

CIRCUIT

M U S I Q U E S C O N T E M P O R A I N E S



VOLUME 23 NUMÉRO 1 (2013)

La musique des objets

Les Presses de l'Université de Montréal

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

Cette revue est dénommée CIRCUIT en hommage à Serge Garant (1929-1986), figure majeure de la musique au Québec et compositeur de trois œuvres portant ce titre.

Rédacteur en chef et directeur général
Jonathan Goldman

Direction administrative
Éric Legendre

Secrétariat de rédaction
Solenn Hellégouarch

Comité de rédaction
Nicolas Donin (France)
Nathalie Fernando (Université de Montréal)
Jonathan Goldman (Université de Victoria)
Jimmie LeBlanc (Québec)
Jean Lesage (Université McGill)
Maxime McKinley (Québec)
Cléo Palacio-Quintin (Québec)

Œuvre en couverture : Charles Stankieveh, *Horror Vacui* : *Good Vibrations* (détail), 2008. Cloche antique et enregistrement vinyle.

Graphisme : Yolande Martel et Gianni Caccia
Révision des textes : Jeanne Lacroix (français) et Ann Rajan (anglais)
Directrice de production (PUM) : Sandra Soucy

La revue CIRCUIT est subventionnée par le Conseil des Arts de Montréal, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et l'Université de Montréal.

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Conseil des arts
et des lettres

Québec



Conseil des Arts
du Canada

ISSN 1183-1693 ISBN 978-2-7606-3319-3
DÉPÔT LÉGAL, 2^e trimestre 2013
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
Tous droits de reproduction, d'adaptation
ou de traduction réservés.

© LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, 2013

La présente publication est indexée dans *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index*, *Musique en revue* et *Entrevues*.

Les opinions exprimées dans les articles que publie CIRCUIT n'engagent que leurs auteurs.

La revue publie des numéros thématiques, mais toutes les suggestions sont les bienvenues. Avant d'envoyer un article, et pour toute correspondance concernant les abonnements ou le contenu de la revue, prière de communiquer avec :

Circuit, musiques contemporaines

Faculté de musique – Université de Montréal
C.P. 6128 succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Tél. : (514) 343-6388
Courrier électronique : info@revuecircuit.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part d'évaluateurs externes et du comité de rédaction.

Circuit est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).
info@sodep.qc.ca – www.sodep.qc.ca

Diffusion électronique: Érudit (www.erudit.org)
Pour la vente au numéro, voyez votre libraire
ou visitez :

www.revuecircuit.ca

Pour tout autre renseignement, voir :

Les Presses de l'Université de Montréal

3744, rue Jean-Brillant, Bureau 6310
Montréal (Québec) H3T 1P1
Tél. : (514) 343-6933
Fax : (514) 343-2232

Courrier électronique : pum@umontreal.ca
www.pum.umontreal.ca

LA MUSIQUE DES OBJETS



Charles Stankievecch, *Timbral*, 2007. Sculpture en feutre, 21 pi × 6 pi × 7 pi.



LA MUSIQUE DES OBJETS

S o m m a i r e

Introduction : autour des patenteux

5 Jonathan Goldman

Le sahabi de Sonde : évolution d'une source sonore

9 Eric Fillion

Quelques exemples d'interactions entre sons et objets quotidiens dans la création musicale européenne

15 Jean-Yves Bosseur

Le son tactile ou la sensorialité excentrique dans les performances solos de Magali Babin

27 Lorella Abenavoli

Composition orientée objet

33 Nicolas Bernier

CAHIER D'ANALYSE

Analyse spectromorphologique de *La plénitude du vide* de Jean-François Laporte

45 Cléo Palacio-Quintin

EXCLUSIVITÉ WEB

Entretien avec Charles de Mestral (2008)

67 Mario Gauthier

ACTUALITÉS

Dossier de création : *Re Orso* (2012) de Marco Stroppa
69 Serge Provost et Cristina Scuderi

***Études sur la perception auditive* de Gérard Pelé**
76 Compte rendu de Chantale Laplante

***Le chant des ondes : sur la piste de Maurice Martenot,*
documentaire de Caroline Martel**
79 Compte rendu de Maxime McKinley

**30^e Festival international du Film sur l'Art
du 15 au 25 mars 2012**
82 Compte rendu de Anne Marie Messier

Nouveautés en bref
85 Claudine Caron et Cléo Palacio-Quintin

91 **Les illustrations**

92 **Les auteurs**

95 **Résumés/Abstracts**

Introduction : autour des patenteux

Jonathan Goldman

Le sujet du dossier thématique de ce numéro nous est venu d'un constat : celui d'un rapprochement possible entre les pratiques artistiques d'une masse critique d'artistes sonores québécois des dernières années. Nous disons bien « artiste », et non pas « musicien », car il s'agit d'une pratique entre le domaine habituel de l'art contemporain, sous forme d'installation sonore, et le champ de la musique à proprement parler – si toutefois on peut parler « proprement » d'un phénomène aussi « impur »... Cette pratique engage des objets, souvent arrachés au quotidien et détournés de leur vocation première afin de servir de matériau sonore. Les œuvres ainsi produites constituent des explorations non seulement du potentiel musical de ces objets, mais aussi d'une exposition quasi scientifique – réalisée avec des moyens technologiques tantôt rudimentaires tantôt sophistiqués – de leurs propriétés acoustico-physiques.

On songe dans ce contexte aux cannettes sifflantes de Jean-François Laporte¹ – dont l'œuvre *La plénitude du vide* (2005) est au cœur du Cahier d'analyse rédigé ici même par Cléo Palacio-Quintin –, à la symphonie d'imprimantes matricielles de [The User] (1998)², ou encore à l'orchestre de machines à coudre de Martin Messier³, pour ne citer que trois exemples caractéristiques que l'on a pu entendre dans la région montréalaise ces dernières années. À l'extérieur de Montréal, des pratiques analogues surgissent avec les *Speaker Swinging* (haut-parleurs volants ; 1982) de l'artiste canadien Gordon Monahan⁴ ou le *Conte pour radios et robinets* (2004) du Français Arno Fabre⁵. Ni compositeurs ou interprètes au sens classique, ni électroacousticiens, ni créateurs de *laptop music*, ces créateurs se réclament le plus souvent d'une esthétique « DIY » (*do it yourself*) qui privilégie le *lo-fi* et la technologie qu'ils sollicitent est même parfois précisément choisie pour son aspect désuet, inactuel. De tels artistes ne forment pourtant pas un groupe homogène et ne se considèrent pas comme appartenant à une tendance esthétique unifiée.

Ce nouveau numéro de *Circuit* explore donc l'univers inouï de musiciens actifs sur la scène québécoise, canadienne et internationale qui font de la

1. Le lecteur pourra se référer au site web du compositeur : www.jflapporte.com (consulté le 25 mars 2013).

2. Le projet peut être écouté et visionné ici : www.theuser.org/dotmatrix/fr/intro.html (consulté le 25 mars 2013).

3. Certaines photos d'œuvres de Martin Messier ornent le volume 22, n° 1 de *Circuit*. On pourra également consulter le site Internet du compositeur-performeur : www.mmessier.com (consulté le 25 mars 2013).

4. Pour une présentation des *Speaker Swinging* de Monahan, on consultera la page Internet suivante : www.gordonmonahan.com/pages/speaker_swinging.html (consulté le 25 mars 2013).

5. Une description de l'installation sonore est disponible sur le web : <http://arnofabre.free.fr/ConteRR/ConteRR.html> (consulté le 25 mars 2013).

6. De nous avoir suggéré ce rapprochement, nous tenons à remercier Mario Gauthier, grand connaisseur de ce type de production ayant, entre autres, réalisé l'émission « L'espace du son » sur les ondes de Radio-Canada (1996-2001).

7. Un coffret de sept disques consacré à « The Art of David Tudor », paru chez New World Records, permet de prendre la mesure de cet artiste multiforme. Voir : <www.newworldrecords.org/album.cgi?rm=view&album_id=91697> (consulté le 13 juin 2013).

8. Voir le portrait de Mario Bertoncini préparé par John Rea dans le vol. 15, n° 1 (2004) de *Circuit*, p. 86-108.

musique avec des objets. Souvent présenté sous forme de spectacles dans lesquels les créateurs mettent eux-mêmes en scène les objets dont ils tirent un rendement sonore, parfois à base de mouvements mécaniques amplifiés et/ou traités, il s'agit du travail de créateurs qui tient à la fois de l'instrumental et de l'électroacoustique. Nous les nommons ici « patenteux », sachant qu'il a toujours été dévolu aux critiques musicaux de baptiser les mouvements ou les écoles les plus influents (impressionnistes, atonaux, minimalistes, etc.). Mais hasardons-nous tout de même à donner un nom à cette démarche artistique, le terme de « patenteux » désignant au Québec ceux qui bricolent, détournent, inventent et transforment ainsi leur environnement.

Certes, le mouvement – s'il convient de le caractériser ainsi – n'est pas né *ex nihilo*. Dans les années 1980 déjà, « Les patenteux du Québec » comptaient parmi ses membres des personnalités-phares de la musique actuelle comme Jean Derome et Pierre Tanguay, qui utilisaient des objets du quotidien comme sources sonores⁶. Il existe également quelques liens évidents à faire avec certaines pratiques de la musique électronique en direct, notamment aux États-Unis dans les années 1960 et 1970, préconisée par des musiciens tels que David Tudor dans, par exemple, les multiples versions de sa *Rainforest* (1968-1973)⁷, ou Gordon Mumma. Ce qui revient à dire que tout phénomène artistique contemporain – aussi novateur qu'il puisse être – trouve des échos dans des pratiques comparables du passé.

Réfléchir sur ce phénomène actuel implique, bien sûr, de remonter à ses origines possibles. Notre dossier thématique commence ainsi avec un article d'Eric Fillion qui présente l'histoire du groupe Sonde, un ensemble électroacoustique né dans les années 1970 sous l'impulsion des élèves de Mario Bertoncini, professeur invité à la Faculté de musique – aujourd'hui la Schulich School of Music – de l'Université de McGill⁸. La philosophie du *bottega d'arte* (l'atelier d'art) de celui-ci favorisait la construction par des compositeurs de leurs propres instruments, ce que Sonde ne manquait pas de faire en proposant l'énigmatique « sahabi », à mi-chemin entre l'instrument de musique et la sculpture sonore : ainsi l'esprit patenteux apparaissait sur la scène, peut-être pour la première fois... Le passage de Bertoncini aura été décisif, mais ce serait falsifier l'histoire que d'attribuer tout un mouvement artistique de fabrication « locale » à l'intervention d'un seul individu.

