

### *Retour dans la forêt*<sup>1</sup>.

Une création musicale inspirée par « Retour dans la forêt »,  
chapitre XXXIV de *Harry Potter et les Reliques de la Mort*

#### *Quelques mots d'introduction*

Parler de l'une de mes créations musicales est une première, et la question qui me vient immédiatement à l'esprit est évidemment la suivante : « Comment en parler ? » Comment rendre compte du processus créateur dans ses dimensions les plus concrètes — l'écriture, l'interprétation, l'écoute, la réécriture —, mais aussi dans ses dimensions les plus abstraites — toutes ces pensées qui enveloppent ma musique à son origine avant de disparaître pour la laisser vivre par et pour elle-même ? Comment rendre compte en détails des décisions de composition qui ont été prises alors que certains enchaînements ou certaines constructions d'accords n'ont pas été rigoureusement consignés par écrit ? Ces questions sont d'autant plus importantes à mes yeux que je sens une réelle responsabilité à l'idée de poser une note sur le papier : l'absolue liberté me donne le sentiment que je ne peux pas simplement écrire une note sans avoir réfléchi à un grand nombre d'implications possibles ; mais, au moment où cette dernière est dessinée, toute cette pression s'envole, emportée par le fait irréductible que cette note est désormais posée, ancrée, sur ma feuille. C'est pourquoi, armé de mes notes et de mes brouillons, j'essaierai ici d'être le plus précis possible, tout en sachant que certaines explications pourront paraître plus ou moins lacunaires, et d'abord et avant tout à mes propres yeux. Il est aussi possible que certaines pensées ayant présidé à la création soient à présent mêlées à de nouvelles constructions liées à l'écoute *a posteriori* de l'œuvre. Je demande donc un peu d'indulgence au lecteur, tout en lui donnant la possibilité

---

1. *Retour dans la forêt* est une création musicale réalisée durant l'été 2016 dans le cadre d'un séminaire de composition dirigé par Annette Schlünz et Thierry Blondeau à l'École de musique de Rosheim (EMCR), en partenariat avec l'ensemble L'Imaginaire, sous la direction artistique d'Éric Maestri. Composition musicale : Krishvy Naëck. Interprétation : L'Imaginaire (accordéon : Marie-Andrée Joerger ; clarinette(s) : Adam Starkie ; piano : Maxime Springer ; saxophone(s) : Philippe Koerper).

Tout au long du texte, le lecteur trouvera entre parenthèses des renvois au code temporel du fichier musical qui lui permettront de repérer et d'écouter ce à quoi je fais référence.

de disséquer mon travail, puisque l'enregistrement sonore, la partition et les brouillons seront mis à disposition.

La pièce dont je parlerai est une œuvre créée en 2016 dans le cadre d'un séminaire de composition à l'École de musique de Rosheim<sup>2</sup>, un séminaire dirigé par Annette Schlüntz, compositrice. *Retour dans la forêt* a été interprétée par les musiciens de l'ensemble L'Imaginaire, un ensemble spécialisé en musique contemporaine, doté de grandes qualités, d'une technique évidemment exceptionnelle, mais surtout d'une capacité d'écoute doublée d'une envie d'expérimenter à chaque instant de la lecture. Dans cette dynamique, après chaque lecture de ma composition avec eux, je reprenais la partition pour l'annoter, la préciser ou alors la modifier, cherchant chaque fois des réponses à leurs réactions et à nos discussions. C'est vraiment une chance car alors l'exploration musicale et sonore devient un plaisir partagé dans une dynamique de création commune. Le processus de composition étant souvent très intime, on ne mesure pas à quel point il peut devenir important de connaître les musiciens. Arriver avec une idée et proposer à un ensemble musical de l'interpréter suppose qu'on trouve le courage de proposer une partition et qu'un climat de confiance s'instaure par la bienveillance dont cet ensemble fait preuve en accueillant cette partition. Cette confiance est indispensable pour moi, elle me permet d'échanger, d'entendre les commentaires et suggestions, et de continuer la construction de ma musique tout en apprenant davantage : d'apprendre, par exemple, que certains multiphoniques sont émis avec plus ou moins de facilité selon le saxophone (soprano, alto, ténor ou baryton) ; de découvrir les couleurs que produisent ensemble la clarinette basse et le saxophone baryton lorsqu'ils se rencontrent dans des registres précis. Certes, tout cela peut *a priori* s'apprendre théoriquement, mais je n'ai jamais mieux appris qu'en *expérimentant* et en *écoutant*. Si l'apprentissage théorique permet de découvrir des possibilités musicales, tout un champ de possibles se découvre aussi dans le dialogue avec les musiciens qui nous font face et dans une attention à l'espace dans lequel la musique sera jouée. Ces possibilités ne se résument pas à des ajustements acoustiques ; il s'agit plus profondément de créer la musique en la pensant *avec* l'interprète et donc de l'écrire *pour* l'interprète et ses singularités de jeu. Il me semble que c'est dans ce plaisir

---

2. L'École était alors dirigée par Thierry Blondeau, toujours d'un optimisme infaillible et persuadé que la composition et la pratique de la musique étaient avant tout plaisir et expérimentation.

*partagé* entre l'instrumentiste et le compositeur que peut émerger une interprétation qui soit digne d'écoute.

