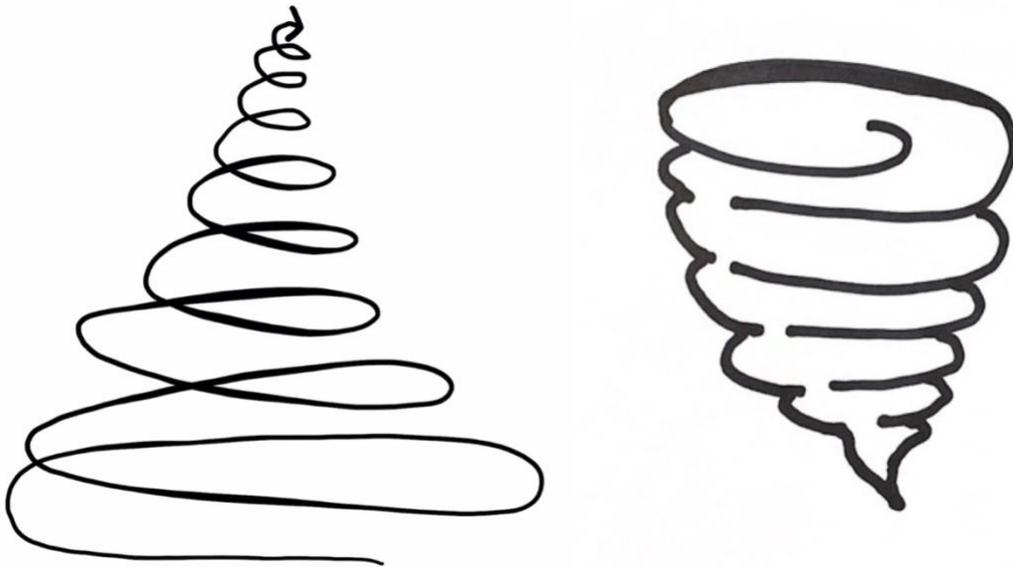


La partie création de mon projet - la réalisation du premier objectif - s'est accomplie avec cette méthodologie spiralée, et il est cohérent, ou naturel, de l'avoir transposée dans le processus de recherche

et de rédaction de ma thèse, pour réaliser les deux autres objectifs. D'abord instinctivement puis ensuite de façon consciente, délibérée et articulée, l'analyse de mon corpus de données s'est faite en spirale, en décrivant ce très large, lent et imprécis mouvement qui a évolué en vitesse, en précision et en puissance.

D'aucuns me feront remarquer que j'utilise ici le mot « spirale » de façon erronée. La spirale en géométrie décrit un mouvement qui s'éloigne, qui va en élargissant, divergent. La figure qui symboliserait le plus adéquatement mon processus méthodologique serait plutôt le vortex, ou le tourbillon, la représentation d'un mouvement convergent, qui va vers le centre; la force centripète, qui prend naissance dans un très large cercle et se concentre finalement vers un noyau. Mais, pour moi, le « vortex » évoque une force destructrice, quelque chose qui va vers le fond, qui aboutit dans une disparition; le tourbillon n'a pas de centre, le mouvement se fait autour du vide. Pour cela, j'aime encore mieux la spirale. Je vois même une spirale ascendante, qui s'élève en cône (figure 5.2).

Figure 5.2 Cône et vortex



5.2.4 À propos de la réconciliation – *catharsis*

Je prends conscience ici que la dynamique interartistique, celle que je retrouve au théâtre, dans les arts multi, à laquelle j'adhère et j'aspire, m'interpelle vivement en ce qu'elle est un puissant levier de démocratisation et de décolonisation. Artistes et spectateurs sont immergés dans une même expérience via la médiatisation, on déjoue les structures et les définitions disciplinaires, on joue de la porosité des rôles et des identités, tant celles des artistes que celles des interlocuteurs. Il n'est plus nécessaire d'être formé ou instruit pour recevoir l'œuvre, comme c'est souvent le cas au concert ou à l'opéra. Le propos, forme et contenu, est livré au premier degré, chacun le donne et le reçoit avec son bagage propre, en pleine subjectivité, dans l'immédiateté.

Il en va de même pour la performance et le travail de l'interprète. Le *bel canto*, la maîtrise technique, les outils de résonance, de projection, de contrôle du souffle que je possède voient leur valeur relativisée dans le spectacle lyrique interartistique. La médiatisation, l'utilisation de la technologie pour amplifier et transformer ma voix me permettent de transcender le chant « performance technique » en chant « performance interprétative ». Je ne chante plus comme une chanteuse d'opéra qui met sa technique et sa formation stylistique au service de l'interprétation, je chante comme moi *mezzosoprano* de l'ici-maintenant. Je ne chante plus pour l'amateur de *bel canto* et connaisseur de technique vocale, je peux chanter pour un spectateur non informé qui ne possède aucune référence lyrique.

Ce changement de paradigme marque un point tournant dans ma démarche artistique, dans ma pratique. D'abord inconscient, c'est par un travail de réduction phénoménologique instinctif et déconstruit que j'en suis venue à conscientiser et expliciter cette nouvelle réalité avec mes résultats de recherche. En fait, il y avait quelque chose ici que je ressentais, que je connaissais grâce à mon expérience de praticienne, mais qui tenait du *parāparāspanda*, donc un savoir qui était entre le pré réfléchi et le conscientisé. Je savais d'instinct, ou par expérience, que certaines situations m'étaient aisées, d'autres très ardues, que dans certaines circonstances je me savais sur mon X, et dans d'autres, non. C'est le résultat des efforts que j'ai dû accomplir pour me libérer d'un très sérieux problème d'anxiété de performance. Une démarche thérapeutique à la fois physique, vocale et psychologique qui m'a menée à une réconciliation, ce que je nomme dans mon récit de pratique le moment où je suis arrivée sur mon X, légitime et valide dans mon identité de *mezzosoprano* comme je le suis dans l'ici-maintenant. Cette guérison est au cœur de ma pratique, il était très important pour moi d'en parler avec Jean-François et Anne-Marie. Anne-Marie a très bien saisi la portée de cette réflexion, c'est elle qui au départ a insisté pour l'aborder dans le spectacle, qui

se faisait ainsi cathartique. Pour moi, c'était un geste fort, une confession publique. Le jeu de l'autofiction m'a permis de mettre une distance entre mon propos et moi, de laisser planer un doute, tant pour moi que pour le spectateur, sur la part d'invention ou de dramatisation dans la scène.

Donc le spectacle lyrique interartistique me permet de monter sur scène avec ce que je suis dans l'ici-maintenant, avec ma voix telle qu'elle est, ma voix innée endogène qui sort toute seule, toujours vraie, et aussi celle que je maîtrise, que je construis et raffine patiemment tous les jours. Comme une funambule, je perds et retrouve constamment mon équilibre entre les deux.

Philippe Leroux, compositeur, a choisi d'amplifier les chanteurs dans son opéra *L'Annonce faite à Marie*. Il dit « un microphone c'est comme une espèce de microscope, mais du son, donc on grossit le son et on va commencer à entendre des choses qu'on n'entend jamais [...] de nouveaux paramètres de la voix, de nouveaux paramètres musicaux », des éléments de la voix invisibles à l'oreille nue (Leroux, dans Angers Nantes Opéra, 2022).

J'ai proposé, lors de notre deuxième rencontre de création, alors que je parlais de mes différentes vocalités, qu'on ait un épisode de chuchotements, inspirée par le ASMR⁹⁷. Nous étions tous les trois vraiment allumés par cette idée et il nous semblait intéressant que ce jeu du ASMR et cette utilisation particulière de la voix se retrouvent dans notre spectacle. C'est en testant différents effets de chuchotement dans le micro chez Jean-François que m'est venue cette inspiration de faire de cet épisode, qui se voulait au départ un pastiche humoristique, une confession, le moment où la chanteuse parle à voix basse, perd la voix, ne fait presque plus de son et confie ses angoisses. Un moment qui pourrait avoir une charge très dramatique. Sans savoir comment les spectateurs réagiraient, s'ils percevraient le sérieux de la confession, il m'a fallu un courage immense pour dire devant tous « Si je perds ma voix, je ne suis plus rien. J'écoute les chanteuses et je les envie ». Anne-Marie s'est dite, elle, très touchée par cet acte de bravoure.

Dans ma quête, prendre conscience que pour moi interprète lyrique, mon identité est entièrement basée sur ma voix, le son que mon corps produit, c'est vertigineux et angoissant. Mais prendre conscience que

⁹⁷ Bien que très questionnable d'un point de vue scientifique, ce phénomène du Autonomous Sensory Meridian Response fait partie de la culture populaire sur le web. Le dictionnaire Robert nous dit : « Sensation de bien-être provoquée par certains stimulus, notamment auditifs. *Chuchotements qui déclenchent l'ASMR*. » Des millions d'internautes écoutent ces vidéos pour se détendre ou pour s'endormir.

ma voix n'est pas qu'une construction, qu'elle existe aussi dans mon fait naissant, que j'aurai toujours une voix, qui est mienne, qui est unique, cette prise de conscience est d'une valeur incommensurable.

5.2.5 Schéma de théorisation

Je suis à la fin du parcours de ma recherche, au moment de la théorisation. Paillé nous dit : « qu'est-ce que théoriser? C'est dégager le sens d'un événement, c'est lier dans un schéma explicatif divers éléments d'une situation, c'est renouveler la compréhension d'un phénomène en le mettant différemment en lumière » (1994, p. 149). Pour répondre au « comment », il convient de souligner la posture méthodologique qui a été la nôtre, mes collaborateurs et moi, dans la création, la mienne dans le processus de recherche. Tel que Gosselin (2006, p. 29) le faisait remarquer, création artistique et démarche heuristique ont ceci en commun qu'elles se font en aller-retour entre pôles expérientiels et conceptuels. Une forme dynamique illustre bien cette façon de procéder, une figure qui revient fréquemment dans l'aventure, à petite et grande échelle : la figure de la spirale.

Dans la figure 5.3, je présente une version schématisée du processus d'analyse déployé dans cette recherche. Chaque élément de ce processus est jumelé à une des six étapes de l'Analyse par théorisation ancrée de Paillé (1994).