L'esprit patenteux trouve sans doute en partie son origine dans l'indéniable débrouillardise que l'on trouve chez les gens au Québec. Plus fondamentalement, le « patentisme » est né aussi d'une volonté chez l'artiste-artisan de *montrer* les moyens de production qu'il emploie : il éprouve un devoir quasi éthique de *divulguer* au public la source de l'événement sonore et non pas de

dissimuler ses moyens de production dans une série de douze notes cachée ou dans un *patch* d'ordinateur ; une éthique de la création qui n'est donc pas loin de celle qui a animé autrefois les artistes du Bauhaus.

Quels sont les éléments fondamentaux des pratiques exposées dans ce numéro ? Toutes, ou la plupart, abritent un élément « performatif » : l'artiste *fait* quelque chose sur scène (lancer des « cannettes » ou des haut-parleurs, actionner une machine à coudre, etc.) et le public voit ce qui est fait. Voilà une première différence avec les installations sonores, où l'artiste est souvent absent de l'œuvre. L'art patenteux a donc plus en commun avec le *Performance Art* tel qu'exécuté par Marina Abramović, dont les New-Yorkais ont pu récemment profiter d'une rétrospective au MoMA⁹. De plus, le travail du patenteux a souvent un caractère épistémologique : pour connaître un objet, il faut le faire vibrer, résonner, afin d'entendre et identifier le son qu'il émet.

Dans la suite du numéro, un article du musicologue français **Jean-Yves Bosseur** répertorie les démarches artistiques de plusieurs créateurs européens de la relève qui, eux aussi, s'intéressent aux potentialités musicales des objets arrachés au quotidien. Pour sa part, **Lorella Abenavoli** dresse un portrait fascinant de Magali Babin, une artiste à la démarche tout à fait unique, très présente sur la scène alternative montréalaise. **Nicolas Bernier**, artiste sonore, lauréat du prestigieux Prix Ars Electronica 2013, performeur et compositeur, tente, quant à lui, une auto-analyse en relation avec l'héritage légué par la pensée de Pierre Schaeffer et Michel Chion. De plus, et pour la première fois, un document préparé par **Mario Gauthier** prolonge la thématique de ce numéro en ligne : il s'agit d'un entretien enregistré au printemps 2008 avec Charles de Mestral, membre de Sonde, qui revient sur la pratique avant-gardiste du groupe¹⁰.

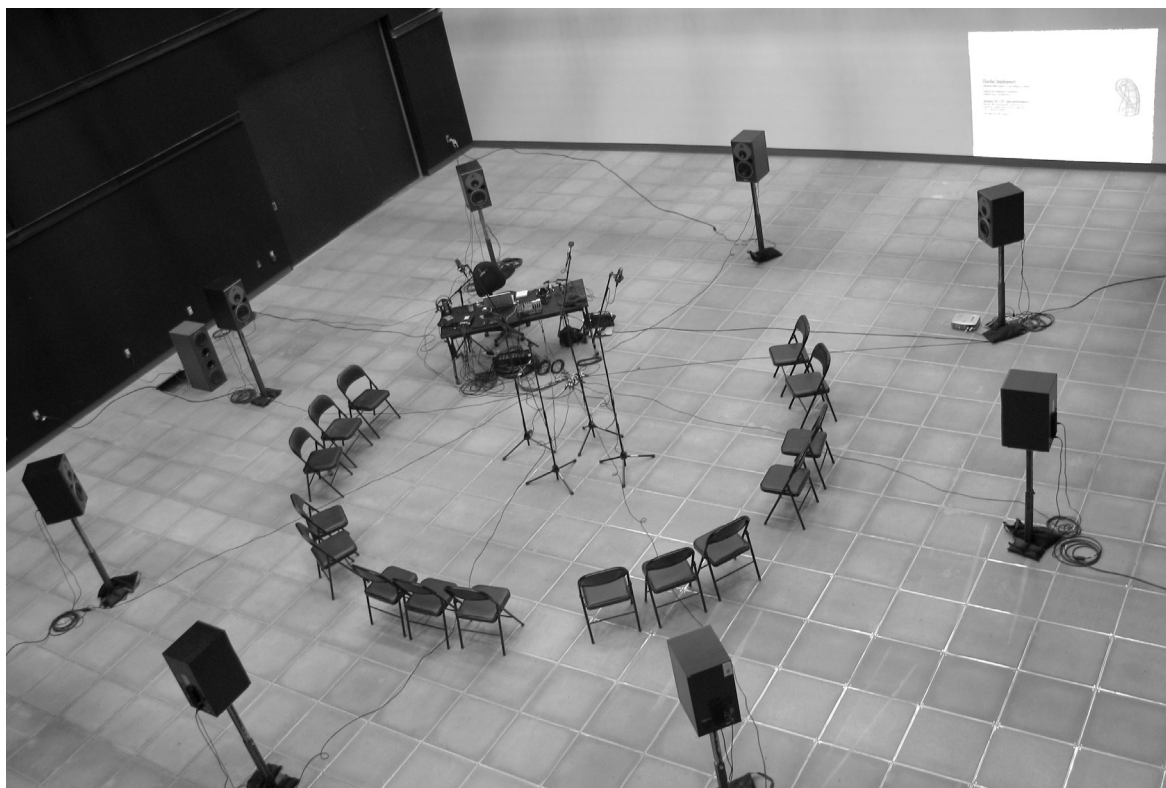
Enfin, la rubrique des Actualités s'ouvre sur un dossier réalisé par **Serge Provost** et **Cristina Scuderi** sur *Re Orso* (2012), un opéra avec électronique signé Marco Stroppa. La rubrique est enrichie de la recension d'un livre réalisée par **Chantale Laplante**, ainsi que de deux comptes rendus autour de films sur l'art par **Maxime McKinley** (*Le chant des ondes*, Caroline Martel) et **Anne Marie Messier** (30^e Festival international du Film sur l'Art). **Claudine Caron** et **Cléo Palacio-Quintin** ferment le bal avec nos traditionnelles nouveautés en bref.

Bonne lecture !

Montréal, 25 mars 2013

9. Voir la page de l'exposition : www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965 (consulté le 25 mars 2013).

10. Disponible sur le site de *Circuit* : www.revuecircuit.ca.



Charles Stankiech, *Kleinnian Feedback*, 2006. Performance sonore à 8 canaux.

Le sahabi de Sonde : évolution d'une source sonore

Eric Fillion

Formé en 1976, Sonde naît des ateliers de design musical offerts à l'Université McGill par le compositeur et poète pédagogue Mario Bertoncini¹. Rapidement, le groupe s'impose au Canada et sur la scène internationale. Sa musique, singulière et stimulante, sert de prétexte pour l'étude des potentialités acoustiques d'objets divers tels qu'un ballon gonflable, une feuille d'acier, un tube à billes et une pompe d'aquarium. Partant de jeux exploratoires et d'improvisations méditatives, les membres de Sonde – Charles de Mestral, Andrew Culver et Pierre Dostie, entre autres² – utilisent des techniques électroacoustiques afin de révéler une panoplie croissante de sons nouveaux. Il arrive parfois que le groupe s'arrête sur une source sonore dont les qualités musicales dépassent toute attente. C'est le cas du sahabi – un cadre de métal au travers duquel sont tendues des dizaines de cordes – que l'on entend sur l'album que publie Music Gallery Editions en 1978. Il existe deux exemplaires de cette source sonore et les membres du groupe les utilisent fréquemment depuis 1976. Pour ces raisons, le sahabi mérite en quelque sorte le statut d'instrument de musique. Cependant, une question s'impose : quels sont les enjeux qui accompagnent ce glissement sémantique ?

Conçu par de Mestral au milieu des années 1970, le sahabi est une source sonore imposante. Couché, il occupe une superficie d'environ 1,5 m sur 76 cm. De courts pieds le maintiennent à 20 cm du sol, forçant ainsi les musiciens de Sonde à s'agenouiller pour explorer les mondes sonores qu'il contient. Le cadre du sahabi est un assemblage de morceaux conçus originellement pour des étagères de métal. Quatre groupes de cordes d'acier tendues par un système d'écrous, de boulons et de tiges filetées traversent cette structure.

1. À ses débuts, le groupe se nomme MUD. Il adopte le nom de Sonde à partir de 1978.

2. Membre fondateur de Sonde, Charles de Mestral enseigne la philosophie au Collège du Vieux-Montréal entre 1968 et 2007. Durant cette période, il crée de nombreuses installations sonores au Québec et ailleurs au Canada. Il conçoit aussi des environnements sonores pour des artistes tels que le peintre Jacques Deshaies et le poète Michel Côté. Inspiré par les recherches de Richard Buckminster Fuller et celles de Mario Bertoncini, Andrew Culver participe à la création du groupe Sonde au sein duquel il développe un intérêt marqué pour l'utilisation de sources sonores inusitées. Pendant plus de dix ans, il travaille aux côtés de John Cage et participe à l'élaboration ainsi qu'au déploiement d'œuvres telles *Ocean* et *Europaras*. Autre membre de Sonde, Pierre Dostie évolue dans le domaine des arts sonores depuis les années 1970. Compositeur de musique expérimentale, il s'intéresse particulièrement aux contextes pluridisciplinaires. Sa plus récente installation, *Ma plage en forêt*, a été présentée au 17^e Symposium d'art *in situ* des Jardins du précambrien. Notons que Chris Howard, Michael O'Neill, Robin Minard, Keith Daniel et Linda Pavelka participent eux aussi aux recherches du groupe.

Un chevalet courbé situé tout près du centre permet l'utilisation d'un archet, mais cela ne signifie pas pour autant que le sahabi se joue comme un instrument traditionnel. Dépourvue d'une caisse de résonance, cette source sonore révèle ses secrets par l'intermédiaire d'un microphone de guitare électrique placé près des cordes de gros calibre ainsi qu'un microphone de guitare classique fixé sur le chevalet. Ce type d'amplification permet aux exécutants d'exploiter l'ensemble des composantes susmentionnées. En d'autres mots, ils sont libres d'utiliser des archets, des mailloches, des cailloux, leurs poings ou tout autre moyen afin de tirer du sahabi les sons qu'il recèle.