Le but étant ici de cheminer au long du processus de composition, je propose une exposition chronologique : j'exposerai d'abord l'idée originale de ma composition et son développement ; puis, je décrirai la construction musicale de l'œuvre, des éléments qui relèvent davantage de l'expérimentation ou de l'essai musical ; enfin, je reverrai les passages qui, avec le recul, auraient pu être abordés différemment.

### *Point de départ*

Avant de réfléchir à la musique et de poser la première note, il s'agit d'avoir quelque chose à dire, à exprimer. C'est pourquoi j'ai tout de suite aimé l'idée de construire ma composition musicale en me basant sur une histoire, même si, en bout de course, elle devait s'en détacher. J'avais gardé un souvenir fort d'un chapitre du livre *Harry Potter et les reliques de la mort* ayant pour titre « Retour dans la forêt »<sup>3</sup>. C'est un moment particulier de l'histoire, puisqu'il s'agit du chapitre où le héros, Harry Potter, apprend qu'il doit mourir de la main de son ennemi (pour que ce dernier redevienne mortel). C'est un chapitre qui prend le temps d'exprimer les émotions du personnage qui, paradoxalement, se sent plus vivant que jamais, l'approche de la mort lui offrant une pleine *conscience* de sa vie. C'est aussi le moment où surgissent en lui des souvenirs, alors même qu'il a le sentiment que ce voyage est une fin, non seulement pour lui, mais aussi pour l'auteure — et, *in fine*, pour le lecteur. Tout ce chapitre se déroule dans la forêt entourant l'école de Harry, qu'il traverse en même temps qu'il traverse ses souvenirs. Il y a pour moi une matière double à développer : les émotions fortes de Harry, qui oscillent entre angoisse et nostalgie ; un grand calme qui est toujours guetté par la panique la plus violente. La quête froide de la raison, côtoyant une volonté de vivre. Ce sont ces contrastes qui me semblaient passionnants de faire vivre en musique. S'ajoute à cela l'ambiance de cette forêt, la nuit, où tout est dense, à l'image de ce poids que le protagoniste ressent à chaque pas. Un univers de sons, d'ambiances, de couleurs très sombres, dans lequel cette volonté de vivre peut apparaître dans mon imaginaire comme des réminiscences lumineuses. Ces

---

3. J. K. ROWLING, *Harry Potter et les Reliques de la Mort*, traduit par Jean-François Ménard, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007.

lueurs lumineuses, bien que faibles, prennent une importance considérable par leur opposition aux forces ténébreuses de l'environnement du protagoniste tout autant qu'à son état émotionnel. Comment faire émerger dans la composition cette dualité tout à fait déséquilibrée ? Celle de quelques fils lumineux, vaporeux, mêlant souvenirs heureux que Harry ne pourra jamais réellement saisir, faisant face à la noirceur de son futur ?

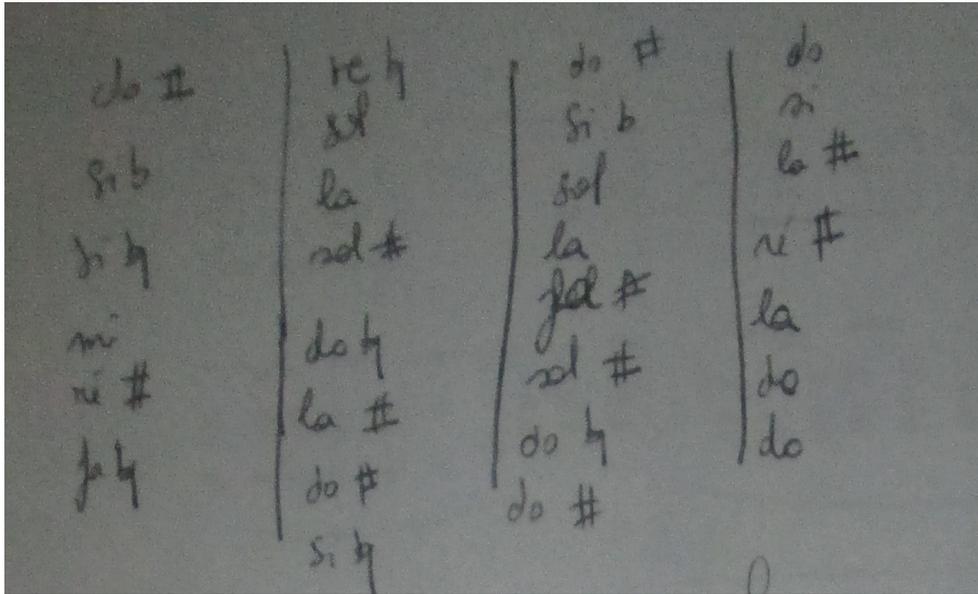
J'avais la chance de pouvoir réfléchir à ces questions et de proposer une partition à quatre musiciens dont un pianiste, une accordéoniste, un saxophoniste et un clarinettiste. J'ai pensé aux contrastes possibles produits par ces croisements de couleurs instrumentales, et j'ai donc choisi de travailler avec le piano et le piano préparé, l'accordéon, les saxophones soprano et baryton, et les clarinettes soprano en si<sup>b</sup> et basse.