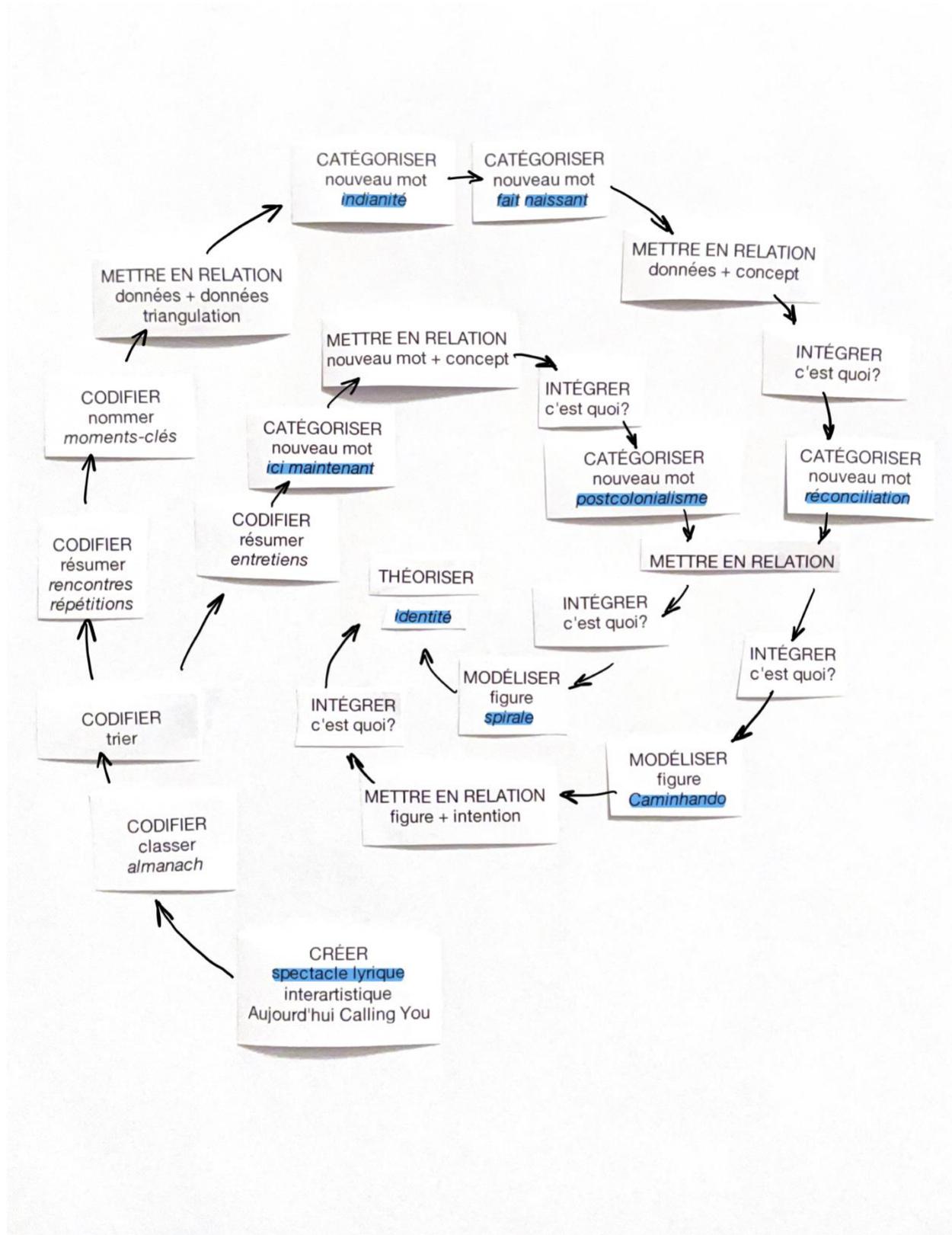
Le point de départ de mon analyse spiralee est la création du spectacle *Aujourd'hui Calling You*, qui fut mon terrain de recherche. De là, les premières étapes sont celles de la codification, mais ensuite je passe aux étapes 2. Catégoriser, 3. Mettre en relation, 4. Intégrer et 5. Modéliser dans un mouvement d'aller-retour. La mise en relation amène à l'intégration, qui mène à une nouvelle catégorisation, nouvelle mise en relation, et ainsi de suite. Au moment de modéliser la démarche de réconciliation à l'aide du *Caminhando*, j'ai même ressenti le besoin de retourner dans mon chapitre de problématique, pour mettre en relation cette figure du *Caminhando* avec mon intention de recherche.

On note que la spirale à un certain moment se divise. En effet, la codification des entretiens semi-dirigés et des entretiens d'explicitation, les miens et ceux de mes collaborateurs, ce qui m'a amenée ensuite à catégoriser en nommant l'ici-maintenant, puis dans une étape subséquente le postcolonialisme. Cette spirale aboutit, dans l'étape de modélisation, à la figure de la spirale. J'associe cette partie de mon analyse davantage à la réalisation de mon deuxième objectif, qui se penchait sur les relations et les interactions.

L'autre branche de la spirale, qui passe mène à la réconciliation, est davantage associée à la réalisation de mon troisième objectif. Celle-ci débouche sur la figure du *Caminhandó*.

Les deux branches de la spirale se rejoignent pour la dernière étape, la théorisation.

Figure 5.3 Schéma de théorisation



5.3 Les clés de la réponse

C'est de ce schéma que j'ai tiré les éléments qui m'ont permis de répondre à la question de recherche : Comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans un spectacle de création interartistique qui se déploie dans l'ici-maintenant?

Dans le schéma, ces éléments se présentent ainsi : l'ici-maintenant, qui mène à l'interartistique postcolonial, la réconciliation, le comment correspond à la figure de la spirale, le tout convergeant vers l'identité de l'interprète lyrique.

QUESTION

Comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans un spectacle de création interartistique qui se déploie dans l'ici-maintenant?

5.3.1 L'ici-maintenant

Le concept de ici-maintenant est simple et précis, et je le convoque pour faire référence à l'identité, à la réalité dans l'immédiateté. Dans notre projet, nous nous sommes donné la permission, voire l'obligation, de ne rien écarter, de nommer et partager notre réalité à tous les trois et de créer à partir de l'ensemble de ces inspirations, nous adressant ainsi au spectateur a-discipliné, le spectateur dans toute son identité propre, soit-elle très proche de la nôtre ou non.

Tout ce que je suis ici aujourd'hui sur la scène, qui porte tout ce que j'ai été, tout ce que je ne suis plus, tout ce qui était au départ et tout ce que j'ai construit ou accumulé, je ne peux rien mettre de côté. Par contre, ce que je pourrais, ce que je voudrais, ce que je serai ne comptent pas. Il en va de même pour mon spectateur, pour mon collaborateur. Il en va de même pour mon spectacle. Il a été créé ainsi, est présenté et reçu dans l'ici-maintenant, et tout ce qu'il aurait pu être n'a finalement aucune valeur. Tout ce qu'il n'est pas n'a aucune importance.

5.3.2 Spectacle de création interartistique

Il y a dans la question la notion de spectacle, et ce mot répond à plusieurs questions. Il fait référence à l'art populaire, affranchit ma pratique des contraintes du concert, du théâtre ou de l'opéra. J'avoue que si j'avais le courage de réellement traduire ma pensée et ma démarche dans cette thèse, j'utiliserais le mot *show*. J'ai certains scrupules face à l'usage de l'anglicisme, mais l'idée d'un vocabulaire qui serait

honnêtement celui auquel je m'identifie m'obligerait à parler de *show lyrique*. C'est d'ailleurs le mot que nous utilisons dans notre conversation. *Aujourd'hui Calling You* un *show lyrique* documentaire.

Je ne sais pas qui, de moi ou de l'institution, n'est pas rendu à ce point dans sa démarche de décroissement, mais mes scrupules ont eu raison de moi, et je me suis résolue à utiliser le mot spectacle.

« Spectacle » est la dénomination aussi de ce que j'appellerais une forme d'art de la scène postcoloniale, en *patchwork*, un mot parapluie qui accueille aussi les éléments du passé – l'opéra, la musique classique, l'art lyrique. « Spectacle » à l'origine signifie offrir à la vue d'autrui, s'adresser à ces sens, faire sensation, et voilà qui rejoint le *musicking* (Small, 1998). Le spectacle est dans l'instant, dans l'ici-maintenant. Pour moi, il est une réponse au « concert » qui évoque la musique du passé, ou de la tradition. Le spectacle peut être un *show* d'humour, de variété, il ouvre une porte vers le divertissement, une visée que je trouve noble et importante.

Ce côté patchwork, postcolonial décroissé dans la bienveillance pour le spectateur a été remarqué par Harrison-Boisvert

Cette performance solo menée du début à la fin par Béliveau constitue une fascinante courtoisie d'expérimentations musicales et vocales, et de réflexions formulées à haute voix sur le(s) rôle(s) de l'interprète, son parcours, ses appréhensions, ses aspirations. Le tout s'harmonise dans une mise en scène éclatée qui fait intervenir différents véhicules de la culture populaire – le TED Talk, le karaoké, la chanson *Mexico*, de Luis Mariano – qui permettent d'appréhender dans une formule accessible les enjeux les plus profonds de la création lyrique contemporaine. Avec une aisance déconcertante, Béliveau se meut de tableau en tableau, tout en souplesse et en générosité, toujours connectée au public se trouvant devant elle. (Harrison-Boisvert, 2022).

Dans mon intention de recherche, il y a ce désir de prendre part, comme artiste lyrique, aux activités du milieu des arts vivants que j'appelle l'interartistique, une scène que je fréquente comme spectateuse, dans lequel je me reconnais et trouve une communauté à mon image. Cette création qui réunit les artistes issus de la danse, du théâtre, mais aussi des artistes qui sont affranchis de leur définition disciplinaire, et travaillent dans une dynamique qui les fait évoluer dans la liminarité, dans les interstices et à la frontière des disciplines. Créer *Aujourd'hui Calling You* nous a permis de constater que cette dynamique interartistique se prête avec bonheur à l'art lyrique, et notre spectacle en est, selon Harrison-Boisvert (2022), une proposition convaincante, dans sa forme et son contenu. Une œuvre qui se situe entre les arts et a été conçue entre les artistes. J'ai reconnu dans les créations qui m'interpellent la valeur du travail de

création collective, du *devised theater*. Il m'a semblé nécessaire de créer et préserver cette dynamique pour *Aujourd'hui Calling You*, de prendre la rencontre de trois artistes comme point de départ et ligne conductrice plutôt qu'un sujet, une histoire ou une partition.

5.3.3 Réconciliation

La réconciliation s'est imposée tard dans mon processus de recherche, le mot est apparu pendant cette étape qui correspond à la catégorisation dans la méthode de Paillé qu'il précise ainsi : « La définition de la catégorie est également liée à la comparaison constante entre l'analyse en voie d'élaboration et la réalité observée. Il arrive qu'une catégorie doive être reformulée » (1994, p. 165). En écrivant pour expliciter ce qui émergeait de mon travail dans *Aujourd'hui Calling You*, en lisant Rolnik (2012) et Guattari (1992), je constatais cet effort de ma voix fait-naissant et de moi spectateure interartistique pour se joindre à moi *mezzosoprano*, sans être contre, sans être « anti », mais plutôt dans la réconciliation entre ma pratique lyrique, et l'interartistique, démarche dans laquelle je me reconnais dans l'ici-maintenant. Ce mot s'est aussi trouvé être celui qui correspondait le plus adéquatement à cette catégorie de données qui, dans mes textes, faisaient référence à la convergence, l'hybridation, l'empathie, la déhiérarchisation et l'intersubjectivité.