Tout comme Sonde, le sahabi trouve ses origines dans les cours que dirige Bertoncini à l'Université McGill au milieu des années 1970. Membre de l'incontournable Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza (1965-1973), ce compositeur expérimental d'origine italienne arrive à Montréal au printemps 1975, résolu à concrétiser son projet d'une *bottega d'arte*, un groupe de travail où se réunissent un maître compositeur et des compositeurs stagiaires³. Il a avec lui un large éventail d'instruments, d'objets et de sources sonores de sa propre invention⁴. Cet arsenal lui sert d'outils pour les ateliers de design musical qu'il met sur pied en collaboration avec la Faculté de musique et le Département de génie mécanique de l'université⁵. Alcides Lanza se souvient :

Ses cours portaient sur l'analyse des propriétés résonantes et vibratoires de divers appareils, et sur l'amplification de très petits sons. Cela lui a permis de créer un style d'improvisation collective basée sur cette lutherie moderne et une exécution de type action-réaction réagissant aux propriétés internes acoustiques des objets employés, privilégiant l'harmonie entre instruments, matériaux, production sonore et gestes musicaux⁶.

De Mestral ajoute : « Dans un contexte scolaire, nécessairement un peu formaliste, l'arrivée de Bertoncini était une bouffée de vie⁷. »

La théorie de design musical mise de l'avant dans les ateliers de ce maître-compositeur repose sur l'idée que de vastes mondes sonores restent à découvrir. La recherche des potentialités acoustiques de matériaux divers et l'expérimentation libre constituent des moyens d'accéder à ces zones obscures. Il est donc nécessaire de délaisser l'écriture et l'instrumentation classique afin de retrouver le point zéro, ce foyer à partir duquel émanent les nouvelles musiques. De Mestral explique :

Ainsi, une pièce s'élabore sans *a priori* quant aux formes, aux instruments ou aux outils sonores. D'abord, le compositeur conçoit et construit une source sonore en y incorporant un ensemble cohérent de possibilités. Un mode de jeu exploratoire, assisté de moyens électroacoustiques, permet ensuite de découvrir ces mondes sonores originaux⁸.

3. Voir à ce sujet : Rea, 2004, p. 88.

4. La plus célèbre des sources sonores de Bertoncini, la harpe éolienne, sert d'inspiration à de Mestral au moment où il conçoit son premier sahabi. Pour en savoir plus sur les créations du maître-compositeur Bertoncini, voir son étude publiée en 2007 : *Arpe eolie ed altre cose inutili*.

5. Gervais, 1976, p. 15.

6. Lanza, 2009, p. 16.

7. De Mestral, 2004, p. 93.

8. De Mestral, 2009, p. 7.

L'amplification joue un rôle essentiel puisqu'elle permet de rendre audible une quantité importante de gestes et de sons. L'électroacoustique a donc sa place dans ce processus, mais elle ne doit pas déterminer la forme que prendra la composition. Cette dernière se déploie à travers une improvisation collective – devant un public, lorsque cela est possible – de manière à assurer le caractère dialectique, méditatif et ouvert de l'œuvre créée.

Conçu dans le cadre des ateliers de design musical, le sahabi répond aux critères énumérés ci-dessus. Motivé par le désir de découvrir de nouveaux mondes sonores, de Mestral construit un premier sahabi à partir de matériaux achetés dans une quincaillerie. Les soixante-quatre cordes métalliques qu'il utilise proviennent d'une boutique spécialisée alors que le chevalet en acier est coupé dans le laboratoire d'outillage mécanique de l'université. Un second sahabi est créé quelques mois plus tard. Son chevalet est en bois d'érable et l'angle des barres transversales est modifié de manière à élargir le spectre sonore du groupe.

Au moment de créer ses sahabis, de Mestral n'a aucunement l'intention d'inventer un nouvel instrument. Il ne cherche pas à contrôler les paramètres sonores de sa création et refuse toute balise qui compromettrait les recherches de Sonde. Bertoncini note qu'un instrument de musique est un outil polyvalent. Il ajoute cependant que celui-ci est facilement dissociable des œuvres qu'il donne à entendre, car l'instrument sert avant tout les fins de langages musicaux préexistants⁹. Culver partage cet avis et est tout aussi animé d'un désir de créer de nouvelles musiques¹⁰. Contrairement à un instrument traditionnel, le sahabi n'est pas au service d'une partition ou d'une performance. Sa raison d'être première est de permettre l'étude libre des qualités acoustiques des matériaux avec lesquels il a été conçu. Cette recherche doit demeurer à l'avant-plan. « On compose pour certaines sonorités que l'on veut donner à entendre et on les rassemble dans un objet qui peut les redonner¹¹ », note de Mestral. Il ajoute : « L'objet est la partition. »

Dès 1976, de Mestral et ses collègues s'affairent à inventorier les sons que recèle le sahabi. Leurs premières recherches et improvisations se concluent sur *Sahabi I* (1977), une pièce inédite qui reflète les expérimentations brutes du groupe. Ce dernier enregistre ses répétitions de manière à faciliter un retour critique sur son travail. L'improvisation n'est pas une fin en soi, c'est « une technique de recherche et d'exécution ». *Sahabi II* (1978) représente une étape importante dans l'évolution de cette nouvelle musique. Les riches textures sonores et les longues notes soutenues de cette pièce sont le fruit du travail de quatre musiciens déterminés à tirer tout ce qu'ils peuvent du sahabi. Des filtres électroniques et deux magnétophones Revox viennent appuyer

9. Gervais, 1976, p. 12.

10. Pour en savoir davantage sur l'intérêt de Culver pour le design musical, voir : Culver, 2004, p. 98.

11. À moins d'indications contraires, toutes les citations sont tirées d'un entretien avec de Mestral dirigé et enregistré par l'auteur le 6 septembre 2012 à Montréal.

12. Intitulée *Musiques terrestres en sphères célestes*, cette performance a lieu le 17 septembre 2010 à la salle multimédia de l'École de musique Schulich de l'Université McGill.

leurs improvisations. « Une pièce n'est jamais finie », note de Mestral ; elle s'ouvre même parfois sur d'autres explorations. C'est ainsi que prend forme *Sahabi III* (1978), une pièce dépouillée d'effets électroniques – mise à part l'amplification – qui repose sur l'inventivité et l'engagement total des exécutants envers la matière.

La découverte d'autres possibilités d'utilisation pour le sahabi force cependant Sonde à se « distancier de l'intention originelle » sur laquelle il a fondé sa démarche. Progressivement, le groupe se déplace vers le milieu des arts visuels où il crée des pièces telles que *Sahabi IV* (1980), *World War Trio* (1981) et *Sahabi Performance* (1982). Les concerts de ce collectif de musiciens dans les galeries Motivation V et Véhicule Art au début des années 1980 témoignent d'un désir de pousser l'utilisation du sahabi au-delà des préceptes du design musical. La rupture du groupe au milieu de la décennie ne signifie pas la fin de cette source sonore. En 2006 et 2008, Culver, Dostie, de Mestral et Keith Daniel la ressortent pour quelques concerts. C'est l'occasion de rejouer *Sahabi II* et *Sahabi III*. Ce retour sur ces deux pièces soulève des questions en ce qui concerne la possibilité du renouveau – qualité essentielle sur laquelle repose la musique de Sonde. Le sahabi est aussi utilisé en 2010 lors d'une séance d'improvisation avec le batteur John Heward et la clarinettiste Lori Freedman¹². Conscient de la distance parcourue depuis 1976, de Mestral remarque que ces expérimentations – la création d'ambiances sonores dans des contextes pluridisciplinaires et le déploiement d'un langage propre à l'idiome du jazz – ne donnent pas à entendre « la vraie musique de sahabi ».

Ces nouvelles explorations sont néanmoins pertinentes et contribuent à l'enrichissement de cet espace où se chevauchent musique expérimentale et musique d'inspiration classique. Tel un piano préparé, le sahabi existe dans cet entre-deux où tout est possible. Ce déplacement vers d'autres contextes de création s'accompagne inévitablement d'un besoin de redéfinir le sahabi. Mais peut-il transcender son statut de source sonore ?

Interrogé sur cette question, de Mestral hésite et note qu'il est difficile de qualifier sa création d'« instrument de musique », et ce, à cause de ses surprises et surtout de ses limitations : « Avec un instrument, on conçoit avec des notes et la possibilité de constructions mélodiques ; le sahabi évoque tout cela [...], mais je ne peux pas vraiment le considérer comme un instrument. » Il ajoute cependant – après un court moment de réflexion – que cette « distinction théorique [...] a son sens » puisqu'elle « permet de faire une certaine musique, mais [...] ce qui caractérise la musique contemporaine, c'est la diversité ». Un glissement sémantique est donc envisageable



PHOTO *Paysage sonore et sahabi*, 1977 (©Sonde). Exécutant : Charles de Mestral. Photo : Sandy MacIntosh.

à condition que les compositeurs d'aujourd'hui continuent à orienter leurs créations musicales vers la recherche de formes et de sonorités nouvelles. De Mestral poursuit :

Les musiciens au XX^e siècle ont ramené l'improvisation par le jazz, par les musiques exploratoires puis par les explorations contemporaines, la musique a voulu se libérer, donc on libère les instruments et peut-être que les instruments et les sources sonores se regardent et avancent les uns vers les autres.

De toute évidence, de Mestral et ses confrères participent à ce rapprochement.

Partant d'un point zéro, les membres de Sonde adhèrent à l'idée qu'aucune restriction ne doit entraver l'exploration des mondes sonores du sahabi. Cette prise de position signifie que le groupe accepte la possibilité d'un déplacement vers d'autres langages musicaux. Leur source sonore est une « boîte à surprise » qui contient en quelque sorte « tous les instruments [...], le piano,

13. Pour en savoir plus sur les sculptures sonores du groupe, voir le disque compact *En ondes* paru chez Oral Records en 2007.

14. Le deuxième exemplaire du sahabi est présentement entreposé chez Culver.

le violoncelle, le violon ; et tout ça est directement tactile ». Les sonorités qu'elle donne à entendre rejoignent celles que d'autres compositeurs soutirent avec audace de leurs instruments préparés. Les propriétés percussives du sahabi et la possibilité de traitement électronique facilitent cette évolution vers de nouveaux champs d'application. Aussi, sa conception et l'imaginaire qu'elle évoque font du sahabi une véritable sculpture sonore. Cet aspect du travail de Sonde représente à lui seul tout un monde de possibilités¹³. Force est d'admettre que l'histoire du sahabi n'est pas close.