#### *La construction musicale de l'œuvre : travail préparatoire*

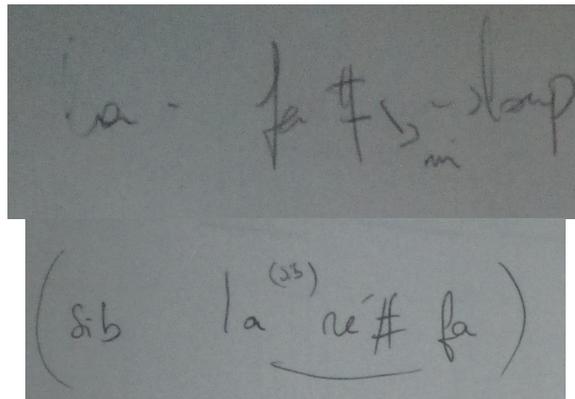
Mon travail de composition passe tout d'abord par l'improvisation. Sur la base de tout ce que j'ai décrit précédemment, j'improvise au piano. Je cherche des couleurs sans trop tendre immédiatement à les composer entre elles, de peur de revenir par réflexe à certaines sonorités. Cette improvisation est une première étape très libre de mon travail : peu à peu émergent des accords qui entrent en résonance et esquissent ainsi l'atmosphère que je cherche. L'improvisation au piano est essentiellement écoute des couleurs et des émotions plus ou moins denses. Quand je parle de couleur, je parle d'émotion ; lorsque je parle d'émotion, je parle de couleur. Une couleur provoque toujours chez moi une émotion, et une émotion est toujours pour moi une combinaison de couleurs. Des nuances de jaune auront pour moi une force par leurs seules subtilités d'enchaînement, une force émotive différente d'un bleu, qui provoquera une réaction plus marquée. L'émotion naît toujours chez moi de ces intervalles, ruptures, croisements, entrelacements ou autrement dit de *l'évolution* du son, de sa *transformation*. Je ne parle pas ici simplement des hauteurs composant un accord, mais aussi du timbre de chaque instrument, de la combinaison de ces timbres, et des infinies possibilités qui nous sont offertes pour opérer des transformations sonores.

Une fois les accords choisis, je les joue partiellement ou suivant des renversements multiples pour en éprouver les possibilités ; et je les note sans recourir à une portée, et ce, pour ne pas les figer. Le fait de les noter en

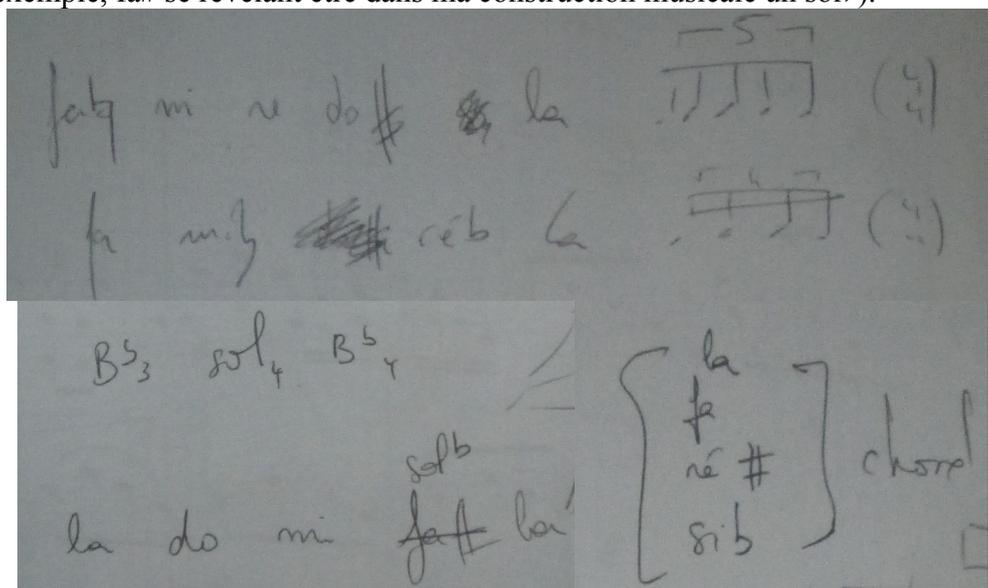
colonnes représente aussi à mes yeux et à mes oreilles la possibilité de tester les *rappports* entre les accords (parfois très marqués) ou de trouver des passerelles plus nuancées entre eux.



De tout ce travail préalable émerge également l'esquisse de petits motifs : par exemple, le cri du loup au milieu de cette forêt (qui peut être un cri entendu ou un souvenir plaintif du loup-garou présent dans le troisième tome des aventures de Harry Potter), qui me semblait intéressant dans la représentation que je m'en faisais musicalement (01"56).



Ces motifs s'élaborent toujours sans partition, car je préfère continuer à travailler sans la normalisation des lignes de la portée ; de cette façon, j'ai le sentiment d'être plus libre dans mon écriture / griffonnage. Se dégagent également de cela des motifs rythmiques, ainsi que certains enchaînements musicaux, qui se précisent peu à peu (leur hauteur ou leurs enharmonies par exemple, fa# se révélant être dans ma construction musicale un solb).



J'aime l'idée de créer une identité sonore, non pas par un enchaînement d'accords ou par une tonalité particulière, mais par des accords assez complexes (parfois rapprochés des *clusters*) qui ont une signature sonore et avec lesquels je peux jouer. On trouve donc dans cette composition des croisements entre des accords et de multiples renversements, mais tout cela échappant dans la majeure partie de l'œuvre de la tonalité, ma musique garde toujours ou presque la même base de notes. Il me semble que les accords sont suffisamment denses pour qu'une œuvre d'une durée de quelques minutes y trouve les ressources à sa cohérence tout en restant dynamique !