5.3.4 Comment – la figure de la spirale

Déjà dans mon récit de pratique, la spirale prend forme, elle décrit cette expérience de chanteuse, d'artiste et de spectateure qui, au premier regard, dans les premières étapes, semble aller dans toutes les directions, se déploie dans des directions qui semblent opposées, ratisse large pour finalement au fil du temps converger, se concentrer, s'accélérer et définir un noyau précis et riche. Du chaos vers le noyau, des forces dispersées et du mouvement lent et large vers une dynamique concentrée, efficace et puissante. Donc le spectacle ne s'est pas érigé comme une tour, n'a pas été amorcé par une idée, une vision ou un objectif, mais est plutôt la convergence d'un large spectre d'idées, de motivations et de mécanismes.

Le *bottom-up* est une autre façon de décrire notre processus de création, et aussi ma démarche de recherche : de la masse de données – une base très large et complexe, offrant mille possibilités d'angles d'analyse – j'ai étudié et réfléchi jusqu'à pouvoir finalement aboutir à une réelle question de recherche. Des mois de conversations, de courriels, de discussions et de répétitions a émergé l'objet de ma recherche. Des heures de brainstorming, de partage, de toutes nos expériences et nos bagages a émergé un spectacle. Répondre au comment correspond ici à l'étape de modélisation dans le processus d'analyse de

théorisation ancrée de Paillé : « Cinquième étape de l'analyse par théorisation ancrée, la modélisation arrive au moment où l'objet de l'analyse a été cerné au terme de l'effort d'intégration. C'est cet objet qu'on interroge, c'est-à-dire le phénomène central cerné par la recherche » (Paillé, 1994, p. 174). Nous avons vu comment mes données ont été analysées principalement à travers la méthode de Schenstead, par l'écriture *embodied*, processus heuristique d'analyse spiralée qui justement m'a amenée à dégager le phénomène central de ma recherche, la définition de mon identité à travers une démarche de réconciliation.

5.3.5 Mon identité de l'interprète lyrique

Le sujet de la question, le sujet qui y répond, c'est moi, l'interprète lyrique, celle qui transmet, se fait traductrice, facilitateuse, médiatrice, créatrice dans le spectacle interartistique que nous avons conçu. Moi *mezzosoprano* j'ai été dans *Aujourd'hui Calling You* l'agent de liaison, l'animatrice, dans notre processus de création et sur la scène devant le spectateur. À tout moment, j'ai œuvré avec mes compétences empathiques, j'ai interagi avec et pour mon *alter ego*. J'ai été aussi moi fait naissant, dans ma posture décloisonnée, et mon désir de création interartistique qui serait le reflet de mon identité de l'ici-maintenant.

Il y a aussi dans ma question l'enjeu du lyrique. Il était capital pour moi que notre création soit lyrique, un spectacle dans lequel je jouerais un rôle de *mezzosoprano*. Je ne voulais absolument pas rejeter cette part de moi, de mon identité, celle qui met en jeu une multitude d'éléments, ma formation, mes connaissances, les traditions, et surtout le rapport particulier, spécifique à la voix, la voix comme instrument de musique, qui porte le texte, qui est celle du personnage, la voix qui est un son, immersif, la voix qui est la manifestation audible du corps, la voix qui est l'expression des émotions. Lyrique aussi par le caractère particulier et singulier de la forme, entre musique et théâtre, entre populaire et élitiste, entre passé et présent, entre acoustique et technologique.

5.3.5.1 Mon identité linguistique

Mon identité lyrique québécoise est, selon moi, indissociable de ma langue; je parle le français d'ici, qui porte en lui toute une histoire coloniale, une langue résiliente, mais constate qu'une partie importante de ma vie culturelle de ma vie professionnelle et artistique se vit en anglais. Pour une interprète lyrique, la question de la langue est cruciale. Au moment de ma formation, j'ai appris la diction italienne, la diction allemande, mais aussi la diction française. Le français que j'ai appris à chanter n'est pas la langue que je

parle, et j'accepte le fait que je doive chanter en faisant entendre le texte français tel que le compositeur l'a entendu. Moi chanteuse colonisée, je chante dans une langue que je ne parle pas, souvent même que je ne comprends pas, et souvent je chante pour un spectateur qui ne la comprend pas non plus. Dans l'histoire de l'opéra, il est somme toute récent qu'on imagine assister à un opéra chanté dans une langue qu'on ne comprend pas. Plusieurs compagnies d'opéra en Allemagne chantent d'ailleurs tout le répertoire traduit en allemand. Les éditions musicales américaines vendent les partitions d'opéra avec une version anglaise du texte proposée. La technologie nous permet dorénavant de projeter des surtitres pendant les représentations. J'exprime d'ailleurs dans une scène humoristique d'*Aujourd'hui Calling You* mon irritation lorsque je chante et sens que le spectateur ne m'écoute qu'à moitié, occupé à lire les surtitres⁹⁸.

Mais au-delà de la compréhension du texte et de l'histoire, il y a dans la question de la langue chantée un élément identitaire. L'opéra russe chante des histoires russes pour le public russe. Mozart écrit à Vienne des opéras en italien pour l'aristocratie qui parle italien, et des opéras en allemand pour le peuple des faubourgs. C'est la raison pour laquelle il m'a semblé naturel, même nécessaire qu'*Aujourd'hui Calling You* soit un spectacle lyrique bilingue. Le reflet de ma réalité montréalaise. Les différents niveaux de langages aussi me semblaient nécessaires. Non seulement ces différents niveaux utilisent un vocabulaire différent et appellent à des vocalités différentes, mais aussi ils sont indispensables pour que s'incarne le décroissement, pour réellement transposer dans le spectacle ma posture qui ne se veut ni érudite ni populaire ni québécoise ni européenne ni contemporaine ni traditionnelle, mais à la limite entre tout ça, comme ma vie, et possiblement celle de mon spectateur. En me permettant d'utiliser toutes les langues, tous les niveaux de langues que j'utilise dans ma vie, sans hiérarchie, je permets aussi à mon spectateur de se reconnaître. Voilà un autre exemple de rôle de réconciliation que j'ai choisi de souligner dans le spectacle.

Il me plaît de penser qu'en chantant *Aujourd'hui Calling You* en Europe, aux États-Unis, au Canada, je chanterais mon spectacle dans la langue de chez nous. Cette langue qui est le reflet de mon histoire, de

⁹⁸ On peut imaginer qu'au moment où je chante un air de Monteverdi en italien (dans l'épisode du karaoké) le spectateur lit les surtitres, se fait « spectateur d'opéra » dans une position plus traditionnelle (j'écoute la musique et je lis le texte projeté pour comprendre l'expression de la chanteuse). J'ai vu aussi dans la projection du texte l'occasion de m'amuser et de réfléchir, ou faire réfléchir sur cette omniprésence des surtitres partout dans notre vie, au cinéma, à l'opéra, dans les vidéos YouTube et les stories Instagram, alors que nous passons notre temps à lire ce que nous entendons, à valider avec nos yeux ce que nos oreilles entendent, à la rigueur à ne plus écouter tellement nous lisons. Je m'attrape moi-même, quand je chante du karaoké, à lire les paroles projetées pendant que je chante, même si je connais la chanson par cœur depuis des années.

ma géographie, de mes valeurs, qui est mon identité. La poésie de Dyane Léger, acadienne, me va droit au cœur, surtout par cette langue qui exprime tellement de choses en acceptant de se composer de tout ce qu'elle est. Français littéraire, joual ancestral, chiac contemporain, anglais soutenu, slang, tout y est, tout est nécessaire parce que tout ça est vrai pour elle.

5.3.5.2 Mon identité dans la voix et dans le corps

Angélique Willkie, danseuse, chorégraphe et performeuse, parle de son corps sur scène :

Comment le corps, désormais subjectif, holistique, non discipliné, s'engage-t-il dans un processus chaotique de création? [...] À tout moment, mon corps joue, jongle, remet en question, repositionne, réécrit, digère. Il réinvente des idées, des mouvements, des textes et des résonances de façon directe, indirecte ou interchangeable, seul et avec d'autres corps. Ce qui en sort est toujours un objet nouveau, une distillation qui est générée, ressentie et communiquée par ma corporalité. Porteur de toute recherche et de tout ressenti, mon corps, à chaque fois, se transforme, se complexifie et devient dans la chaomose guattarienne créatrice (Willkie, 2016, p. 124).

Elle dit « corps » et je lis « voix ». Pour moi interprète lyrique, mon corps se manifeste dans ma vocalité, présent à tout moment, toujours en transformation. Ma conscience de la vocalité est intrinsèque, je ne peux jamais l'oublier, et elle cristallise mon agentivité sur scène. Même alors que je me tais, ma voix est sur scène, muette. Elle est changeante, est essentiellement dans le ici-maintenant, dans l'intention et l'éphémérité. Elle est surtout mon lien artistique et sensible avec le spectateur, mon *alter ego* immédiat. Il m'est arrivé de travailler pendant des heures, en studio, un geste, une chorégraphie, de mémoriser un texte, mais toujours, quand le spectateur est là, c'est ma vocalité qui s'impose, à la fois mon souci et trésor. Je suis l'interprète-créateur qui traduit la musique pour l'oreille du spectateur, l'objet de ma création est cette relation immédiate éphémère avec lui.

La conscience constante de mon corps quand je suis sur scène, c'est très important pour moi, pour ma technique et pour l'expression de l'affect. Je suis toujours soucieuse de ce que j'offre au spectateur, la voix, du son, la musique, souvent une histoire, des émotions, des mots, mais je ne peux jamais oublier que je suis aussi un corps, qui bouge, je ne peux oublier qu'on me regarde. Que ma voix est aussi perçue à travers mes gestes, mes actions. Mon corps sert de source sonore, mais il est aussi véhicule d'expression. Je voulais, dans *Aujourd'hui Calling You*, avoir ainsi un moment de geste, de danse. Tous les épisodes ont ainsi fait l'objet d'un travail précis dans la gestuelle, ont été presque chorégraphiés.

Mon identité, c'est ma voix, certes. Toutes mes voix. Mais je suis sur scène, mon corps est toujours dans le regard de l'autre. Depuis des siècles, le corps et les gestes de la chanteuse d'opéra sont là, expressifs, commentés, raillés, imités, caricaturés, admirés. Je ne peux y échapper.