Cet instrument en devenir célébrera bientôt ses quarante ans, mais il n'a pas encore dévoilé tout son potentiel. Gardien de la mémoire du groupe, de Mestral conserve chez lui le premier exemplaire du sahabi¹⁴. Il souhaite un jour le retravailler, et ce, afin de permettre une meilleure amplification des petits sons que cette source sonore renferme. Il considère aussi la possibilité d'en créer un nouvel exemplaire. Celui-ci devra être plus petit afin d'en faciliter le transport et l'utilisation dans des contextes variés. Il est aussi probable que ce troisième sahabi voyage hors du cercle que forment les membres fondateurs de Sonde : l'idée que cette source sonore puisse être utilisée par d'autres artistes ne doit pas être écartée. L'enracinement du sahabi dans le paysage sonore québécois ne peut qu'être bénéfique. Il est même espéré.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTONCINI, Mario (2007), *Arpe eolie ed altre cose inutili*, Milan, Die Schachtel.
- CULVER, Andrew (2004), « Mesostic for Mario », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 1, p. 96-100.
- DE MESTRAL, Charles (2004), « Souvenirs vivants de Mario Bertoncini », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 1, p. 93-95.
- DE MESTRAL, Charles (2009), « Pourquoi documenter la musique de Sonde? », in *Sonde, En voyage*, livret, Montréal, Oral Records ORAL_DVD30, p. 7-8.
- FILLION, Eric (2012), Entretien avec Charles de Mestral, Montréal (6 septembre).
- GERVAIS, Raymond (1976), « Entretien avec Mario Bertoncini », *Parachute*, n° 4, p. 10-15.
- LANZA, Alcides (2009), « Sonde », in *Sonde, En voyage*, livret, Montréal, Oral Records ORAL_DVD30, p. 15-17.
- REA, John (2004), « Portrait de Mario Bertoncini : compositions et autres choses inutiles à propos de la carrière de Mario Bertoncini », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 1, p. 86-92.

DISCOGRAPHIE

- SONDE (1978), *En concert*. Music Gallery Editions LP MGE14.
- SONDE (2007), *En ondes*. Oral Records ORAL_CD16.
- SONDE (2009), *En voyage*. Oral Records ORAL_DVD30.

Quelques exemples d'interactions entre sons et objets quotidiens dans la création musicale européenne

Jean-Yves Bosseur

L'utilisation de sources sonores des plus banales, liées à notre environnement, pourrait trouver une de ses origines dans la *Living Room Music* de John Cage. En 1939, Cage conçoit cette pièce pour percussion, ainsi que *Speech Quartet*, utilisant « tous les instruments de batterie que l'on peut s'attendre à trouver dans une salle de séjour : meubles, livres, journaux, fenêtres, murs, portes... », objets de consommation (journaux, cartes, tables...) aussi bien qu'éléments d'architecture (sol, murs, portes...). L'art et le quotidien en arrivent ainsi à se rejoindre, invitant l'auditeur à une écoute active des sons auxquels, d'habitude, il ne prêtait pas attention ou même dont il cherchait fréquemment à se protéger, au nom de cette distinction de nature moralisatrice entre sons purs et sons bruiteux qu'entretenait la musique depuis plusieurs siècles et qui avait déjà été dénoncée par les futuristes italiens au cours des années 1910, en particulier Luigi Russolo dans son manifeste *L'art des bruits* (1913).

Trois décennies plus tard, dans *Acustica* (1968-1970), Mauricio Kagel (1931-2008) rassemble des objets usuels de la vie quotidienne (du pot de chambre au tuyau d'arrosage) dont l'usage est détourné pour en faire d'authentiques instruments et les ouvrir aux sonorités les plus inattendues, à la fois individuellement et collectivement. La pièce est prévue pour cinq instrumentistes qui, outre le nombre important d'instruments dont ils s'entourent, ajoutent leurs voix pour chanter, crier, prononcer des onomatopées.

Par-delà le moment somme toute privilégié du concert, les objets de tous les jours ont été rapidement introduits, tant acoustiquement que visuellement, dans les domaines de la sculpture sonore et de l'installation. Dans la plupart des cas, la notion de participation du spectateur prend dès lors un

1. Hugh Davies (1943-2005) est musicologue, compositeur et inventeur d'instruments de musique expérimentale.

tout autre sens que celui qui lui est habituellement attribué dans le cadre de représentations publiques. Afin que l'expérience acoustique ne soit pas réservée à ceux qui possèdent une technique instrumentale, certains musiciens et/ou plasticiens préconisent le recours à des sources ou objets sonores des plus diversifiés, qui ne supposent pas un apprentissage préalable et, bien au contraire, impliquent plutôt de s'inventer une approche personnelle à partir d'eux.

À l'occasion d'expositions qui constituent simultanément des ateliers sonores, le compositeur anglais Hugh Davies présente, par exemple, des sortes de partitions-objets pour des « instruments » généralement construits à partir d'objets de consommation courante¹. Davies ne compose pas pour un instrument mais fabrique plutôt celui-ci en fonction du matériel sonore dont il désire rendre compte. Il peut s'agir d'objets trouvés (des micros de vieux téléphones dans *Telephone-Bell-Tree*, des encyclopédies vidées de leurs pages et transformées en instruments dans *Squeakbox*) ou détournés de leur fonction habituelle (ustensiles de cuisine dans *Culinary Shozyg*). À travers de telles œuvres, créées à la toute fin des années 1960 et au début des années 1970, il a ainsi mis au point des constructions et des agencements qui variaient selon le contexte dans lequel ils devaient s'inscrire (exposition, concert, événement multimédia, etc.).

De l'objet à la sculpture sonore

Un des axes d'approche de certaines œuvres que l'on pourrait situer à la confluence de la sculpture sonore et de l'installation consisterait aujourd'hui à partir d'outils détournés de leurs fonctions initialement prévues, ce qui peut inclure le recours aux nouvelles technologies, mais comme prises à rebours. Le recours à ces technologies représente en effet une manière de reconsidérer les objets du quotidien, d'imaginer toutes sortes de ramifications à partir d'eux. Il est manifeste que la plupart des équipements dont nous disposons, tels les synthétiseurs, ordinateurs, équipements interactifs, ont été conçus à des fins commerciales ou fonctionnelles assez étroitement prévisibles. Il appartient alors aux artistes qui les reprennent à leur compte de montrer dans quelle mesure ce que l'on attend d'eux peut donner lieu à toutes sortes de transgressions, dans un sens critique ou ludique, et la confrontation de ceux-ci avec les objets de consommation les plus banals est alors susceptible d'introduire un dynamisme vivifiant.

Le procédé technologique devient un instrument mis au service d'un processus compositionnel et non une fin en soi. Dans ce cas, le prestige de sa

nouveauté, ou de sa complexité, s'efface pour laisser s'imposer le propos de l'œuvre proprement dite, afin que celle-ci soit autre chose qu'une démonstration habile à partir de données techniques préexistantes. Or, il faut bien admettre que plus la séduction exercée par la technologie est forte, plus la tension qui permet à l'artiste de faire valoir ses droits sur elle suppose l'enjeu d'un projet personnel capable de s'émanciper de ce qui ne serait qu'une application trop littérale de ses modes de fonctionnement. On peut toutefois constater que l'attitude de récupération, souvent teintée d'humour, des matériaux les plus hétéroclites, éventuellement tirés de l'environnement le plus quotidien, est présente dans de nombreuses œuvres liées à la sculpture sonore : par exemple, chez l'artiste plasticien suisse Jean Tinguely², dans les premières productions de l'artiste néerlandais Paul Panhuysen³, ou encore chez le musicien français Frédéric Le Junter⁴. Par exemple, dans *Le Carillon* (1995) de Le Junter, douze morceaux de bois se balancent aléatoirement et vont cogner douze pots de fleurs, tandis que douze tourne-disques essaient de pousser les morceaux de bois.

FIGURE 1 Frédéric Le Junter, *Le Carillon*, 1995. *Machines sonores* - 2^e série (©Frédéric Le Junter).



2. Jean Tinguely (1925-1991) est un artiste plasticien suisse issu d'une famille modeste et ayant suivi une formation d'apprenti en décoration entre 1941 et 1944 avant d'entrer à la *Allgemeine Gewerbeschule* (École des arts et métiers) de Bâle. Tinguely expose de manière permanente à partir de 1953, en France. Ses sculptures ressemblent à des machines, tantôt elles-mêmes créatrices d'art, tantôt autodestructrices. Tinguely participe également à des happenings et cofonde, en 1960, le Nouveau Réalisme. En 1968, le Museum of Contemporary Art de Chicago organise une rétrospective de ses œuvres.

3. Paul Panhuysen (né en 1934) est un compositeur néerlandais et un artiste sonore. Il a fondé et dirigé Het Apollohuis, à Eindhoven, espace d'art qui a fonctionné durant les années 1980 et 1990 pour recevoir des artistes qui créent des installations et sculptures sonores, organiser des concerts d'improvisation libre, de musique expérimentale et d'électronique.

4. Frédéric Le Junter (né en 1956) pratique à partir de 1984 la lutherie, la musique, la mécanique, et retravaille les objets trouvés pour élaborer une première machine sonore. Il se plaît à fabriquer des outils et des instruments, non dans le sens de la virtuosité, mais pour générer plutôt de l'instabilité, des surprises avec lesquelles il peut pratiquer l'improvisation.

5. René Bastian (né en 1935) est un interprète de musique électronique en direct sur synthétiseur, responsable du département électroacoustique du Centre Européen pour la Recherche Musicale (CERM), animé à Metz par Claude Lefebvre. Il défend notamment le principe d'une musique électroacoustique libre, vivante et mobile, qui « n'a besoin que de presque rien pour exister », contre les académismes du beau son lisse et sans arêtes, contre le fétichisme technologique des studios lourds. Sa production est essentiellement destinée au synthétiseur en direct, avec ou sans dispositifs électroacoustiques et instruments associés.