Cette identité sonore est l'image d'un tableau qui présenterait de multiples teintes d'une même couleur. Il s'agit pour moi de raconter une histoire et de borner un monde avec des repères sonores, mais sans être attaché

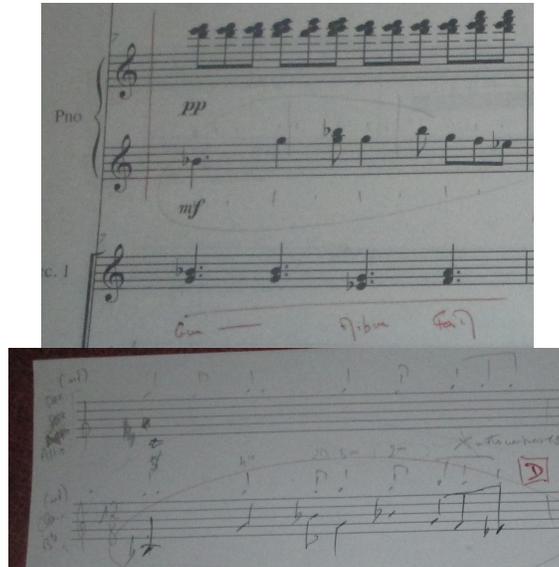
à ces bornes comme à des règles strictes de composition. J'aime l'idée d'atteindre à la cohérence d'un monde<sup>4</sup> dont la constitution est inséparable de couleurs sonores. J'aime aussi l'idée de raconter une histoire dont la narration recourt à des approches très concrètes ou littérales et à des expérimentations qui seront beaucoup plus des idées, des essais, basés sur une ambiance, une sensation, une couleur, etc. (je développerai des exemples dans la seconde partie)<sup>5</sup>. Cela me permet aussi de créer des contrastes entre des accords très resserrés et denses, tout en ayant des motifs plus aérés, suivant une approche plus minimaliste.

Poursuivant mon travail en approfondissant la logique du contraste repérée dans ce retour dans la forêt, j'ai eu le désir de dégager un thème dont la base tonale mettrait en relief toute cette ambiance (01''27). J'aime utiliser l'atonalité et une « presque » tonalité dans un rapport de contraste ; j'ai le sentiment que lorsqu'elles dialoguent dans une composition musicale, la tonalité et l'atonalité se renforcent mutuellement et développent leur qualité sonore respective. Elles peuvent aussi venir empiéter l'une sur l'autre, se mélanger et finalement se compléter. Je commence donc par dessiner des motifs mélodiques qui prennent forme petit à petit, auxquels j'ajoute une base d'accords très simple que je pourrai ensuite développer. Le thème mélodique (si<sup>b</sup> sol si<sup>b</sup> sol si<sup>b</sup> sol fa mi<sup>b</sup>) sur une base d'accord (Gm, E<sup>b</sup>m, F) : ici, les idées rythmiques sont déjà posées dans la construction des intervalles mélodiques, et un motif en croches répétées au piano est déjà une proposition pour rythmer le passage et le colorer.

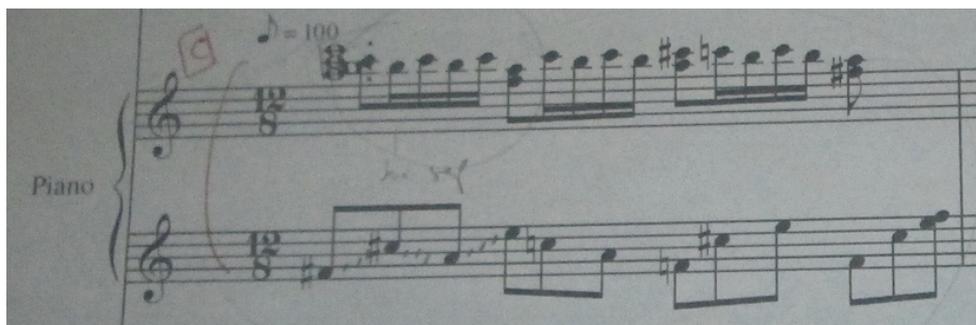
---

4. J'emploie le terme « monde » car je travaille en recourant à des accords détachés de toute considération tonale (les rares lignes mélodiques et esquisses harmoniques ne rapportent jamais vraiment à la tonalité) ou de méthode de composition (comme le dodécaphonisme). Je travaille des accords très denses et je me limite à ces accords pour construire l'ensemble de l'univers sonore (ne procédant que par variations). Mes lignes mélodiques ne s'en détachent également jamais. C'est pour cette raison que je parle de « monde » comme d'un espace musical régit par sa propre palette sonore dans laquelle il s'agit d'entrer le temps de l'écoute.

5. J'ai évidemment conscience que tout ce que je compose arrivera sous une forme bien différente à l'oreille de l'auditeur. En effet, mes représentations — qui n'ont pas été codifiées par l'histoire de la musique — n'auront pour signification qu'une possible cohérence sonore dans laquelle l'auditeur pourra, je l'espère, y trouver un espace d'écoute. Écoute qu'il façonnera selon sa propre histoire ou simplement avec l'envie de se plonger dans un univers sonore pendant quelques instants.