5.3.5.3 Mon identité sur la scène

Aujourd'hui Calling You est une œuvre autofictive. Ce concept d'autofiction est quelque chose qui m'allume, et qui nous a rassemblés tous les trois quand nous étions autour de la table. On parle d'autofiction puisque je joue mon rôle dans le spectacle, mais l'authenticité autobiographique du contenu n'est jamais garantie, jamais précisée, on ne sait pas si ce qui est raconté est véridique. Dans notre conversation, naturellement nous abordons le sujet par le biais de l'humour, tous les trois d'accord pour nous inspirer du *stand up* comique. Jerry Seinfeld est-il lui-même ou un personnage? Yvon Deschamps parle de sa vie, sa femme, son boss, qu'est-ce qui est inventé, qu'est-ce qui est vrai? La référence à la culture populaire du sketch me plaît beaucoup.

Récits 5.2 Je est un autre

Montpellier en 2007, Marie-Annick crée le rôle-titre dans l'opéra de Rimbaud, la parole libérée de Marco Pérez-Ramirez. Mise en scène de Laurence Saboye, une chorégraphe. C'est la première fois que Marie-Annick a un corps en plus d'une voix. Laurence dit qu'Arthur est un corps qui génère des mots, que si le corps est juste, Marie-Annick n'aura pas à jouer Rimbaud, elle le sera. Je est un autre. Le livret est de Christophe Donner, ami de Marco, un auteur qui s'écrit lui-même, apôtre de l'autofiction. « Contre l'imagination », qu'il dit. Conversations. Il raconte qu'il a déserté le nid familial à 15 ans, et a été adopté par Paul Ricœur, l'auteur de Soi-Même comme un Autre. Marie-Annick dit « Bang!» encore.

Pour moi, interprète-créateur, l'autofiction signifie parler au Je. Chanter au Je. La musique, la mélodie, le texte, je me les approprie et je les chante au Je, c'est, il me semble, la seule façon possible pour le mon spectateur les reçoive et se les approprie à son tour.

Mais pour plus de sécurité, l'écrivain qui parle de lui doit d'abord dire *je*, et s'il le dit vraiment, jusqu'au bout, alors tout ce qui est de lui, son rapport aux personnages qui décrit, son implication dans l'histoire qu'il nous raconte, garantie, authentifie, anoblit, consacre son écriture. [...]

À quoi sert d'envoyer des gens sur la Lune, qu'est-ce qu'on attend d'eux, pourquoi a-t-on investi tout cet argent?

Pour leur récit.

Et pour qu'ils nous disent *je*.

Ils sont physiciens, mathématiciens, biologistes, ce sont de surhommes aux connaissances multiples, à la résistance éprouvée, mais ce que nous attendons d'eux, c'est qu'ils nous

reviennent écrivains, capables de dire, de raconter, éventuellement d'écrire. (Donner, 1998, p. 61-63)

Quand je suis une interprète dans l'ici-maintenant, quand je suis sur mon X, c'est au moment où je peux chanter au « je ».

5.3.5.4 Mon identité interprète-créateure pour le spectateur

J'ai eu la chance d'être l'interviewée à deux reprises dans des entretiens d'explicitation de l'action. Ces deux entretiens sont très riches, très instructifs, mes intervieweuses m'amènent dans une parole incarnée, réussissent à me conduire dans une granulation de l'action qui révèle des éléments précieux de mon vécu créatif. Pour l'entretien avec Caroline, j'ai retenu le moment où, chez moi, j'ai trouvé l'idée de chanter le thème de *La petite maison dans la prairie*, le 29 décembre 2021. Pour l'entretien avec Marine, j'ai choisi un moment de la présentation publique du spectacle, le premier épisode quand je chante « Changer de postes ». Bien que menés différemment et portant sur des moments différents dans l'élaboration d'*Aujourd'hui Calling You*, je retrouve, en analysant les deux transcriptions, deux choses, deux points communs : il apparaît que, naturellement, lorsque je suis en situation de création, que ce soit seule chez moi (entretien de Caroline) ou devant le public (entretien de Marine), mon processus créatif d'interprète m'amène à puiser dans mon bagage, dans mon passé, à reprendre et resservir du matériel qui existe déjà, que je porte en moi, qui m'est connu, ici le thème de *La petite maison dans la prairie*, aussi le Gloria de la Messe de Merbecke, chanté tous les dimanches pendant une dizaine d'année à l'église de Saint John the Evangelist. Mon esprit créatif est naturellement toujours à la recherche d'une citation, d'une mélodie, d'un souvenir, d'une référence. Cette démarche en est une de réconciliation, je renoue avec moi, mes souvenirs, ma psyché, mon vécu, mon indianité. Je comparerais mon processus au travail d'un mineur, qui creuse à la recherche d'une pépite, d'un minerai, une énergie fossile, que je pourrai ensuite fondre ou tailler pour en faire un bijou, ou carburer, mais qui existe au départ, à l'état brut, qui nécessite du raffinage ou un amalgame.

Ceci m'amène à la deuxième chose que j'ai vu émerger dans mes entretiens : quand je suis chanteuse, que ce soit quand je suis sur scène ou en travail chez moi, pour décider quoi faire, quelle direction prendre, pour créer une communication, il me faut bien sûr quelque chose à dire, un message, mais surtout j'ai besoin d'avoir un interlocuteur. D'ailleurs, pour chacune des petites phrases dans « Changer de postes » au moment de les choisir, mais aussi au moment de les chanter, j'avais un interlocuteur en tête : Ana pour l'Ave Maria, Anthony pour My funny Valentine, Pauline pour les Chants du Capricorne, Rémi pour Le

marteau sans maître, Dorothea pour le Machaut. Je pensais à Mr Simons en chantant *Non so più*. Toujours, quand je chante, que je sois seule chez moi ou sur scène, j'ai un spectateur en tête, je veux chanter pour quelqu'un, émouvoir une personne spécifique, satisfaire un auditeur identifié. Qu'il soit mon professeur de chant, un compositeur, un ami, ma sœur, mon conjoint, la petite fille du premier rang, ma directrice de recherche, et même mon intervieweuse. Je trouve toutes mes réponses, choisis mes comportements selon la personne à qui est adressé mon chant, ma parole, mon geste.

Dans l'entretien avec Caroline, quand je trouve l'inspiration de *La petite maison dans la prairie*, ma première pensée va vers Jacques, mon mari, je me demande s'il reconnaîtra la mélodie, puis je me demande ce que Jean-François va en penser. Je m'interroge : pendant le spectacle, qui va reconnaître le *Gloria* de Merbecke? Je me dis que mon ami Marcel est le seul qui pourrait le reconnaître. Pendant le spectacle, quand je parle en poisson dans *La petite maison dans la prairie*, j'imagine que ma sœur serait capable de lire sur mes lèvres et de comprendre ce que je dis. Dans le numéro d'ouverture *Changer de postes*, j'ai un interlocuteur précis pour chacun des petits extraits.

Je suis dans un va-et-vient constant quand je chante, entre moi, ma voix, ma technique, mes intentions et mon interlocuteur – physiquement présent ou non. Je me mets à sa place : si c'était moi, qu'est-ce que je comprendrais, souhaiterais, apprécierais. Je chante pour mon alter ego, nous partageons un affect, et nous partageons aussi une vibration, qui se vit dans l'immédiateté, dans l'ici-maintenant, qu'Henry (1990) appelle la forme spatio-temporelle, ma sphère d'appartenance.

Michel Henry dit

Ainsi se dégage ma sphère d'appartenance [Eigenheitssphäre], avec une « nature qui m'appartient », différente de la nature objective et incluant en elle mon corps organique [Leib], différent de tous les autres. Dans cette nature réduite à l'appartenance, les autres sont des choses, et moi un phénomène objectif « homme » avec son organisme, son âme, bref une unité psychophysique. La forme spatio-temporelle, réduite de façon correspondante, subsiste dans ce monde et de même ma vie qui reste expérience du « monde » et donc expérience possible de ce qui m'est étranger. Faisons ici une remarque d'importance. C'est à partir de cette sphère d'appartenance et des éléments inclus en elle que l'expérience de l'autre sera constituée » (Henry, 1990, p. 143).

Cette sphère d'appartenance, je la comprends semblable au territoire de Guattari : « Le Territoire existentiel se fait ici tout à la fois terre natale, appartenance au moi, attachement au clan, effusion cosmique » (Guattari, 1992, p. 142). Quand je chante pour l'Autre, mon fait naissant s'adresse à son fait

naissant, nous sommes tous les deux immergés dans le son de ma voix, nous sommes dans la perception des sens. Même quand je chante un air d'opéra pour un spectateur informé, nous partageons des codes, nous sommes dans une relation entre êtres construits et logocentrés, mais nous êtres construits sommes indissociables de nos corps dans la sensorialité, de nos territoires, de nos sphères propres.

Mes entretiens d'explicitation ont révélé que cette relation entre moi et mon alter ego est un élément fondamental de mon identité d'interprète. L'explicitation de l'expérience vécue dans mon projet de recherche-crédation m'a permis de mettre en lumière l'importance de cet élément. Cette propension à l'empathie, je ne peux dire si c'est ma pratique d'interprète qui l'a forgée au fil des années, ou si c'est un trait de caractère, qui m'était inné et m'a amenée à décider de devenir chanteuse.

Comme artiste interprète créateur, la nature de mon œuvre est la relation que je construis avec mon spectateur. Cette relation, le chant partagé entre le spectateur et moi est le musicking de Small (1998), l'expérience sensorielle immédiate, dans l'ici-maintenant, éphémère, mais qui laisse des traces.

CONCLUSION

Je reviens une dernière fois à ma question de recherche : Comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans un spectacle de création interartistique qui se déploie dans l'ici-maintenant?

Trois objectifs à réaliser ont été formulés pour trouver la réponse à ma question de recherche : 1. créer un spectacle lyrique interartistique décloisonné en collectif de création conçu pour l'ici-maintenant, 2. comprendre les interactions et les relations entre l'interprète lyrique et ses collaborateurs dans le collectif de création interartistique et 3. expliquer, selon mon point de vue de sujet, comment se définit mon identité d'interprète lyrique dans l'ici-maintenant.

Nous avons vu comment *Aujourd'hui Calling You* a été créé, comment sa forme et son contenu ont été élaborés, en quoi ce spectacle a adopté les caractéristiques de la création collective interartistique décloisonnée et comment il peut être considéré comme une œuvre de l'ici-maintenant. Catherine Harrison-Boisvert en dit, dans sa critique

Ce qui frappe le plus dans ce spectacle, c'est à quel point Béliveau offre une performance solaire, dans laquelle l'improvisation et l'expérimentation constituent des espaces ludiques et stimulants, autant pour elle que pour le public. Elle s'est donné carte blanche, et ça lui va à merveille. Si certains des segments parlés peuvent sembler un peu didactiques et convenus a priori, ils ouvrent assurément la voie à une meilleure compréhension des démarches en création lyrique contemporaine, notamment pour un public moins initié. En ce sens, nous ne pouvons qu'en redemander, d'autant plus considérant la relative courte durée de la performance – parfaitement compréhensible considérant sa nature solo. Il y a décidément dans *Aujourd'hui CALLING YOU* de très intéressantes pistes à explorer dans l'optique de la création de nouveaux liens entre le public et les artistes de la frange contemporaine et expérimentale de la scène musicale (Harrison-Boisvert, 2022).