6. Bernard Pourrière (né en 1961) réalise des installations sonores souvent interactives, des performances sonores et des vidéos. Depuis 2001, il collabore à des créations sonores pour des vidéastes, des artistes et des chorégraphes.

Ces dernières années, une telle conception s'est étendue au champ de la technologie qui, à son tour, a pris le caractère d'un gigantesque bric-à-brac jusqu'à perdre peu à peu quelque chose de son aura naïvement sacralisée. Cela a pu conduire certains artistes à coupler les objets les plus élémentaires – par exemple, des jouets Meccano® dans plusieurs installations de René Bastian⁵ –, ainsi que le corps, avec des moyens de programmation informatique des plus sophistiqués.

Plus généralement, la diffusion différée transforme la perception que l'on a d'une source sonore et favorise précisément de fertiles quiproquos. Le fait d'oblitérer l'origine visuelle du son et de l'inscrire dans un contexte inédit contribue à le dépayser, perturbe tout sentiment d'évidence ou de familiarité, faisant activement intervenir l'action de la mémoire. L'outil technologique devient un auxiliaire susceptible d'« interpréter » les éléments concernés selon des modalités qui échappent aux moyens traditionnels et ouvrent vers l'inconnu. En effet, l'équipement propre à une installation sera fréquemment présenté comme générateur de faits tout à la fois visuels et sonores, les deux aspects visant à s'accorder dans la perception. C'est pourquoi les câbles, les tiges métalliques, les microphones et leurs pieds, ou les haut-parleurs, ne sont, dans certains cas, nullement dissimulés, participant à leur manière d'une sorte de dramaturgie du sonore. On ne saurait toutefois nullement déceler de parti pris esthétique artificiel dans de tels dispositifs qui sont avant tout présentés comme la condition nécessaire à la mise en œuvre et à la manifestation d'un processus, avec les multiples aléas que cela suppose.

De l'installation à la performance

Chez le plasticien français Bernard Pourrière⁶, le dispositif électroacoustique représente un pôle d'intérêt visuel à part entière qui permet à l'auditeur-spectateur de saisir, ou en tout cas de pressentir, de quelle manière les sources sonores ainsi provoquées peuvent être manipulées en temps réel. Il devient, pour un temps, un « performeur » invité à faire corps avec un équipement technologique spécifique associé aux séquences de sons préenregistrés. Très souvent, ses installations mettent en relief des expériences individuelles. Par exemple, dans *Gym 2007*, couché sur un tapis de caoutchouc, les genoux pliés, un auditeur-spectateur déplace avec ses pieds un haut-parleur équipé d'un capteur (dispositif sensible à un phénomène déterminé et transformant une grandeur physique en signal sonore), ce qui, dès lors, modifie le son émis.

La plupart des installations de Pourrière reposent sur des gestes simples, chacune étant polarisée sur une action unique, comme s'il s'agissait d'un solo, ou mieux, d'un duo entre le corps et l'équipement technique propre

FIGURE 2 Bernard Pourrière, *Coussins*, 2012 (©Bernard Pourrière).



7. Anish Kapoor (né en 1954), plasticien britannique d'origine indienne, crée ses sculptures sous l'influence de multiples cultures, notamment celle de l'Inde. Assez simples et toutes en rondeurs, vivement colorées quoique monochromes, ses œuvres, particulièrement monumentales, témoignent d'une volonté de faire vivre l'art, telle une expérience, en touchant au plus près le spectateur. Kapoor reçoit le prix du Premio Duemila à la Biennale de Venise (1990) et le Turner Price (1991). Il est également nommé membre de la Royal Academy (1999) et Commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique (2003).

8. Claudine Brahem-Drouet (1940-2008) voit dans ses machines musicales un point de rencontre entre ses deux pôles d'intérêt : l'architecture et le théâtre musical. Elle a ainsi inventé toutes sortes d'instruments à pédales, à manettes, à frottements ou à manivelles, qui sollicitent un mouvement bien spécifique de la part de celui qui les utilise. Ces machines ont été confiées par le percussionniste Jean-Pierre Drouet à l'Association pour le Rayonnement de Port Royal des Champs (APRC).

à chacune : le fait de tourner sur soi-même, de se balancer, d'être en équilibre, de bouger les pieds, remuer les mains, de façon plus ou moins maîtrisée. Certaines peuvent donner lieu à une situation qui semble évoluer d'elle-même : dans *Sous table* (2008), le performeur, qui tient dans une main un capteur relié à un ordinateur interférant sur la fréquence et la tonalité d'un chant d'oiseau, expérimente un espace où le geste se fait de plus en plus restreint, ce qui n'est pas sans rappeler le propos théâtral d'un Beckett. Dans *Tonneau* (2008), le performeur se sert manuellement de deux manettes Wii® pour gérer le résultat sonore, tout en devant assumer la difficulté de se déplacer. *Coussins* (2012) est une installation sonore interactive qui consiste en une recherche de différentes positions d'écoute sonore, provoquant une interaction du corps avec des coussins qui diffusent des sons.

À la croisée de l'intelligence artificielle, de la robotique et de la génétique, les processus générés par Pourrière restent largement ouverts au sens où l'auditeur-spectateur se trouve nécessairement confronté à une part d'inattendu, d'inentendu. Alors que de nombreuses œuvres basées sur les nouvelles technologies ont tendance à se refermer sur des objets clos, il en va tout autrement dans ses installations et performances qui intègrent de plein droit les notions de jeu et de flexibilité.

En 1993, le sculpteur britannique d'origine indienne Anish Kapoor⁷ conçoit *Echo*, un groupe de cinq objets incluant une contribution musicale du compositeur Brian Elias (né en 1948). À l'intérieur de chaque objet sculpté (en bois, bronze ou céramique), de taille réduite et qui s'ouvre dans sa partie supérieure sur une sorte d'évidement énigmatique, est dissimulée une boîte à musique diffusant une séquence musicale d'environ 9 minutes. Une des séquences se distingue très nettement des quatre autres par la diffusion d'une sonorité de cloche répétée toutes les 15 secondes, à l'intérieur d'un objet en bronze correspondant précisément à la forme de l'instrument. Les objets peuvent être disposés dans l'espace comme on le désire ; de même, il est possible de remonter le mécanisme des boîtes à musique de manière à obtenir toutes sortes de superpositions de séquences. Modulable à l'infini, l'espace musical ainsi constitué contribue à favoriser une perception dans le temps de nature méditative qui relie, comme par un fil invisible, les formes tour à tour cubique, ovoïde, conique et organique proposées par le sculpteur.

Nées d'un intérêt conjoint pour l'architecture et le théâtre musical, les « machines musicales » de Claudine Brahem-Drouet⁸ peuvent répondre à des aspirations très diverses selon qu'elles sont destinées à des spectacles ou bien à des espaces sonores où peut intervenir tout amateur de sons, pour le plaisir du jeu et d'une approche tout à la fois visuelle et acoustique de matériaux

simples ; chaque machine est généralement orientée sur un mode d'attaque et d'entretien du son qui permet de développer un certain type de geste et d'attitude⁹.

Le titre d'une des sculptures sonores de l'artiste allemande Monika von Wedel¹⁰, *Warten auf den Musikanten* (« Dans l'attente du musicien », 2003), révèle bien, lui aussi, qu'une telle démarche est susceptible d'être relayée par l'instrumentiste, dans la mesure où celui-ci s'avère capable de mettre entre parenthèses ses réflexes et ses habitudes d'interprète traditionnel pour se mettre à l'écoute de lutheries nouvelles. Une de ses sculptures a été conçue en réaction à la partition graphique de *Four Systems* (1954) du compositeur américain Earle Brown. On pourrait pressentir une forme de contradiction, mais qui n'est en fait qu'apparente, entre l'aspect géométrique très pur émanant de la structure plastique soulignée, par exemple, par la disposition d'un ensemble de cordes, et les phénomènes sonores plus ou moins imprévisibles que l'on peut produire à partir de tels objets. Ses sculptures s'apparentent quelquefois à des objets usuels des plus banals, comme la chaise ; mais ce qui s'impose de prime abord ne serait peut-être en définitive qu'un masque dont il conviendrait de redéfinir la fonction, compte tenu de notre désir de jeu et d'invention.

Après avoir travaillé avec les outils traditionnels du dessin, ou s'être servi d'une pièce de bois produisant un effet pointilliste, le plasticien tchèque Milan Grygar incorpore toutes sortes d'objets qui deviennent des manières d'instruments¹¹. Dans ses « dessins acoustiques », réalisés à partir de 1965, les outils destinés à inscrire points et lignes sur la feuille – objets familiers, jouets mécaniques qui échappent partiellement à son contrôle – produisent des événements sonores percussifs ; les éléments constituant cet environnement suivent leur propre cours, comme plusieurs instruments jouant simultanément, dans une polyphonie livrée partiellement au hasard, tout en laissant des traces visibles de leurs passages. Grygar se sert, par exemple, de pièces d'horlogerie dont il encre préalablement l'axe, puis les met en mouvement. L'expérience plastique est comme assistée par la musique, chaque « dessin acoustique » étant inséparable de la temporalité musicale ainsi déclenchée.

Depuis le début des années 1970, l'artiste allemand Rolf Julius montre lui aussi, avec chacune de ses installations, dans quelle mesure des phénomènes sonores peuvent influencer sur notre perception de l'espace et nous amener à les appréhender comme s'il s'agissait d'une musique¹². Loin des effets spectaculaires dont témoignent de nombreuses réalisations faisant appel aux nouvelles technologies, ses œuvres apparaissent le plus souvent à l'orée du silence, exigeant de « tendre l'oreille » pour en saisir toutes les nuances et subtilités.

9. Les compositeurs Georges Aperghis (né en 1945) et Nicolas Frize (né en 1947) ont à plusieurs reprises commandé de telles machines à Brahem-Drouet et le percussionniste Jean-Pierre Drouet (né en 1935) les a explorées avec son sens personnel de la virtuosité instrumentale.

10. Monika von Wedel a réduit la dimension instrumentale de ses sculptures au cours des années 1990, le son étant de plus en plus caché à l'intérieur de l'objet. Les cordes, par exemple, sont avant tout une forme à voir et moins l'instrument d'un son à percevoir. Dans ses sculptures sonores, les cordes et les clefs sont des éléments de la construction globale. Les unes relient les différentes parties de la sculpture et définissent des formes par leur tension ; les autres ponctuent et donnent de la stabilité à leur position dans l'espace. Partant de « partitions » et de « compositions », Monika von Wedel réalise des objets muraux (bas-reliefs) pourvus de cordes réelles, et accomplit ainsi le passage d'un médium à un autre.