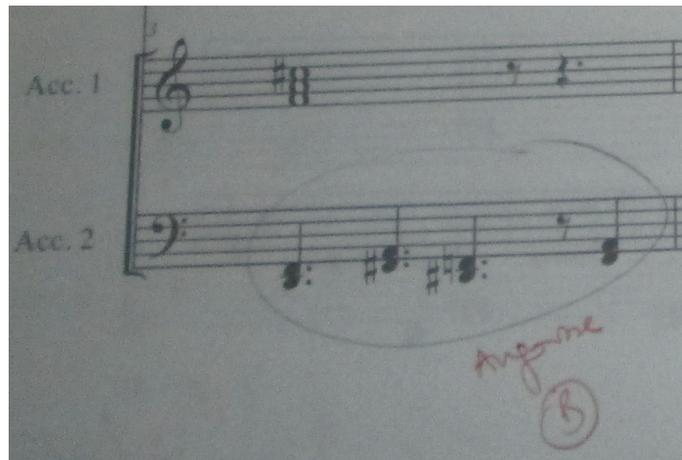


Un second motif, atonal cette fois, émerge dans une atmosphère plus mystérieuse ; il me semble atteindre à sa plénitude grâce aux couleurs du piano et au profil dynamique de ses cordes frappées, et suivant une ligne très statique revenant toujours au même point (01''48). Une ligne en arpèges, amenant une touche d'étrangeté, comme une petite parenthèse, lumière dans la forêt (d'ailleurs interrompue par le motif du loup dans la version définitive). Ces deux motifs me semblent exprimer une nostalgie, à l'image d'une forme éphémère que l'on tenterait de deviner dans un immense paysage.



Une session préparatoire avec les musiciens m'a permis d'écouter plus attentivement les sonorités de l'accordéon. Je compris alors le potentiel de cet instrument dans le registre grave. À l'image d'un souffle, le développement du

son devient alors une enveloppe sonore puissante qui vibre jusqu'à l'essoufflement. Le « tiré » et le « poussé » du soufflé ayant une couleur différente sur la même note, à l'image même de la différence d'un cri inspiré ou expiré. Je me décidai alors pour un motif très grave et puissant afin d'exprimer l'angoisse, sur une base rythmique en contre-temps (01"07).



### *La construction musicale de l'œuvre : développement*

Le plus simple pour dérouler les idées de la composition, maintenant que les sonorités sont trouvées et que les motifs sont esquissés, est peut-être de lire la partition et de faire ressortir les idées au fur et à mesure de sa lecture. La musique se découpe simplement en trois temps, chaque page en étant une partie. Globalement, il y a une progression visible, ne serait-ce que graphiquement. De la première à la dernière page, les citations liées au texte se font de plus en plus rare, la partition et les idées se développent de façon de plus en plus abstraite. Ma composition s'émancipe progressivement du texte de référence ou plutôt elle n'en garde que ce qui me paraît essentiel : des couleurs, des espaces, des intentions. Au final, ma composition ne retient que le substrat du texte, lequel se dégage des actions et pensées littérales du personnage pour devenir un espace de réflexion et de questionnement plus grand que le texte lui-même.

— PREMIERE PARTIE : « LES BRAS ACCUEILLANTS DE LA MORT »

Débuter une composition est toujours un exercice très délicat car j'ai le sentiment que la première note déterminera tout le reste de ma partition. Même si à chaque note inscrite on est tenté de se poser la question du tout, le chemin parcouru permet de voir le sillon musical qui a été tracé. Le poursuivre ou s'en écarter devient alors un choix. La première note ou la première impulsion est basée sur un vide immense. J'ai donc choisi l'instant où le personnage apprend qu'il doit mourir et dont la première pensée est : « Enfin la vérité. » Il ne s'agit pas ici de composer l'histoire d'Harry Potter ou d'illustrer l'évènement de cette révélation. Il est plutôt question de chercher dans ce texte les espaces dans lesquels se développent des affects, des ambiances, des sensations. Il ne s'agit pas de composer un motif musical qui représentera le moment où Harry Potter apprend qu'il doit mourir, mais il s'agit de réfléchir à l'espace qui se dessine entre l'attente et la révélation. Une accélération dans les premières notes du piano, sous forme de levée à la main droite, exprime un certain soulagement face à l'incertitude qui planait jusqu'à présent. La vérité devient un soulagement, et le souffle de l'accordéon conclue cette pensée, celle d'avoir trouvé une réponse, enfin. Brève pensée avant de plonger dans un mélange de phrases qui vont rendre audible la prise de conscience, violente, erratique. Clarinette basse et saxophone baryton, ce dernier jouant sur un multiphonique pour caractériser cette étape de la pensée, lié notamment à l'accordéon. Ce dernier, en croche égale, ne peut se résoudre à trouver un appui stable, et ses impulsions se répercuteront sur des croches différentes à chaque temps.

Les deux dernières mesures du premier système fonctionnent encore une fois de façon très littérale, puisque les « pulsations » sont jouées par des jeux de clés à la clarinette et au saxophone, ou encore par percussions sur l'accordéon (00''30). La dernière mesure reprend et poursuit l'idée des pulsations, notamment avec des battements au saxophone baryton sur la note la plus basse de l'instrument (la clé de « la grave ») qui donne plus de relief et de profondeur au son (00''38). L'interrogation « combien en aurait-il encore ? » amène déjà une incertitude et une angoisse, que seules les percussions ne pouvaient rendre. Aussi, l'accordéon commence déjà à la mesure 6, mais dans un registre grave et vient, par son crescendo à la mesure 7, créer une tension pour la suite, à savoir « la terreur le submergea » (00''48).