Nous avons ensuite discuté de la nature particulière des interactions et des relations qui se sont développées au sein du collectif, la méthode de création qui s'est mise en place, les rôles de chacun dans cette dynamique interdisciplinaire et comment les enjeux de hiérarchie et de structure ont été gérés.

Finalement fut expliqué comment ce processus de recherche et l'œuvre qui en résulte ont confirmé et précisé la démarche de réconciliation, et comment ceci a mis en lumière, dans une perspective postcoloniale de l'ici-maintenant, les éléments propres à définir mon identité d'interprète lyrique.

Je fais ici un bref retour sur mon intention de recherche, telle que présentée dans le premier chapitre. J'avais alors constaté, en tant qu'artiste lyrique, je peinais à m'épanouir dans le milieu qui est le mien, celui de l'opéra, car il ne correspond pas à celui que j'apprécie comme spectateur, et ne reflète ni mes valeurs ni mon identité de l'ici-maintenant. Ma pratique d'interprète lyrique m'oblige à taire ou ignorer trop d'aspects importants de ma réalité de l'ici-maintenant. J'ai alors exprimé le souhait de poursuivre ma pratique de *mezzosoprano*, et tout ce que cette discipline implique, mais dans une forme qui serait en adéquation avec ma réalité. Je ressentais le besoin de définir l'identité de l'interprète lyrique que je suis, dans l'ici-maintenant, mon identité particulière, tout ce qui me constitue. Mon intention de recherche est à ce moment-là de créer un spectacle lyrique interartistique décloisonné, en collectif déhiérarchisé, comme un moyen d'entreprendre une démarche de réconciliation.

Autant dans mon intention de recherche initiale que dans ma question, l'acte de création du spectacle est un moyen de comprendre qui je suis. Au terme de cette recherche, ma compréhension des phénomènes qui ont été observés va au-delà de mes attentes initiales. Je comprends maintenant que, pour résoudre le malaise exprimé au commencement du parcours, qui m'a motivée à effectuer cette recherche, mon épanouissement dépend de moi, davantage que du contexte de ma pratique. Je comprends que c'est dans la réconciliation de toutes mes voix que je retrouve mon identité de l'ici-maintenant, et cette réconciliation est la solution au malaise exprimé. Sachant cela, forte de cette découverte, je comprends que peu importe les conditions de ma pratique, que ce soit dans une forme d'art lyrique traditionnelle ou dans un contexte de création collective interartistique décloisonnée, c'est dans mon identité de l'ici-maintenant que je chante. Il ne s'agit plus de faire un spectacle dans lequel je me reconnaîtrais, il s'agit dorénavant de me connaître bien réconciliée, dans l'ici-maintenant, partout et toujours. Autrement dit, je n'ai plus besoin du miroir pour savoir qui je suis, confirmer mon identité.

Les lendemains qui chantent

La démarche de recherche-crédation présentée ici, et finalement toute l'aventure de la création d'*Aujourd'hui Calling You*, ont ainsi mis en place ce que je considère être les nouvelles bases de ma pratique, ce que je peux proposer comme nouveaux paradigmes de ce qui serait une forme d'art lyrique interartistique pour l'ici-maintenant, motivée pas la démarche de réconciliation et la définition de mon identité.

Mes nouvelles fonctions de directrice artistique de Chants Libres depuis juillet 2022 me donnent une validation et une confiance que je n'avais pas au moment de la création, et me positionnent plusieurs cases en avant dans l'échiquier des arts de la scène. Je ne renie pas mon travail, mais je ne suis plus là. Si je rechantais *Aujourd'hui Calling You* maintenant, il serait différent. Je ne sais pas ce que je changerais, pas la musique, peut-être pas le texte, mais ma voix serait bien différente.

Déjà dans les dernières années, par le biais de Chants Libres, mais aussi dans mon cheminement personnel, j'ai entamé des projets de création qui mettent en pratique cette nouvelle posture interartistique, réconciliée. L'idée n'est pas de me limiter à une pratique exclusive de recherche-crédation, je demeure une interprète qui s'épanouit dans les répertoires et rôles les plus variés. Mais je suis grandement intéressée à initier ou participer à des projets qui adoptent certains principes – le postcolonialisme, l'ici-maintenant, le décroissement – des principes qui se sont précisés dans *Aujourd'hui Calling You*; et je ferai appel à nouveau à certains procédés qui ont été efficaces dans la création, comme la méthodologie de création qui débute dans la conversation et le brainstorming, avant que ne soit déterminés le contenu et la forme; ou encore l'idée de créer une œuvre lyrique en conviant des artistes de différentes disciplines et fonctions à prendre place autour de la table. Je suis aussi très intéressée à inviter les compositeurs à travailler avec les chanteurs, dans le studio, directement sur les voix, sur le son, avant de penser à la partition, peut-être même avant d'avoir un texte.

Je trouverai certainement l'occasion de développer ma recherche d'un art lyrique qui aura ce caractère identitaire, qui sera le reflet de ma réalité, qui portera des caractéristiques qui sont propres à ma culture, dans la langue, le matériau musical, les références, le format. Revenir toujours à la question du ici-maintenant, aller à la rencontre du spectateur en portant une parole qui est complètement mienne.

Ceci dit, le plus important pour moi, ce qui marque le début d'un nouveau chapitre dans ma pratique, c'est la nouvelle relation que j'ai développée avec ma voix, avec les deux faces de ma voix-ruban de Möbius, ma voix fait naissant et ma voix *mezzosoprano*, qui me sont également chères, qui ne sont qu'une. Je veux faire entendre ma voix réconciliée, de l'ici-maintenant, celle qui a toujours été, celle qui est vraie, parfaite dans son essence, mais qui est aussi ma voix lyrique, celle que je travaille et qui évolue tous les jours, le fruit de toute ma vie de chanteuse. Ma voix qui ne chante qu'au présent.

La secunda prattica

Palestrina, musique architecturale, équilibre parfait, musique construite sur des règles, des échafaudages, des principes. L'auditeur est pris en charge, le contrepoint et l'harmonie sont édifiants, nobles et s'adressent à la conscience humaine la plus élevée, la plus divine, désincarnée. Le psaume chanté en latin, le texte savamment découpé en syllabes devient le matériau et est transmis directement à l'âme de celui qui écoute. L'Homme désincarné.

Luther aime cet homme désincarné, plus fort que la chair. Cet homme que Dieu a fait à son image. L'Allemand s'adresse à Lui directement, il est invité à parler directement au Père, naturellement, son âme désincarnée parlant franc et vrai dans une prière portée par sa voix, sa langue. Austérité, humilité.

L'Italien du XVII^e siècle baroque n'est pas là. Il aime la Passion, le drame, le mystère. À la modestie et la franchise luthérienne, il oppose le grandiose du Vatican, les mystères du latin, le Sacré Cœur de notre Christ sanguinolent. Le catholique italien vit sa relation avec Dieu dans le corps, la douleur, le mystique, les miracles, la sensation, la mortification, l'exaltation.

Cet Italien, de la Contre-Réforme, dans son identité 1600, mystique, passionné, exalté, sensuel, imagine un spectacle idéal, une création artistique où tout sera mis en œuvre pour incarner les émotions, pour frapper l'imaginaire du spectateur, l'atteindre dans sa chair, dans ses sens. Rien ne sera épargné. Texte métaphorique foisonnant d'expressions de joie, de douleur et de passion, drame des personnages tragiques, Orphée, Poppée, Cassandre. On mettra le texte en musique pour le rendre plus expressif, les chanteurs incarneront les personnages, leurs corps deviendront les représentations des personnages. L'œuvre est organique, chaotique, aime les répétitions, les dissonances, invite les acteurs à développer leur voix en couleur, en nuance, en expression afin de mieux frapper les sens du spectateur, qui ne sait plus s'il est auditeur, spectateur, participant. Il est en communion sensorielle avec les acteurs sur scène.

Les frontières entre les disciplines sont poreuses. Qui est acteur, qui est chanteur, qui est instrumentiste, compositeur, concepteur, metteur en scène? La discipline compte moins que l'intention. Les états liminaires sont les plus riches, c'est dans les failles, les rencontres, les ruptures que se vit le drame, la rencontre, l'impression, l'émotion.

*Subito. L'instant présent. Le ressenti. Hic et nunc. *Dramma in musica*, *l'opera in musica*.*

ANNEXE A

CALENDRIER DES ÉTAPES DU PROJET

		activités	création	événements	participants	endroit
2020	1 juillet, 2020	rencontre			Anne-Marie/Marie-Annick	Zoom
	16 août, 2020			Jean-François joint l'équipe		
	1 septembre, 2020			décision de faire du projet mon projet de création doctorale		
	5 décembre, 2020			obtention du financement		
2021	25 mars, 2021	rencontre 1			Tutti	Zoom
	6 mai, 2021			examen de projet		
	17 mai, 2021	rencontre 2			Tutti	chez Marie-Annick (dehors)
	30 mai, 2021	rencontre 3			Tutti	chez Marie-Annick (dehors)
	1 juillet, 2021	rencontre 4			Tutti	chez Marie-Annick (rez-de-chaussée)
	28 juillet, 2021		canevas 1		Anne-Marie	
	31 juillet, 2021		composition 1 (à la Scelsi)		Jean-François	
	6 août, 2021		composition 2 et 3 (penta et trip-hop)		Jean-François	
	31 août, 2021			offre de résidence 23-28 janvier 2022 à la Maison de la Culture		
	29 septembre, 2021		canevas 2		Anne-Marie	
	7 octobre, 2021	répétition 1			Anne-Marie/Marie-Annick	Gym Culturel
	9 octobre, 2021			choix du titre		
	12 octobre, 2021		canevas 3		Anne-Marie	
	17 octobre, 2021	rencontre 5			Tutti	Gym Culturel
	22 octobre, 2021		canevas 5		Anne-Marie	
	30 octobre, 2021	rencontre 6			Tutti	St-Viateur Bagel Gym Culturel
	12 novembre, 2021	répétition 2			Anne-Marie/Marie-Annick	Gym Culturel
	1 décembre, 2021	enregistrement des voix off			Tutti	chez Jean-François
	4 décembre, 2021	enregistrement de la piste de clavecín			Jean-François/Marie-Annick/Geneviève Soly	chez Geneviève Soly
	19 décembre, 2021				obtention du 2e financement	
				fermeture des salles de spectacles		
31 décembre, 2021		composition 4 (karoké)		Jean-François		
2022	6 janvier, 2022		canevas 6		Anne-Marie	
	8 janvier, 2022	répétition 3			Anne-Marie/Marie-Annick	
		rencontre de production			Tutti + Marilou + Charlie	Zoom
	10 janvier, 2022	rencontre de production				Zoom
	11 janvier, 2022		canevas 7		Anne-Marie	
	12 janvier, 2022			report de la présentation publique		
	13 janvier, 2022			arrivée de Flavie à la conception des éclairages		
				présentation pulque prévue le 18 mars 2022		
	14 janvier, 2022	répétition 4			Anne-Marie/Marie-Annick	Gym Culturel
	16 janvier, 2022		canevas 8			
		répétition 5			Jean-François/Marie-Annick	chez Jean-François
18 janvier, 2022		canevas 9		Marie-Annick		