11. Milan Grygar (né en 1926) a commencé, à partir de 1965, à explorer la relation entre le dessin et le son et, en 1966, expose ses premiers dessins acoustiques accompagnés d'enregistrements. Plutôt qu'au domaine de la musique, c'est, plus essentiellement, à celui du son, dans son principe énergétique et son rapport à la temporalité, que Grygar se réfère explicitement dans son œuvre plastique depuis plus d'une trentaine d'années.

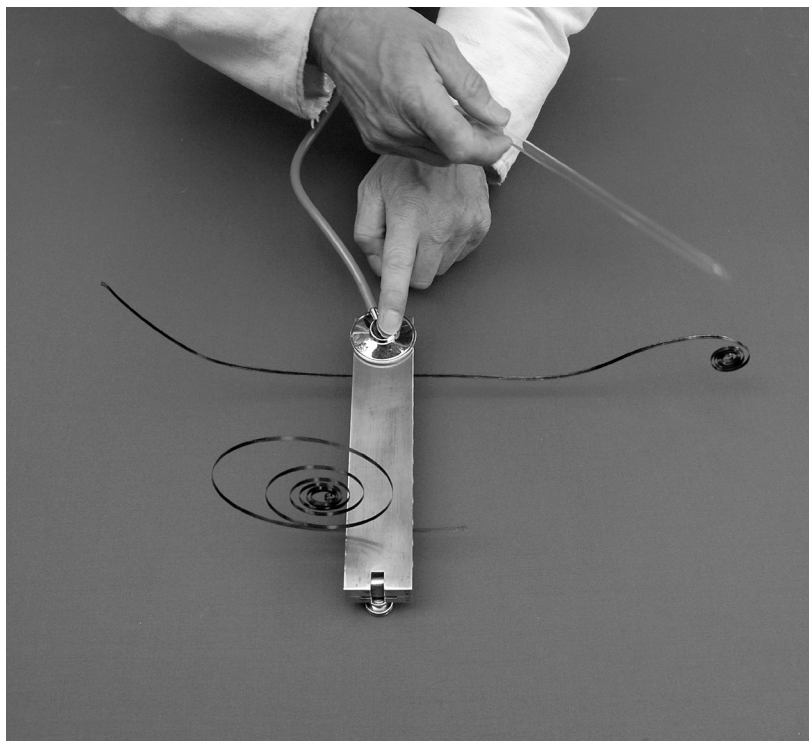
12. Rolf Julius (1939-2011) commence à explorer la musique contemporaine, vers le milieu des années 1970, afin d'approfondir sa perception du langage visuel. Dès 1979, il intègre progressivement le son et le silence dans ses œuvres et entreprend des compositions incluant des bandes magnétiques.

Après avoir collaboré avec le compositeur américain Robert Ashley pour sa première *Back Action* (1976), Julius réalise lui-même des mixages de sons préenregistrés, parfois transformés, issus de contextes très différents (naturels, corporels, instrumentaux, électroacoustiques) étroitement associés à des objets ou matériaux apparemment des plus triviaux, qui acquièrent ainsi une nouvelle identité. À partir des années 1980, Julius se sert volontiers de petits haut-parleurs, qu'il insère dans des pots ou des bols, parfois recouverts de cendre ou d'une fine couche de pigment coloré vibrant très légèrement en fonction des sons retransmis. Fichés dans des pierres, suspendus ou assemblés et posés sur le sol tels des éléments minéraux dans un jardin zen, se reflétant dans des miroirs, ou bien visuellement voilés par l'entremise de surfaces plus ou moins translucides, les haut-parleurs en arrivent à colorer acoustiquement l'environnement. La membrane du haut-parleur devient, en quelque sorte, la peau de la musique et, en ce sens, lier le son à une surface est, pour Julius, non pas une démarche métaphorique mais concrète, physiquement vécue. Dans tous les cas, la perception des sons et des matériaux visuels se révèle une et indivisible, favorisant, à travers une économie délibérée des moyens, un état de concentration et de contemplation. Pour ses performances, Julius préfère garder le terme de « concert » plutôt que d'installation sonore, ce dernier perpétuant une forme de distinction entre son et musique. Il s'agit là d'une œuvre basée sur une attention aussi affinée que possible vis-à-vis des objets et phénomènes qui nous entourent, dans une conjonction des sens, une fois dépassé tout sentiment d'épreuve de force entre nature, art et technologie.

La notation de l'espace et de ses effets attendus (ou inattendus) sur la perception tant visuelle qu'auditive est un problème que n'ont pu manquer de se poser par ailleurs les artistes qui conçoivent des installations. C'est ainsi que l'artiste belge Baudouin Oosterlynck dit vouloir dessiner les circonstances musicales de ses compositions, mêlant suggestions verbales, images et schémas¹³. Il ne s'agit là en aucun cas d'un quelconque support visuel surajouté à l'événement qu'il projette. À travers une sorte de partition-scénario, comme esquissée, qu'il dessine de manière très délicate au moyen de plusieurs crayons de couleur, Oosterlynck décrit l'enveloppe à l'intérieur de laquelle devrait se déployer un certain type de silence, où le rôle de l'auteur tend à s'effacer pour donner sa pleine substance à la perception active de l'auditeur-spectateur. À la croisée de plusieurs disciplines, entre acoustique de l'objet et plasticité de l'écoute, il confectionne et collectionne des objets hybrides issus de son imagination. Par exemple, pour *Étant donné n° 24 - Opus 172* (2004), il demande de frapper gentiment ou de caresser des ressorts de montres à gousset sertis dans un moule à suppositoires du XIX^e siècle à l'aide d'un bâtonnet

13. Baudouin Oosterlynck (né en 1946) est un artiste sonore à la croisée des disciplines : entre acoustique de l'objet et plasticité de l'écoute, il confectionne et collectionne des objets hybrides issus de son imagination. Oosterlynck concentre avant tout son travail sur l'écoute active de son propre environnement et sa démarche artistique créative s'appuie sur le constat d'un besoin humain de ressentir le milieu dans lequel nous évoluons.

FIGURE 3 Baudouin Oosterlynck, *Étant donné n° 24 - Opus 172*, février 2004.
Série des *Étant donnés* (©Baudouin Oosterlynck).



de verre, ce qui produit des sons se modifiant au gré des tensions et transformations des ressorts. Oosterlynck précise : « à écouter en secret à l'aide d'un stéthoscope ». En effet, seul celui qui en joue entend.

Associant la robotique industrielle à la lutherie et à l'informatique musicales, le compositeur français Jacques Rémus¹⁴ a créé au cours des années 1990 une trentaine de machines de grande dimension, à cordes, à vent ou à percussion, qui peuvent être entendues seules ou ensemble, associées ou non à des séquences prédéterminées susceptibles d'être transformées (accéléérées, ralenties, répétées, arrêtées, etc.) par tout un chacun au moment de l'exposition ; les machines peuvent également être commandées au moyen de divers types d'interface (clavier, pédales, micro, caméras sonores, etc.). Par le geste, il est notamment possible d'influer sur les registres des sons entendus, leur densité, instantanément. Dans ce cas, ce qui est à voir, ce sont les mécanismes producteurs de sons, comme sources de mouvements

14. Jacques Rémus (né en 1947) choisit dans les années 1980 de se consacrer à la musique et d'explorer différentes formes de création pour le spectacle. Saxophoniste, il participe au fondement du groupe Urban Sax. Il intervient aussi dans de nombreux spectacles allant de la musique expérimentale à la musique de rue (avec Bread And Puppet). Compositeur, il écrit des musiques pour la danse, le théâtre, la sculpture sonore, le « spectacle total ». À partir de 1980, ses incursions dans le domaine de l'art vivant nourrissent son inspiration dans une direction nouvelle : la conception de systèmes sonores et de robots acoustiques. Ses dernières créations se servent du détournement des énergies et des procédés industriels, afin de mettre en évidence la relation visuelle entre les mouvements des mécanismes et le son, ainsi que la spatialisation du son de ces machines.

FIGURE 4 Jacques Rémus, *Machines à laver musicales*, 1991+ (©Jacques Rémus).



et de sons, comme si Rémus cherchait à rendre visuellement transparents leurs modes de fonctionnement, rendant plus direct et immédiat l'accès à ses instruments ; ces machines peuvent fonctionner seules ou être prises en charge par les visiteurs.

Les « machines à laver musicales » semblent hériter des univers de Luigi Russolo et de Jean Tinguely, tout en s'associant aux astuces de la musique mécanique et de la robotique. À partir de 1991, plus d'une trentaine d'authentiques machines à laver le linge ont été décortiquées, mises en cage et transformées en générateurs de sons, mélodies, accords et rythmes à partir de principes mécaniques et acoustiques gérés par ordinateur. S'y ajoutent des instruments à vent, à percussion, à frottement, etc.

Si les recherches de nouvelles notations ont suscité de multiples hypothèses d'échange avec les arts graphiques depuis les années 1950, il va sans dire que la construction de nouveaux objets sonores a été, de son côté, de plus en plus fréquemment envisagée sur des plans simultanément plastique et musical. Loin de correspondre à un courant esthétique unifié, les œuvres conçues dans cette intention, dont une partie importante s'appuie sur les apports des nouvelles technologies, témoignent de prises de position des plus diversifiées, de nature tantôt ludique, tantôt critique, voire subversive, chacune reflétant à sa manière les questions relatives au statut et à la fonction de l'objet dans notre société de consommation.

BIBLIOGRAPHIE

- BOSSEUR, Jean-Yves (1992), *Le sonore et le visuel*, Paris, Dis voir.
- BOSSEUR, Jean-Yves (2012), *Bernard Pourrière*, Milan, Silvana Editoriale.
- LABELLE-ROJOUX, Arnaud (1988), *Actes pour l'art*, Paris, Évidant.
- LARVOVÁ, Hana et al. (2009), *Milan Grygar* (catalogue), Prague, Gema Art.
- MAUR, Karin von (1985), *Vom Klang der Bilder*, Munich, Prestel.
- OOSTERLYNCK, Baudouin (2000), *25 ans entre l'œil et l'oreille*, Namur, Maison de la Culture.
- POPPER, Frank (1980), *Art, action et participation*, Paris, Klincksieck.
- RÉMUS, Jacques (2003), « La sculpture sonore », in Roberto Barbanti et al. (dir.), *Musiques, arts, technologies pour une approche critique*, Paris, L'Harmattan, p. 61-77.
- RUSSOLO, Luigi ([1913]1954), *L'art des bruits : manifeste futuriste 1913*, Paris, Richard-Masse.