Dans ce second système, beaucoup — trop ? — d'éléments sont présents (j'y reviendrai dans la dernière partie). Une rythmique en 5/8 déjà, et

une levée sur le modèle de l'introduction, en plus complexe. La clarinette basse et l'accordéon inaugurent des motifs où, sur la dernière croche de la mesure, une levée est annoncée. L'idée est de créer un ostinato rythmique (et mélodique pour l'accordéon). Le piano vient colorer la rythmique de façon plus régulière, et ce, en répondant à la clarinette. Quant à lui, le saxophone esquisse une mélodie. À l'image d'une échappatoire à ces ostinati, la mélodie tente d'émerger puis d'accélérer son rythme avant de se calmer et d'explorer son timbre (bisbi indiqué sur la partition), dans l'idée d'une fébrilité certaine. Le piano vient apaiser le tout par doubles régulières (01''07), mais sa ligne mélodique n'est pas dénuée de toute étrangeté. C'est aussi celle qui nous amènera à la seconde partie, notamment avec la répétition des doubles sur le dernier temps de la dernière mesure. Tout cela avec une basse à l'accordéon qui augure l'angoisse montante, après la terreur, finalement toujours présente.

— DEUXIEME PARTIE : « SI SEULEMENT... » (01''27)

L'ensemble du premier système est résumé par le titre de cette partie : « si seulement... ». Le rêve de l'échappatoire, le besoin de chercher à l'intérieur de son esprit un réconfort, une lumière. On en revient à l'essentiel à mes yeux : le contraste qui marque un état émotif et une situation existentielle. L'écriture de ces trois premières mesures est donc tout en contraste avec la première partie. Cette dernière agençait des motifs très complexes, enchevêtrés, comme un tissu duquel nous serions incapables de nous échapper. La logique propre de son écriture était aussi difficilement accessible parce que ne reposant que sur son propre système, rassemblant des sons majoritairement dissonants, vibrants, graves, sans réelle ligne mélodique. Autrement dit, cette première partie était un espace essentiellement fait de textures sonores imaginées comme enveloppantes et angoissantes ; il s'agissait de faire entendre tout autant les textures de cette forêt que celles de cette terreur qui traverse violemment le protagoniste. Plus aérée, moins erratique, avec une mélodie, un contrechant (d'abord en canon, puis dans un croisement des lignes mélodiques entre le saxophone et la clarinette), l'introduction de la seconde partie a pour but de créer un espace sonore différent. Un ostinato au piano très calme et des accords légers posés à l'accordéon avec une basse au piano très simple. Plus légère en termes de densité, c'est aussi une partie de la composition qui permet à l'oreille de retrouver un environnement sonore qui ne repose pas uniquement sur son organisation propre. Jouant de cette affinité de l'oreille pour la mélodie, le contrechant et une base harmonique consonante (ou presque), il y a apparition

d'une forme de lumière, l'oreille s'en trouve apaisée, elle joue de ses souvenirs et d'une histoire de la musique. Je précise d'emblée qu'il ne s'agit pas de postuler qu'une composition atonale exprime la noirceur et qu'une composition tonale exprime la lumière : il s'agit de jouer des possibilités de composition en cherchant à contraster un système d'organisation des sons qui m'est propre et dans lequel j'y glisse des motifs, notamment mélodiques qui, par effet de contraste, jouent de notre connaissance préalable de la musique. Il me semble que ce jeu permet à l'atonalité d'exister avec plus de force, et *vice-versa*.

Cet espace mélodique et son contrechant ne durent guère. La conclusion au changement de signature rythmique fait monter une agressivité par le frottement des lignes mélodiques soutenues par l'accordéon, le tout en crescendo. L'impossibilité pour Harry Potter de trouver le calme en lui s'expose dès le début du motif au piano. On y trouve un questionnement intérieur, mais inséparable d'un environnement. Pour moi ce motif était mystérieux et enchanteur sans être bienveillant. La ligne mélodique oscille autour d'un même point, et il en est de même pour les arpèges qui la soutiennent (notamment avec l'appui fa<sub>♭</sub> - fa# et do<sub>♭</sub> - do#). Ce motif sera arrêté par le cri du loup brutal entendu au saxophone soprano, qui arrête ce moment de calme éphémère et qui replonge dans une noirceur tout à la fois intérieure et extérieure (01''57). Les mots reviennent : « mort », « vérité », et l'angoisse refait son chemin, par les pulsations aux clés et une base syncopée à l'accordéon (02''01).

Le crescendo est assez discret puisque sa courbe ascendante est inséparable de percussions sur des clés qui n'ont pas une grande amplitude. Un contrôle difficile des émotions, de l'instant, avant que le loup ne fasse à nouveau intrusion (02''12) : une mélodie qui se termine en descendant d'un quart de ton, dont la tension s'exprime pleinement à la dernière note de la mesure 4 du second système. La clarinette et le piano ont d'ailleurs des motifs qui sont construits sur l'idée d'une panique montante (le piano aura aussi de moins en moins d'espace de silence) : je fais confiance à mon impression, à ma sensation des intervalles. Je les ai donc séries du plus ouverts au plus angoissants (d'ailleurs annotés sur la partition), et j'ai construit mes lignes mélodiques sur ce principe.