	19 janvier, 2022		composition ritournelle		Marie-Annick	
	20 janvier, 2022	répétition 6			Anne-Marie/Marie-Annick	UQAM
			composition entrée public		Jean-François	
	21 janvier, 2022	répétition 7			Anne-Marie/Marie-Annick	Gym Culturel
				entretien semi-dirigé AM	Anne-Marie/Marie-Annick	Zoom
			canevas 10		Anne-Marie	
	23 janvier, 2022	entrée en salle pour la résidence				Maison de la Culture du Plateau Mont-
	26 janvier, 2022		canevas 12		Anne-Marie	
	28 janvier, 2022	captation sans public				Maison de la Culture du Plateau Mont-
	17 mars, 2022	répétition 8			Anne-Marie/Marie-Annick	Gym Culturel
	18 mars, 2022	présentation publique 1				Maison de la Culture du Plateau Mont-
	27 mars, 2022			entretien semi-dirigé JF	Jean-François/Marie-Annick	Zoom
	15 juin, 2022			entretien d'explicitation MAB /Caroline Raymond	Marie-Annick/Caroline Raymond	UQAM
	2-3-4 novembre 2022	répétitions				Goethe-Institut
	7 novembre, 2022	présentation publique 2				Agora Hydro-Québec
2023	27 février, 2023			entretien d'explicitation AM/Marine Theunissen	Anne-Marie/Marine Theunissen	Zoom
	3 mars, 2023			entretien d'explicitation JF/Marine	Jean-François/Marine Theunisse	Zoom
	6 mars, 2023			entretien d'explicitation MAB /Marine Theunissen	Marie-Annick/Marine Theunissen	bureau de Chants Libres

ANNEXE B

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

UQAM | Comités d'éthique de la recherche
avec des êtres humains

No. de certificat: 5048
Certificat émis le: 27-06-2021

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet: LE THÉÂTRE LYRIQUE INTERARTISTIQUE ET LA TRIPLE POSTURE DE L'INTERPRÈTE-CRÉATEUR-MÉDIATEUR
Nom de l'étudiant: Marie-Annick BÉLIVEAU
Programme d'études: Doctorat en études et pratiques des arts
Direction de recherche: Isabelle HÉROUX

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Raoul Graf
Président du CERPE plurifacultaire
Professeur, Département de marketing

ANNEXE C
CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE
RENOUVELLEMENT

UQAM | **Comités d'éthique de la recherche
avec des êtres humains**

No. de certificat : 2022-3852

Date : 2023-06-27

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE
RENOUVELLEMENT

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERP É plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet : LE THÉÂTRE LYRIQUE INTERARTISTIQUE ET LA TRIPLE POSTURE DE L'INTERPRÈTE-CRÉATEUR-MÉDIATEUR

Nom de l'étudiant : Marie-Annick Béliveau

Programme d'études : Doctorat en études et pratiques des arts

Direction(s) de recherche : Isabelle Héroux

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2024-06-27**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Raoul Graf, Ph.D.

Professeur titulaire, département de marketing

Président du CERPÉ plurifacultaire

ANNEXE D
AVIS FINAL DE CONFORMITÉ

UQÀM | **Comités d'éthique de la recherche
avec des êtres humains**

No. de certificat : 2022-3852

Date : 2025-05-21

AVIS FINAL DE CONFORMITÉ

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPÉ plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet : LE THÉÂTRE LYRIQUE INTERARTISTIQUE ET LA TRIPLE POSTURE DE L'INTERPRÈTE-CRÉATEUR-MÉDIATEUR

Nom de l'étudiant : Marie-Annick Béliveau

Programme d'études : Doctorat en études et pratiques des arts

Direction(s) de recherche : Isabelle Héroux

Merci de bien vouloir inclure une copie du présent document et de votre certificat d'approbation éthique en annexe de votre travail de recherche.

Les membres du CERPÉ plurifacultaire vous félicitent pour la réalisation de votre recherche et vous offrent leurs meilleurs voeux pour la suite de vos activités.



Raoul Graf, M.A., Ph.D.
Professeur titulaire, département de marketing
Président du CERPÉ plurifacultaire

ANNEXE E

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT À LA RECHERCHE



FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre du projet de recherche
LE THÉÂTRE LYRIQUE INTERARTISTIQUE ET LA TRIPLE POSTURE DE L'INTERPRÈTE-CRÉATEUR-MÉDIATEUR

Étudiant-chercheur

Marie-Annick Béliveau
Doctorat en études et pratiques des arts
(514) 805-4114
beliveau.marie-annick@uqam.ca

Direction de recherche

Isabelle Héroux
Département de musique, UQAM
(514) 987-3000 poste 3350
heroux.isabelle@uqam.ca

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique d'être membre de l'équipe de création d'un spectacle lyrique, de prendre part active aux étapes d'idéation, de conception, de répétition, de présentation de l'œuvre et de participer à la cueillette de données de la chercheuse. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Nous allons concevoir et produire un spectacle de théâtre lyrique en équipe de trois personnes.

Le travail de conception débutera en juin 2021 et la présentation publique du spectacle est prévue en novembre 2021.

La recherche a pour objectifs :

1. Expérimenter la création d'une œuvre lyrique en collectif déhiérarchisé
2. **Étudier la qualité des relations interpersonnelles dans ce collectif** a) pendant le processus de création et b) lors de la création, selon l'expérience subjective des participants

Nature et durée de votre participation

5 rencontres de création de 120 minutes sont prévues entre le 28 juin et le 27 août 2021.

Une dizaine de répétitions de 150 minutes sont prévues en septembre et octobre 2021.

Le lieu et le moment précis des rencontres de création et répétitions seront déterminés en commun selon les convenances de chacun.

La présentation publique est prévue en novembre 2021 au Café du Monument National

Tous ces événements seront enregistrés sur vidéo.

Deux entretiens individuels de 60 minutes, menés par Marie-Annick Béliveau, seront réalisés et enregistrés sur vidéo. Le premier entretien aura lieu après la deuxième rencontre de création. Le second se fera après la présentation publique de la création.

Le lieu et le moment précis des entretiens seront déterminés par le participant, à sa convenance.

Avantages liés à la participation

La participation à ce projet fera l'objet d'un contrat professionnel. Le participant recevra une rémunération établie selon les barèmes de l'industrie et les ententes négociées.

La rémunération est offerte pour le travail de collaboration artistique à la création du projet, et fera l'objet d'une entente signée entre le collaborateur et Marie-Annick Béliveau.

De plus, le participant aura la chance de mieux comprendre le processus de création en collectif déhiérarchisé, et de réfléchir sur sa pratique artistique.

La participation à la collecte de données de la chercheuse par l'entremise des enregistrements vidéos des séances de travail et par les entretiens semi-dirigés n'est pas rémunérée.

Le nom du participant et la nature de sa contribution au projet de création seront reconnus publiquement dans tous les documents publiés dans le cadre de la présentation du spectacle. Dans la thèse, le participant sera identifié à l'aide d'un pseudonyme.

Les données collectées par l'entremise des enregistrements vidéos des séances de travail et par les entretiens semi-dirigés seront gardés confidentielles. Ces données seront analysées et les résultats de cette analyse seront publiés dans la thèse.

Risques liés à la participation

En principe, aucun risque n'est lié à la participation à cette recherche. Si toutefois le participant est incommodé par des questions lors des entrevues, elles pourront être ignorées, l'entrevue pourra être arrêtée. Si des moments de répétitions sont jugés inconfortables pour le participant, ils seront interrompus.

Les données recueillies lors des séances de travail et des entretiens seront analysées pour permettre que soient étudiées la nature et la qualité des relations de travail. L'objectif n'est pas d'évaluer la compétence ou le comportement du participant. Le participant a deux moyens d'assurer son adhésion au travail de recherche.

Dans un premier temps, si au terme d'une séance de travail ou lors d'un entretien, le participant exprime des réticences ou un inconfort à ce que l'enregistrement soit joint au corpus de données de recherche, il sera interrompu et supprimé immédiatement. À tout moment le participant peut demander de visionner les enregistrements des rencontres.

Dans un deuxième temps, le participant recevra une copie de la thèse avant dépôt, dans laquelle seront indiqués par un code de couleur les passages qui le concernent directement, ceux qui sont plus sensibles, et ceux qui pourraient le mettre mal à l'aise. Le participant pourra faire la lecture du document entier ou seulement des passages identifiés et donner ses commentaires. S'il souhaite qu'un passage soit retiré, ou modifié, sa demande sera respectée.

Confidentialité

Le nom et la contribution du collaborateur au projet de création seront rendus publiques et sa participation sera honorée dans les médias et différentes plateformes de promotion de la compagnie Chants Libres, co-productrice du projet. Son nom et sa participation seront aussi mentionnés dans la thèse, publiée sur Archipel.

Les coordonnées personnelles du participant ne seront connues que des chercheurs et des administrateurs de la compagnie Chants Libres et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats.

Les enregistrements vidéos des rencontres, répétitions et des entretiens, de même que l'ensemble des échanges courriels seront conservés sur le disque dur de l'ordinateur personnel de Marie-Annick Béliveau et sauvegardés sur son dossier OneDrive du serveur de l'UQAM.

L'ensemble des documents sera détruit 5 ans après la dernière communication scientifique.

Participation volontaire et retrait

La participation au volet recherche du projet est entièrement libre et volontaire. Si le participant le souhaite, il peut se retirer de l'étude, la collecte de données sera arrêtée et les données recueillies le concernant ne seront pas analysées. Selon les clauses du contrat signé pour retenir ses services artistiques professionnels, l'entente concernant la réalisation du projet artistique pourra être annulée dans un cas de force majeure.

Indemnité compensatoire

Le participant recevra pour sa participation au projet, à titre de co-concepteur, un cachet négocié selon les barèmes de l'industrie. Cette rémunération fait l'objet d'un contrat professionnel signé par vous et Marie-Annick Béliveau.