FIGURE 1 Magali Babin sur scène. Pièce : *Métal sur bois*. Send+Receive Festival, Winnipeg, 2009 (©eryn thorey mackenzie).

Le son tactile ou la sensorialité excentrique¹ dans les performances solos de Magali Babin

Lorella Abenavoli

Comment l'éphémère frôlement d'une caresse peut-il devenir un objet esthétique? Comment l'effleurement digital sur l'épiderme minéral d'une feuille de schiste peut-il devenir musique? Comment l'intime expérience tactile peut-elle devenir l'espace d'un rituel artistique collectif? Comment le son électronique devient-il, chez Magali Babin, médium d'une sensorialité excentrique?

Auteure d'une œuvre sonore polymorphe, Magali Babin est une artiste québécoise, performeuse, compositrice et interprète, inaugurant depuis deux ans les pratiques installatives sonores. Elle est une figure majeure de la scène alternative montréalaise en art audio de l'improvisation «à risque» ainsi que de la musique expérimentale, déambulant librement entre les catégories artistiques les plus actuelles. Cet article nous emmène dans l'une des contrées de sa pratique : le monde tactile de l'audio qu'elle déploie dans ses performances solos.

Le 17 novembre 2009, dans le Studio d'essai de la Coopérative Méduse, sous la direction artistique d'Érick d'Orion, de nombreux artistes québécois de la performance sont invités à performer, chacun devant s'inspirer d'un mouvement artistique historique². Pendant cette soirée, public et performeurs partagent le même sol, l'espace scénique se situant au centre. Magali Babin est invitée à improviser sous les auspices des Automatistes québécois³. En s'approchant de la table sur laquelle est installée son instrumentation électronique – non numérique –, elle demande à des complices dans le public de lui apporter l'objet qu'elle leur avait demandé de préparer, sans qu'ils ne lui en révèlent la nature, jusqu'à ce moment précis. Ils déposent tour à tour un

1. L'expression «sensorialité excentrique» est issue du texte du même nom de Raoul Hausmann (2005). La version de ce texte est parue pour la première fois en 1970 pour le compte du poète sonore Henri Chopin et sa collection «OU». Le premier texte de ce petit recueil, une réflexion sur les potentialités de l'électricité dans les arts, est paru pour la première fois en 1922 dans la revue *MA* (éd. L. Kassak et L. Moholy-Nagy, Budapest, Vienne).

2. 17 et 18 novembre 2009, Studio d'essai, Coopérative Méduse (Québec), soirées *Influences*, avec Mériel Lehmann, Magali Babin, Alexis Bellavance, Philippe-Aubert Gauthier, Alexandre Saint-Onge, AUN (Martin Dumais), Simon Elmaleh, Nancy Tobin, eriKm et Bernard Falaise. Série de performances audio s'inspirant de courants de l'art du xx^e siècle. Commissaire : Érick d'Orion.

3. «Inspiré par l'écriture automatique du poète français André Breton, le peintre Paul-Émile Borduas invente une façon de transposer sur toile l'idée d'une production spontanée sans idée préconçue. Le mouvement automatiste naît quand il expose 45 de ses gouaches au théâtre de l'Ermitage, à Montréal du 25 avril au 2 mai 1942.» En 1948,

le groupe réunissant, entre autres, Claude Gauvreau, Paul-Émile Borduas et Marcelle Ferron, lance le manifeste *Refus global*. Voir : <www.avatarquebec.org/avatar/index.php?id=43&lang=en> (consulté le 28 janvier 2013).

téléphone cellulaire, un trousseau de clefs, une main en plâtre, un couvercle en métal, un tuyau en plastique, une poire à huile en métal. Magali Babin s'installe devant sa surface préparée, constituée de quatre sortes de microphones de contact collés sous un grand carton noir, qui jouxte une console, quelques effets électroniques et divers petits objets. L'improvisation commence.

Je n'ai plus précisément en mémoire ni le déroulement, ni la durée, ni même les timbres. L'expérience insulaire de la performance défie et déroge à la loi du registre. Sans texte et sans mémoire gravée, la performance est expérience pure : un péril mis en partage avec l'accord des deux parties, artiste et public. Un souvenir subsiste cependant, qui est à l'origine de ce texte. Avec cette mise en scène inaugurale, exposant les éléments méconnus de la maîtresse de cérémonie elle-même, nous, public, sommes mis en tension, dans l'attente de la chute ou du miracle. S'ensuit un silence duquel émergent densités et textures, mélodies matérielles, mélodies fragiles, une dentelle organique éphémère. Magali Babin opère alors une transmutation de la matière tangible en son. Elle transforme ce qu'elle touche en ondes hertziennes qui parcourent l'espace jusqu'à notre épiderme, atomisant doucement le monde solide. Cette transmutation de la matière en son constitue la singularité du travail de Magali Babin qui extrait des objets ces sonorités tactiles amplifiées. Lors de notre rencontre le 24 juillet 2012, à Montréal, je lui demandais quelle était la genèse de cette approche du sonore :

La pratique que j'explore depuis plusieurs années est un langage que je développe avec les objets usuels... leur manipulation, dans la gestuelle, et l'amplification en direct des sonorités issues des textures et de la résonnance de chacun d'entre eux. Ceci est central dans mon travail et cela a d'ailleurs été au cœur de mon premier album, *Chemin de fer* [2002]. Ces objets avec lesquels je joue font toujours partie de ma lutherie et définissent encore le travail que je fais sur la matière.

Chemin de fer, ce sont seulement des objets en métal. Au départ, je jouais de la guitare électrique dans les années 1980... et comme je n'avais pas une formation de musicienne et que je ne savais pas vraiment jouer avec les notes, je jouais avec les sons et la guitare électrique se présentait comme un instrument d'électricité et de métal. Ensuite je me suis saisie des micro-condensateurs, les *pick-ups* de la guitare qui sont des aimants qui, par leur magnétisme, me permettaient de faire adhérer des petits objets en métal qui se fixaient naturellement sur ce petit micro. C'est ce qui a été à l'origine de toutes mes futures manipulations, me faisant découvrir tous les potentiels acoustiques d'un seul tout petit objet. D'où l'idée, partagée avec Mario Gauthier, de parler d'une géographie sonore des objets⁴. [...] Quand je parle de géographie sonore des objets, je parle de régions qui, dans chaque objet, ont leur propre sonorité que je révèle par la façon dont je les touche, les manipule, les amplifie et dont je les trafique avec d'autres effets électroniques⁵.

4. Mario Gauthier est un artiste québécois, musicologue, réalisateur à Radio-Canada et réalisateur de l'album *Chemin de fer*.

5. Entretien avec Magali Babin, juillet 2012.

Outre ce travail sur la matière et la géographie des objets, l'esthétique développée dans les œuvres performatives de Magali Babin met à découvert la matière première de sa lutherie : l'électricité. En février 2011, lors d'une rencontre internationale à Québec où de nombreux artistes et acteurs de l'art audio étaient invités à réfléchir sur la transmission et le partage de leur recherche⁶, Magali Babin a performé partiellement sa présentation, avec un dispositif ressemblant à celui de *Métal sur bois*⁷ : une petite table, trois microphones de contact sous une toile de peintre tendue sur un châssis, un récureur à vaisselle en métal et bois de bambou composé de plusieurs pièces métalliques (cercle, éponge métallique, vis à papillon), une brochette en bois, une console de son, des effets électroniques. Touchers, caresses, frottements, griffures, tremblements révélaient le grain des matières à des échelles moléculaires dont l'amplification dévoilait dans le même temps les champs magnétiques de son instrumentation, poussières sonores peuplant l'espace. Le médium électronique du dispositif devint à son tour matière audible.

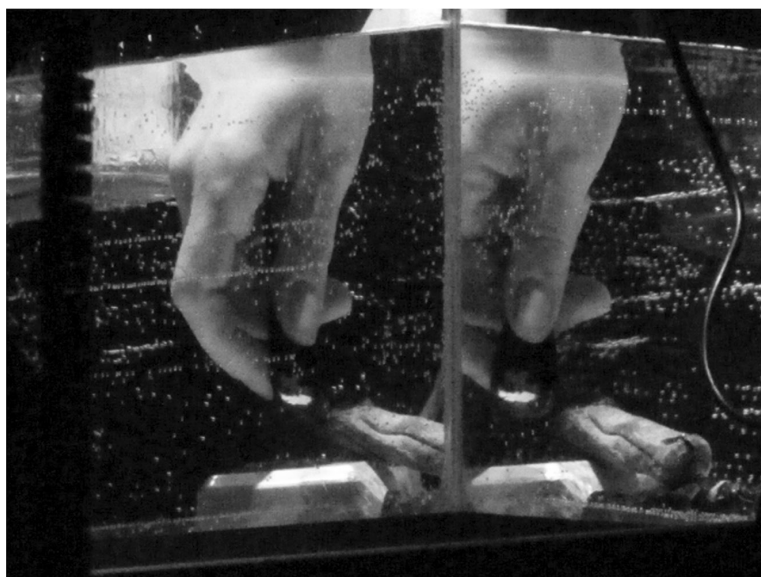
Les différents lieux de diffusion dans lesquels j'ai vu Magali Babin performer en solo étaient souvent des espaces de petites dimensions (OBORO, Studio P, Sala Rossa⁸), donnant la possibilité de voir ses grandes mains, centres névralgiques de l'action, où mouvements et tensions musculaires façonnent

6. *Échographie des œuvres en art audio et électronique* (2011), colloque organisé par l'Association de création et de diffusion sonores et électroniques (AVATAR), sous la direction artistique de Lorella Abenavoli, dans le cadre du Mois Multi11. Voir : <http://avatarquebec.org/avatar/index.php?page=editions&id=105> (consulté le 28 janvier 2013).

7. *Métal sur bois* (2010), de Magali Babin, Centre Daimon, Hull, Ottawa.