— TROISIEME PARTIE : « RETOUR DANS LA FORET » (02''46)

Cette dernière partie est celle d'une expérimentation. L'histoire était une porte d'entrée pour discuter en musique de ces espaces sombres, mouvants, angoissants. Peu à peu, les mots s'estompent et la pensée dérive. Plus rien ne s'attache au personnage et à son histoire, car peu à peu émergent les questions qui me semblent fondamentales parce qu'elles dépassent le récit. Autrement dit, dans cette conclusion, je m'interroge sur qu'est un souvenir, ce qu'est une angoisse et comment le souvenir peut devenir lueur et permettre la projection au-delà d'un présent trop lourd. La forêt n'est plus un espace dans lequel évolue le protagoniste, elle devient sa projection angoissée : les ombres qui s'y forment sont sans prises sur la réalité ; chaque pas est plus dur que le précédent parce que chargé d'une terreur sans nom dans le silence d'un environnement encore plus terrifiant. Comment rendre compte de cela ?

J'ai voulu essayer une base posée par l'accordéon, qui grandit par construction d'accords de plus en plus élaborés, et dans laquelle un piano s'insère par un jeu de percussions sur ses cordes. Le saxophone baryton va d'abord jouer sur un multiphonique avec une base de mi $\flat$  pour faire ressortir des harmoniques sur les quatre premières mesures. Sur les trois mesures suivantes, l'idée est de jouer sur trois multiphoniques avec une base en mi. Il s'agit vraiment ici d'expérimentation sonore. Dans cette même idée des mouvances sonores, les accords posés à l'accordéon entrent en résonance théorique avec les multiphoniques, mais je voulais essayer de faire se rencontrer ces sonorités : est-ce que le fait de jouer ces accords à l'accordéon aide à faire ressortir les harmoniques du saxophone baryton ? À l'image du procédé d'écriture qui consiste à faire émerger une note par une autre note, jouée une octave plus basse. S'ajoutent à cela des accords muets au piano et la résonance des cordes. Comment toutes ces sonorités entrent-elles en résonances entre elles et avec le piano à queue puisqu'il est possible aussi de jouer avec la résonance de l'instrument lui-même lorsqu'il est ouvert ? Il n'est pas facile de donner une réponse concrète et unique à cette question. Parce que les sons sont tellement entremêlés, qu'il est difficile d'attribuer un son à un instrument ou même de reconnaître et distinguer certaines hauteurs. Pour trouver une réponse, il faudrait probablement plusieurs sessions avec des musiciens, faire plusieurs essais, et notamment recourir à des variations instrumentales (le jeu du saxophone baryton) et spatiales (positionnement des instruments). Sur cette base de mouvance sonore qui était pour moi l'image même de cet entrelacement des projections mentales de formes aux ombres étranges de la forêt, j'avais

toujours pour souhait que le thème existe, survive, malgré tout, comme une lueur qui ne peut s'éteindre. Aussi, j'ai laissé la clarinette basse faire entendre ce thème dans un registre très aigu (03''10). Il me semblait intéressant de le proposer à la clarinette basse et non à la clarinette, car cela donne le sentiment d'un son lointain, qui n'émerge pas facilement. Cela me semblait être très bien pour cette petite résurgence mélodique, esquissée dans cet espace sonore très dense.

#### *À refaire ? Questionnements a posteriori*

La spatialisation de la musique (qu'on ne peut évidemment pas réduire à la qualité acoustique de la salle) m'intéresse beaucoup. La dernière question soulevée par la composition de la troisième et dernière partie de l'œuvre est à mes yeux une piste passionnante à explorer. De nombreuses possibilités pourraient être envisagées : le saxophoniste jouerait-il ses multiphoniques face au piano pour une résonance et un entrelacement des sons ? Ou, au contraire, lui tournerait-il le dos pour faire face à l'auditeur et pour favoriser la projection sonore directe de ses multiphoniques ? Où se placerait-il par rapport à l'accordéoniste, pour composer les sons qui seraient ceux des harmoniques du saxophone et des accords posés par l'accordéon, et ce, en fonction des oreilles de l'auditeur ? Le jeu subtil des interactions sonores deviendrait un élément essentiel et l'interprète serait alors finalement en partie un compositeur, non de notes de musiques mais de sons. Enfin, où se placerait le clarinettiste, avec son thème mélodique ? Coupé des autres pour une résonance distanciée ? Ou faudrait-il tendre l'oreille car l'interprète serait au milieu de cet espace sonore ? Le fait pour l'auditeur de voir l'instrument mélodique détacherait-il la mélodie différemment ? Soucieux de maintenir un rapport inventif à l'œuvre romanesque, je m'interroge sur la possibilité de répondre aux différents espaces proposés par la description littéraire en recourant à des dispositifs de spatialisation différents pour chaque partie de la composition musicale. Sachant que je ne parle pas d'évolution des espaces comme d'un développement littéraire linéaire, mais comme de mouvances spatiales ayant à voir à la fois avec l'affect du personnage, avec la projection d'un monde, avec des instants bien précis (soit une intensité douloureuse ou une lueur nostalgique, soit une transition entre ces différents états).