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet :

Isabelle Héroux, directrice de recherche. heroux.isabelle@uqam.ca

Marie-Annick Béliveau, étudiant-chercheur. beliveau.marie-annick@uqam.ca

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE : *[insérez les coordonnées du comité concerné – voir : <https://cerpe.uqam.ca/contacts/>]*

Remerciements

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom Nom

Signature

Date

Engagement du chercheur

Je, soussigné(e) certifie

- (a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire; (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom Nom

Signature

Date

ANNEXE F
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT
ADDENDUM



FORMULAIRE DE CONSENTEMENT
ADDENDUM

Titre du projet de recherche
LE THÉÂTRE LYRIQUE INTERARTISTIQUE ET LA TRIPLE POSTURE DE L'INTERPRÈTE-CRÉATEUR-MÉDIATEUR

Étudiant-chercheur
Marie-Annick Béliveau
Doctorat en études et pratiques des arts
(514) 805-4114
beliveau.marie-annick@uqam.ca

Direction de recherche
Isabelle Héroux
Département de musique, UQAM
(514) 987-3000 poste 3350
heroux.isabelle@uqam.ca

Bonjour

Suite à votre participation à mon projet de recherche, je vous informe que j'ai apporté une modification à mon protocole.
Le deuxième entretien que j'ai prévu faire avec vous, suite à la présentation de mon projet de recherche, ne sera pas un entretien semi-dirigé, tel qu'indiqué dans le formulaire de consentement, mais plutôt un entretien d'explicitation de l'action.

Cet entretien ne sera pas mené par moi, c'est Marine Theunissen qui sera l'intervieweuse.
Marine Theunissen est candidate du programme Doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM. Elle travaille sous la direction de Marie-Christine Lesage. Elle a complété sa formation à l'entretien d'explicitation de l'action auprès de Caroline Raymond, professeur au département de danse de l'UQAM.

L'entretien d'explicitation est une technique d'entretien développée par Pierre Vermersch qui vise à s'informer dans le détail du déroulement d'une situation. Cette approche fournit des outils concrets pour accompagner et aider la personne interviewée (élève, étudiant, stagiaire, collègue ou autre) à revoir son expérience pour en déceler les aspects implicites et les savoirs d'action (comprendre de quoi sont faites ses erreurs et ses réussites). L'entretien d'explicitation constitue une approche unique pour quiconque s'intéresse aux savoirs expérimentiels et aux dimensions de l'expérience difficiles à mettre en mots.¹

Cet entretien sera mené par Marine Theunissen en rencontre individuelle, soit en présentiel au bureau de la compagnie Chants Libres, au 1908 rue Panet à Montréal, soit par visioconférence sur la plateforme Zoom, entre le 27 février et 8 mars, selon une plage horaire qui sera déterminée par vous et l'intervieweuse. L'entretien est individuel et privé. Il sera enregistré et je vais en faire une transcription exacte. Cette transcription sera intégrée au corpus de données que j'analyse dans le cadre de ma recherche.

¹ Champlain, Y. D. (s. d.). *FPT 870B - L'entretien d'explicitation en accompagnement et en recherche - Mahara UQAM*. <https://mahara.uqam.ca/view/view.php?t=r4fO8wgFJzAxpZovu6ds>

Le moment qui fera l'objet de l'explicitation est laissé à votre choix, parmi les rencontres que nous avons eues dans le cadre de mon projet de recherche-crédation.

Les rencontres de création :

le 25 mars 2021 sur Zoom

les 17 et 30 mai 2021 à mon domicile au 2119 rue Rachel est

le 1er juillet 2021 dans l'atelier du 2117 rue Rachel est

le 17 octobre 2021 au Gym Culturel du Centre Calixa-Lavallée

les répétitions :

le 30 octobre au Gym Culturel du Centre Calixa-Lavallée

le 1er décembre au domicile de Jean-François Blouin 4828 rue Hotel-de-Ville

notre résidence de création du 23 au 28 janvier 2022 à la Maison de la Culture du Plateau Mont-Royal

la présentation publique de notre création le 18 mars 2022 à la Maison de la Culture du Plateau Mont-Royal

ANNEXE G
QUESTIONNAIRE
ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ

Titre du projet: LE THÉÂTRE LYRIQUE INTERARTISTIQUE ET LA TRIPLE
POSTURE DE L'INTERPRÈTE-CRÉATEUR-MÉDIATEUR

Nom de l'étudiant: Marie-Annick BÉLIVEAU
Programme d'études: Doctorat en études et pratiques des arts
Direction de recherche: Isabelle HEROUX

Entretien semi-dirigé

Question 1 :

Comme spectateur, quelle est ton expérience et ton appréciation de l'art lyrique?

Question 2 :

Comme spectateur, comment pourrais-tu décrire une expérience particulièrement positive et satisfaisante que tu as vécue?

Question 3 :

Comment ton expérience de spectateur peut-elle contribuer à notre processus de création collective?

Question 4 :

Quelle expérience et compétence penses-tu pouvoir apporter au travail de création d'une œuvre lyrique?

Question 5 :

Selon toi, comment pouvons-nous réaliser une réelle création collective interartistique? Quels sont les éléments qui doivent impérativement être préservés ou mis de l'avant dans notre dynamique de travail?

Question 6 :

Que voudrais-tu partager comme impression, envie, crainte, inquiétude à cette étape de notre travail?

MÉDIAGRAPHIE

- Afrakhteh, H. (2017). Stimulation délibérée de l'imaginaire lors du travail de l'interprétation de la version pour piano à quatre mains du Sacre du printemps de Stravinsky [Thèse ou essai doctoral accepté, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/10576/>
- Bancel, N. (2022). Chapitre III. L'analyse des subjectivités (post)coloniales. Dans *Le postcolonialisme* (2^e éd., p. 79-99). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/le-postcolonialisme--9782715412187-p-79.htm>
- Barbier, J.-M. (2017). Vocabulaire d'analyse des activités. Penser les conceptualisations ordinaires (2^e éd.). PUF, « Identité » (p. 145-148).
- Bardin, L. (2013). Chapitre premier. Organisation de l'analyse. Dans *L'analyse de contenu* (p. 125-133). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/l-analyse-de-contenu--9782130627906-p-125.htm>
- Becker, H. S. (1984). *Art Worlds*. University of California Press.
- Béjart « le marteau sans maître » [Vidéo]. (2007, 20 avril). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FWT8l7b3rv8>
- Béliveau, M.-A. (2024). Voix et félicité : compte rendu de la création mondiale de l'opéra *L'Annonce faite à Marie* de Philippe Leroux. *Circuit : Musiques contemporaines*, 34(1), 113. <https://doi.org/10.7202/1111593ar>
- Blékain, A. (2016). De l'intergénéricité et de l'interartialité dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou ou le roman *N'zassa* en question. *Nouvelle revue d'esthétique*, 17(1), 77-87. <https://doi.org/10.3917/nre.017.0077>
- Borgdorff, H. (2012). The Production of Knowledge in Artistic Research. Dans *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press. <https://www.open.org/download?type=document&docid=595042>
- Brice, C. (2016). De quoi le Risorgimento est-il (vraiment) le nom ? *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, (52), 65-79. <https://doi.org/10.4000/rh19.4991>
- Bruneau, M. et L. Burns, Sophia. (2000). Des enjeux épistémologiques à une méthodologie hybride de la recherche en art. Dans M. Bruneau et A. Villeneuve, *Traiter de recherche création en art : Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Les Presses de l'Université du Québec. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=3260372>
- Buchberger, S. (1995). *More like an architect / Texts about HG / Heiner Goebbels*. <https://www.heinergoebbels.com/heiner-goebbels/texts-about-hg/91>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (s. d.). BEL CANTO : Définition de BEL CANTO. Dans *Ortholang*. Récupéré le 26 août 2024 de <https://cnrtl.fr/definition/bel%20canto>

- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (s. d.). DIVERTIR : Etymologie de DIVERTIR. Dans *Ortholang*. Récupéré le 7 août 2024 de <https://www.cnrtl.fr/etymologie/divertir>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (s. d.). INTERPRÈTE : Définition de INTERPRÈTE. Dans *Ortholang*. Récupéré le 18 juin 2024 de <https://www.cnrtl.fr/definition/interpr%C3%A8te#:~:text=Personne%20qui%20traduit%20un%20texte,traducteur.>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (s. d.). LIMINAIRE : Définition de LIMINAIRE. Dans *Ortholang*. Récupéré le 13 août 2024 de <https://cnrtl.fr/definition/academie9/liminaire>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (s. d.). LYRIQUE : Définition de LYRIQUE. Dans *Ortholang*. Récupéré le 3 septembre 2024 de <https://www.cnrtl.fr/definition/lyrique>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (s. d.). PARTITION : Définition de PARTITION. Dans *Ortholang*. Récupéré le 3 septembre 2024 de <https://www.cnrtl.fr/definition/partition>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (s. d.). PERFORMANCE : Définition de PERFORMANCE. Dans *Ortholang*. Récupéré le 18 juin 2024 de <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/performance#:~:text=PERFORMANCE%20n.%20f.,performare%2C%20C2%AB%20former%20enti%C3%A8rement%20C2%BB.>
- Centro Cultural El Donn. (2021, 3 février). *Jorge Donn story and his relationship with Bejart*. <https://www.youtube.com/watch?v=4d0jHiEhuh4>
- Charles, D. (1999, 19 janvier). PERFORMANCE, art [Page Web]. Dans *Encyclopædia Universalis*. <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/performance-art>
- Chaumier, S. et Mairesse, F. (2017). Chapitre 5. Les fondamentaux du médiateur culturel. Dans *La médiation culturelle* (2e éd., p. 209-251). Armand Colin. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/arco.chaum.2017.01.0209>
- Chevallard, Y. et Joshua, M.-A. (1991). La transposition didactique : du savoir savant au savoir enseigné ; suivie de Un exemple de transposition didactique (2^e édition revue et augmentée). La Pensée Sauvage.
- Daoust, Y. (1997). Entretien de Yves D. avec lui-même. *Circuit*, 8(1), 19-26. <https://doi.org/10.7202/902187ar>
- Depraz, N. (2005). L'épochè phénoménologique comme éthique de la prise de parole. *Expliciter*, (61), 1-7.
- DicoLatin (s. d.). *DicoLatin - Dictionnaire Latin Français*. Récupéré le 3 septembre 2024 de <https://www.dicolatin.com/Dico/LatinFrancais>
- Dictionnaire Gaffiot latin-français (s. d.). inter- • Dictionnaire Gaffiot latin-français - page 838. Dans *Lexilogos*. Récupéré le 3 septembre 2024 de <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=inter->

- Donner, C. (1998). *Contre l'imagination*. Fayard.
- Douglas Harper. (s. d.). Perform | Etymology of perform by etymonline. Dans *Online Etymology Dictionary*. Récupéré le 3 septembre 2024 de <https://www.etymonline.com/word/perform>
- Dowling, C. (1982). Le complexe de Cendrillon : les femmes ont secrètement peur de leur indépendance. Grasset.
- Duchesneau, M. (2002). Avant-propos. *Circuit, musiques contemporaines*, 12(2). Récupéré le 27 août 2024 de <https://revuecircuit.ca/en/article/377-avant-propos>
- Ellingson, L. L. (2017). *Embodiment in Qualitative Research*. Routledge. [1 online resource]. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1501397>
- Frainier, J., Vaillancourt, P., Chalaud, D. et Chants libres. (2011). *Chants libres : 20 ans de créations*. Chants libres.
- Gheusi, J. (s. d.). QUERELLE DES BOUFFONS. Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 27 août 2024 de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/querelle-des-bouffons/>
- Giacomazzi, E., Héroux, I. et Bienaise, J. (2021). La partition en arts vivants : regard(s) sur l'utilisation du mot « partition » chez des artistes québécois-es. *Percées : explorations en arts vivants*, (6). <https://doi.org/10.7202/1110504ar>
- Goebbels, H. et Thomas, E. L. (2012). Research or Craft?: Nine Theses on Educating Future Performing Artists. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 35(1), 43-48. <https://muse.jhu.edu/article/492130>
- Goebbels, H. et Winnacker, S., Tr. (2011). Peculiar Voices. *TDR: The Drama Review*, 55(1), 46-51. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00047
- Gosselin, P. (2006). La recherche en pratique artistique. Spécificités et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec, *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.
- Guattari, F. (1992). Le nouveau paradigme esthétique. Dans *Chaosmose*. Paris Galilée.
- Halbreich, H. et Merlin, C. (s. d.). OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours. Encyclopædia Universalis. Récupéré le 11 février 2019 de <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/opera-histoire-de-pelleas-a-nos-jours/>
- Harrison-Boisvert, C. (2022, 19 novembre). CRITIQUE - Aujourd'hui CALLING YOU, de... [text/html]. Revue L'Opéra. <http://www.revuelopera.quebec/critiques/2022/11/critique-aujourd'hui-calling-you-de-lexperimentation-a-la-relation>
- Henry, M. (1990). III. Pathos-avec. Dans *Phénoménologie matérielle* (p. 137-179). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/phenomenologie-materielle--9782130431404-p-137.htm>

- Service national de la pastorale liturgique et sacramentelle. (s. d.). INTONATION. Dans *Liturgie & Sacrements*. Récupéré le 3 septembre 2024 de <https://liturgie.catholique.fr/lexique/intonation/>
- Jamar, P. (2006). L'expérience lyrique : uniquement à l'opéra ? L'illusion d'unicité entre le genre musical opéra et la catégorie pratique art lyrique. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, (10), 13-28. <http://journals.openedition.org/traces/142>
- Laforce, E. (2022, 19 novembre). *Se raconter soi-même ou écrire la vie des autres*. BAnQ. <https://www.banq.qc.ca/explorer/articles/se-raconter-soi-meme-ou-ecrire-la-vie-des-autres/>
- Lalonde Masseur, C. (2022). *Carnets de l'Opéra-Manœuvre*. Marie Saur.
- L'Écuyer, S. (2020). Les incarnations de Barbara Hannigan, artiste plurielle. *Circuit : Musiques contemporaines*, 30(3), 13-29.
- Le Robert. (s. d.). Bel canto - Définitions, synonymes, prononciation, exemples. Dans *Dico en ligne Le Robert*. Récupéré le 26 août 2024 de <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/bel-canto>
- Le Robert. (s. d.). Discipline - Définitions, synonymes, prononciation, exemples. Dans *Dico en ligne Le Robert*. Récupéré le 15 août 2024 de <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/discipline>
- Léger, D. (2023). *Mayday*. Éditions Prise de Parole.
- Lesage, M.-C. (2008a). Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes. *Communications*, 83(2), 141-155.
- Lesage, M.-C. (2008b). Une théâtralité déterritorialisée et réinventée. À propos d'Eraritjaritjaka — le musée des phrases de Heiner Goebbels. *Ligeia*, 81-84(1), 133-141. <https://doi.org/10.3917/lige.081.0133>
- Lesage, M.-C. (2008c). *Théâtre et interdisciplinarité*. Presses Sorbonne nouvelle.
- Lesage, M.-C. (2016). Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu. *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, (60), 13-25. <https://doi.org/10.7202/1050919ar>
- Lesage, M.-C., Jubinville, Y., Bovet, J. et Reid, R. (2012). Mémoire des arts et scène contemporaine. *L'Annuaire théâtral*, (52), 37-53.
- Littlejohn, D. (1992). Introduction: The Difference Is They Sing. Dans *The Ultimate Art* (DGO-Digital original, 1, p. 1-78). University of California Press. <https://doi.org/10.2307/jj.8306027.4>
- Littré. (s.d.). Concilier - définition, citations, étymologie. Dans *Littré*. Récupéré le 3 mai 2025 de <https://www.littré.org/definition/concilier>
- Littré. (s. d.). Traduire - définition, citations, étymologie. Dans *Littré*. Récupéré le 18 juin 2024 de <https://www.littré.org/definition/traduire>
- Lord, M. (2000). Étudier la pratique artistique. Dans M. Bruneau et A. Villeneuve, *Traiter de recherche création en art : Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Les Presses de

l'Université du Québec.

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=3260372>

Mabanckou, A. (2013). *Lumières de Pointe-Noire*. Seuil.

Marcoux, K. (2019). *Une méthodologie unique du spectacle vivant* [Thèse de doctorat, Université de Lyon]. These.fr. <https://theses.fr/2019LYSE2053>

Miller, R. (1990). *La Structure du chant : pédagogie systématique de l'art du chant* (J.-M. Gouëlou, trad.). Institut de pédagogie musicale et chorégraphique.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35288792d>

Moustakas, C. E. (1990). *Heuristic research: Design, Methodology, and Applications*. Sage.

Mucchielli, A. (2021). *L'identité en sciences humaines* (10^e éd., p. 3-36). Presses Universitaires de France.
<https://www.cairn.info/l-identite--9782715407299-p-3.htm>

Office québécois de la langue française. (s. d.). AUTOCHTONE : Etymologie de AUTOCHTONE. Dans *La vitrine linguistique*. Récupéré le 10 avril 2025 de <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/17483311/autochtone>

Olivier, A. P. (2023). Opéra populaire et esthétique savante. *Rue Descartes*, 104(2), 69.
<https://doi.org/10.3917/rdes.104.0069>

Olivier de Sardan, J.-P. (1995). La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie. *Enquête. Archives de la revue Enquête*, (1), 71-109. <https://doi.org/10.4000/enquete.263>

Opéra de Montréal. (2023, avril). L'opéra contemporain à travers les yeux et les oreilles de Nicole Paiement. *L'entracte*, (4). Issu. Récupéré le 27 août 2024 de
https://issuu.com/operademontreal/docs/oper_lentracte_n4_fr_f_web/s/22897994

Paillé, P. (2007). La méthodologie de recherche dans un contexte de recherche professionnalisante : douze devis méthodologiques exemplaires. *Recherches qualitatives*, 27(2), 133. <https://doi.org/10.7202/1086789ar>

Paillé, P., Lacroix, J.-G., Descarries, F. et Vandelac, L. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 147-181.

Paquin, L.-C. (2014). Introduction. *Méthodologie de la recherche-création*. Récupéré de
http://lcpaquin.com/methoRC/MethoRC_introduction.pdf

Payan, S. (2011). De l'autochtonie à la citoyenneté : vers une construction psychique de la citoyenneté. *Topique*, 114(1), 115-123. <https://doi.org/10.3917/top.114.0115>

Poliquin, C. et Dubuc, Y. (2014). *L'empreinte* [Vidéo]. Office national du film du Canada.
<https://www.onf.ca/film/empreinte-edu/>

Rolnik, S. (2012, 4 juillet). *Au delà de l'inconscient colonial* [Vidéo]. Conférence. Erg École de recherche graphique. Vimeo. <https://vimeo.com/45195712>

- Ruhrtriennale. (2013, 22 janvier). *Heiner Goebbels über Europeras 1&2 / Ruhrtriennale 2012* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UGmhEI32z6c>
- Salzman, E. et Desi, T. (2008). *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body. The New Music Theater*. Oxford University Press.
- Scemama, P. (2021, 25 mars). De haut en bas et de bas en haut. *La République de l'Art*. <http://larepubliquedelart.com/de-haut-en-bas-et-de-bas-en-haut/>
- Schenstead, A. R. (2012, 1^{er} février). *The Timelessness of Arts-Based Research: Looking Back Upon A Heuristic Self-Study and the Arts-Based Reflexivity Data Analysis Method*. 12 Voices. GAMUT - Grieg Academy Music Therapy Research Centre (NORCE & University of Bergen). <https://doaj.org>
- Sermon, J. (2016). Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles). Les presses du réel.
- Shusterman, R. (2009). Divertissement et art populaire. *Mouvements*, 57(1), 12-20. <https://doi.org/10.3917/mouv.057.0012>
- Shusterman, R. et Rollet, B. (2011). Le corps et les arts : le besoin de soma-esthétique. *Diogène*, 233-234(1), 9-29. <https://doi.org/10.3917/dio.233.0009>
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
- Spatz, B. (2017). Embodied Research: A Methodology. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 13(2), 31.
- Trottier, D. (2021). Le classique fait pop!: pluralité musicale et décloisonnement des genres. Éditions XYZ.
- Turp, A. et J.-A. Desrosiers. (2020, 7 novembre). ENTRETIEN : Pauline Vaillancourt et Marie-Annick Béliveau... Libres de déranger! *Revue L'Opéra*. <http://www.revuelopera.quebec/articles/2020/11/entretien-pauline-vaillancourt-et-marie-annick-beliveau-libres-de-deranger>
- UbuWeb. (s. d.). Récupéré le 3 septembre 2024 de <https://ubu.com/>
- Universalis, E. (s. d.). *QUERELLE DES BOUFFONS*. Encyclopædia Universalis. Récupéré le 27 août 2024 de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/querelle-des-bouffons/>
- Uno, K. et Guattari, F. (1999). Entretien : chaosmose, vers une nouvelle sensibilité. *Inter : art actuel*, (72), 18-21. <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1999-n72-inter1104331/46246ac/>
- Vermersch, P. (2000). Conscience directe, conscience réfléchie. *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 31(2), 269-311. <https://doi.org/10.3406/intel.2000.1609>
- Vermersch, P. (2019). *L'entretien d'explicitation* (9^e éd.). ESF Sciences Humaines.
- Viveiros de Castro, E. (2018). Eduardo Viveiros de Castro: En Brasil todos son indios, excepto quien no lo es. *Revista jangwa Pana*, 17(2), 184-198.

Voyer, J. (2018). *Le rāga : du concept à l'expérience* [Thèse ou essai doctoral accepté, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/12281/>

Willkie, A. (2016). Création interdisciplinaire et indisciplinisme de l'interprète-créateur. *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, (60), 117-130. <https://doi.org/10.7202/1050925ar>