La spatialisation devrait être développée pour devenir ainsi la conclusion même de l'œuvre. Je pense que le dernier système de la troisième

partie — qui est tout entier une expérimentation des timbres — échappe à la cohérence de la pièce et n’y trouve pas réellement sa place, tout autant du point de vue de la construction que de celui de l’univers sonore (03’’45). Le deuxième système de la première partie est probablement trop dense dans ses lignes et ses couleurs, tout en étant très pauvre dans l’exploitation du registre. Il manque de cette amplitude qui créerait un contraste intéressant au développement sonore de cette partie de l’œuvre. Enfin, je pense avoir sous-exploité les capacités du piano et notamment du piano préparé en ne lui offrant ni un espace, ni une partition qui fassent résonner mes idées au contact des autres sonorités instrumentales. À refaire, je tendrais plutôt vers une expérience plus minimaliste, en prenant le temps de développer les idées restées trop souvent embryonnaires et superposées pour qu’elles trouvent un espace de développement plus grand. Une plus grande respiration de l’œuvre alliée à une plus grande exploitation de leur potentiel sonore : les registres extrêmes de l’accordéon dans leur jeu à la respiration tiré ou poussé ; les variations multiphoniques et leurs résonances au saxophone ; l’incroyable registre de la clarinette basse et la chaleur de ses graves ; et le piano que j’ai évoqué précédemment.

### *Réflexion et conclusion*

Ayant mué très tôt, mon rapport à la hauteur musicale a beaucoup changé. Le fait de ne plus réussir à chanter correctement ne me permettait plus de réussir les fameuses « dictées musicales », qui ne me posaient auparavant aucune difficulté particulière. Cette inquiétude s’est peu à peu transformée en angoisse, puis en paralysie dans la progression de cet exercice lorsque je rencontrais mes enseignants du conservatoire, très déçus de voir en moi un étudiant enthousiaste, mais malheureusement sans le don d’une oreille absolue et pire, sans une grande oreille relative. Il n’y avait là aucune méchanceté, mais une vision de la musique et du métier de compositeur (puisqu’il m’a été — en toute amitié bien sûr ! — déconseillé de me lancer dans cette carrière périlleuse) qui sont symptomatiques du rapport à la composition et à ses règles<sup>6</sup>. Grâce à ces encouragements, je n’ai donc jamais progressé dans ce domaine, mais, fort heureusement, j’ai développé une oreille pour les couleurs. Une oreille capable d’imaginer la musique comme une palette de couleurs plus ou

---

6. Je ne voudrais pas être trop caricatural, et j’en profite pour saluer et remercier les autres enseignants qui ont toujours favorisé une démarche très constructive et encourageante.

moins nuancée, ou encore une oreille capable de reconnaître les timbres de voix dans leurs singularités (Gandalf ne pourra jamais être un personnage bienveillant dans sa version française puisqu'il a la voix de Scar !)<sup>7</sup>. C'est ainsi qu'en pensant à cette pièce musicale, je vois avant tout des nuances de couleurs, à l'image d'un tableau. Ces couleurs imaginées sont le pont entre le roman et ma musique. En lisant ce chapitre, j'ai compris qu'en creusant les affects se situant entre les actions et les propos du personnage, je trouverais des questions de coloriste qui méritaient une attention particulière. Ces affects me semblaient s'inscrire dans un espace de la forêt qui devenait un potentiel de projections angoissées dues à un présent trop pesant. La densité de l'espace, le sol trop lourd, l'humidité ambiante et les contours de la végétation étaient autant d'éléments sentis mais surtout ressentis. J'y voyais, dans tout ce processus, des couleurs : un tableau, si j'ose dire. Cette toile serait composée de nuances de bleus, tirant plutôt vers le bleu très foncé jusqu'au noir. De brefs mélanges discrets ici ou là de verts qui seraient très sombres, flirtant avec le bleu et le noir. Au milieu de tout cela, un geste de peinture de gris clair et de blanc, qui nuancerait le bleu en le contaminant d'un bleu plus clair et lumineux. C'est cela qui me guide dans l'écriture des sons, dans le choix des instruments et des particularités de leurs registres. Les gestes que je visualise, traçant des traits plus ou moins contrastés, se font avec une dynamique plus ou moins affirmée : parfois violente, jetée ou au contraire par ajouts successifs, faisant ainsi apparaître la matière. Tout cela me guide également dans mes rythmiques et ses combinaisons.

---

7. Gandalf est le magicien blanc dans la trilogie du *Seigneur des anneaux*, réalisée par Peter Jackson (2001, 2002 et 2003). Scar est le personnage traître et tyrannique du *Roi Lion* produit par les studios Disney, sorti en 1994. Le doublage de ces deux voix est assuré par le même acteur : Jean Piat.

Tout cela pour dire que je pense très sincèrement que la composition musicale ne devrait jamais hiérarchiser les affinités de nos oreilles. La projection des imaginaires de compositions musicales peut être une projection imagée, colorée. Ma composition — ma projection mentale de cette pièce et son résultat sous forme d'une partition très esthétisée — est peut-être (peut-être) plus proche d'un tableau que de la musique. Mais, après tout, est-ce vraiment un problème ?<sup>8</sup>

Krishvy Naëck  
Novembre 2019

---

8. L'enregistrement de la pièce *Retour dans la forêt* a eu lieu dans la salle de l'École de musique de Rosheim en recourant à un enregistreur posé dans un coin de cette salle. Il n'y a eu qu'une seule prise. L'auditeur entendra donc un enregistrement témoin qui donne un aperçu d'un rendu possible de la composition musicale. J'en profite pour remercier Baptiste Dupont pour cette captation sonore.