8. *Submersion : Magali Babin, Kaffe Matthews performant l'eau*, concert du 20 mai 2010, centre d'artistes OBORO (Montréal). *L'eau fi*, solo, mars 2011, Le Printemps des Poètes, Studio P (Québec). *Régime Acoustique*, solo, 2007, commande dans le cadre des événements Époxy 1 à 5, commissaire Éric Mattson, Sala Rossa (Montréal).

FIGURE 2 Magali Babin performe *l'eau*, concert à OBORO, Montréal, mai 2010 (©Rickie Lea Owens).



ce chant de la matière. Magali Babin nous donne alors accès à l'ensemble des composants de la performance. Entendre les gestes, entendre le métal, entendre le bois, entendre les champs électriques, leurs dissonances, leurs accidentelles stridences, leurs souffles. Tout est là. Tout est audible :

Ne pas jouer avec le faux... ne pas cacher l'erreur. Quand je compose, il y a parfois des bruits de fond que je veux diminuer ; mais dans le cas des performances en direct, je me suis rendu compte que cette espèce d'espace sonore qu'offre l'électricité, comme le bruit en suspension par exemple, est aussi un espace à écouter et que chaque manipulation, aussi petite soit-elle, parfois même minuscule, prend toute son ampleur, sa place, prend tout l'espace. Et c'est ce qui a émergé de mon travail. Faire beaucoup avec peu et rendre grand le petit : le petit geste, la petite manipulation, le toucher, quand je touche avec ma peau les objets... S'il n'y avait pas la respiration de ces outils d'amplification, qui sont du *low-fi*, cela n'aurait pas la même teneur. Je trouve que ce souffle donc, cette réalité sonore là, qui n'est pas cachée, qui est mise à jour, offre un espace qui met en valeur le simple toucher par le contraste de textures. Ce n'est pas déposé dans un silence parfait, feutré, électroacoustique... Je pense que toute la différence de mon esthétique est là. Cet espace et le toucher forment deux entités... l'espace de diffusion qui est généré par mes outils, par mon instrumentation... et forment un amalgame : le micro-contact génère un certain bruit, l'objet sur le micro-contact l'amplifie, ensuite l'effet électronique que je rajoute produit encore un autre bruit, c'est parfois même le haut-parleur choisi dont j'amplifie le souffle même⁹...

9. Entretien avec Magali Babin, juillet 2012.

Ce souffle de l'électronique avec lequel Magali Babin joue et compose apparaît parce qu'elle amplifie les frottements de son geste, explorant les matières et les textures à de très petites échelles, amplifications révélant à leur tour le médium électrique. Les techniques électroniques permettent d'accéder, grâce à la maîtrise du flux électrique, à ces infimes structures matérielles ; et c'est en exploitant cette propriété que Magali Babin extrait et rend sensible cette dimension du réel qui constitue l'empreinte singulière de son œuvre, en amplifiant l'in audible texture du monde.

En 1970 paraît un texte intitulé *Sensorialité excentrique* de l'artiste dada Raoul Hausmann, dans lequel il développe la théorie d'un nouvel art haptique fondé à la fois sur l'existence des techniques électriques et sur leur rôle de révélateur d'une sensation haptique¹⁰. « Il nous faut nous convaincre que le sens du toucher est mêlé à tous nos sens, ou plutôt qu'il est la base décisive de tous les sens¹¹ », écrit Hausmann (1921). En s'inspirant des théories d'Ernst Marcus qui parlait de « sensorialité excentrique », Hausmann pense que la vue, l'ouïe et l'odorat sont des modalités perceptives d'un « toucher à distance ». « Grâce à l'électricité, affirme-t-il, nous sommes capables de transformer nos émanations haptiques en couleurs mobiles, en sons, en nou-

10. Hausmann, 2005.

11. Cité in Lista, 2004, p. 65. C'est dans ce texte, « Empreintes sonores et métaphores tactiles », de Marcella Lista, publié à l'occasion de l'exposition Sons & Lumières au Centre Pompidou en 2004-2005 dont elle était commissaire associée, que les relations entre son et haptique sont mises en exergue.

velle musique¹². » Les médiums de la lumière et du son ont la potentialité de donner forme à nos sensations haptiques. L'haptique est une notion où convergent perception et qualités plastiques des médiums électriques du son et de la lumière. Ces derniers construisent des formes dans l'espace et dans le temps, échos et représentations des dimensions spatiotemporelles du fonctionnement de la perception même.

Cette approche de l'art sonore comme art haptique définit assez bien l'œuvre performative de Magali Babin, dans laquelle les formes sonores électroniques prolongent son geste, toucher analogique immédiat transformé en environnement sonore. La plasticité du son électronique, grâce à sa faculté de prendre et de donner forme aux captations de phénomènes vibratoires, constitue une forme d'empreinte temporelle – que l'on retrouve dans les pratiques phonographiques où elles sont cependant fixées. Ces mêmes propriétés plastiques et temporelles du médium sonore électronique, c'est-à-dire sa capacité à engendrer un environnement, à envelopper et à toucher l'ensemble du corps du public, produisent à leur tour des sensations haptiques pour le public qui l'expérimente, en construisant des dimensions spatiotemporelles inédites. L'art de Magali Babin se construit dans une redondance haptique : le toucher de la matière transformée en vibrations sonores touche à son tour instantanément notre corps et notre être tout entier.

Dans son introduction à l'un des livres fondateurs de l'art audio, *Sound by Artists* (1990), Dan Lander insiste sur la nécessité d'opérer une distinction entre musique et art audio. Si le domaine des arts médiatiques voit l'accroissement et l'émancipation des pratiques sonores, il semble que cette distinction soit encore aujourd'hui un enjeu lorsqu'on aborde les pratiques performatives. L'art de Magali Babin semble jouer d'une façon indécidable aux frontières de ces deux continents. Lorsqu'en juillet dernier, lors de notre rencontre, je lui demandais : « Êtes-vous musicienne ? », elle répondait :

Oui, quand on parle de musique comme John Cage parle de musique, dans l'esprit que tout est musique, oui. Mais je suis aussi artiste sonore.

En réalité, j'ai horreur des étiquettes. J'ai beaucoup de difficulté avec ça. Car ma démarche est tellement variée et diversifiée ! J'ai toujours eu un malin plaisir à glisser entre toutes les définitions et terminologies.

J'ai aujourd'hui moins de problèmes à m'affirmer et à me sentir musicienne. Je sens très bien là où je le suis. Je suis musicienne dans la mesure où je compose ; j'organise les sons. Avant, je n'étais pas à l'aise de dire cela. Je me comparais souvent avec les vrais musiciens – ceux qui savent lire la musique. Peut-être parce qu'aussi, dans les années 1980, c'était moins courant de voir des gens qui travaillaient juste avec l'électricité et des objets.

12. Hausmann, in Lista, 2004, p. 65.

13. Entretien avec Magali Babin, juillet 2012.

Assumer ma quincaillerie comme instrument est venu beaucoup plus rapidement que d'assumer d'être musicienne. C'est à force de faire des solos, d'être invitée à faire des compilations pour des projets d'enregistrements ou de composer pour des danseurs et pour des performances que cela s'est imposé à moi.

Pour mes performances j'avais besoin de me sentir plus en confiance, de mieux m'organiser et de vouloir aussi... communiquer quelque chose à travers un laps de temps précis. Cette idée de composer, d'organiser et d'écrire est venue comme une nécessité à travers les solos que j'ai faits. Aujourd'hui, je me considère comme compositrice, musicienne et artiste sonore à parts égales¹³.

Ce sont ces trois parts égales, coexistant dans une même œuvre, qui constituent en effet la singularité de sa place dans la sonosphère artistique. Magali Babin ne s'encombre d'aucun cadre. En cela, elle s'inscrit dans l'iconoclaste et subversive lignée de la performance, tout en construisant une œuvre rare. Poète sonore de la matière, elle nous donne en effet à entendre l'épiderme du monde; une musique improbable.

BIBLIOGRAPHIE

ABENAVOLI, Lorella (2012), Entretien avec Magali Babin, Montréal (24 juillet).

AVATAR, « Archives: *Influences* – Soirées de performance audio », <www.avatarquebec.org/avatar/index.php?id=43&lang=en> (consulté le 28 janvier 2013).

AVATAR, « Échographie des œuvres en art audio et électronique: présentation des intervenants du 4 février », <<http://avatarquebec.org/avatar/index.php?page=editions&id=105>> (consulté le 28 janvier 2013).

HAUSMANN, Raoul ([1970]2005), *Sensorialité excentrique*, Paris, Allia.

LANDER, Dan et LEXIER, Micah (dir.) (1990), *Sound by Artists*, Toronto et Banff, Art Metropole et Walter Phillips Gallery.

LISTA, Marcella (2004), « Empreintes sonores et métaphores tactiles: optophonétique, film et vidéo », in *Sons et lumières: une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Pompidou, p. 63-76.

DISCOGRAPHIE

BABIN, Magali (2002), *Chemin de fer*. Label No Type, prod. par la Chaîne culturelle de Radio-Canada. IMNT 0203.

Composition orientée objet

Nicolas Bernier

Un jour j'irai vers l'irréel / Tester le matériel
– Alain Bashung, « L'irréel ».

De l'abstrait au concret

Tout a commencé par un désir d'enregistrer le monde sonore pour le réécouter sans diversion visuelle, pour m'en approcher intimement afin de mieux le comprendre, le décortiquant dans ses plus fines particules. Il me vint rapidement le réflexe d'archiver ce monde enregistré, de le ranger comme dans de petites boîtes étiquetées afin de pouvoir revenir sur cette mémoire et, surtout, l'utiliser comme ingrédient compositionnel. La boucle se boucla quand naquit de la composition à base de sons enregistrés le besoin de conserver non pas seulement les sons, mais également leurs sources. Lorsque cela est possible, bien évidemment. Car ces sources sonores sont pour moi davantage que de simples objets anonymes producteurs de son. Ce n'est pas seulement le son de ces objets qui s'immisce dans l'ancre de mon microphone, mais les objets eux-mêmes : mon entendre immatériel se nourrit de mon voir matériel.

Ma démarche s'est donc tournée vers la recherche d'un équilibre entre matière abstraite et concrète – concrète au sens où cette matière maintient un lien avec la source sonore d'où elle provient. À la recherche de la musique concrète, j'espérais naïvement trouver une musique « concrète », c'est-à-dire qui me lierait au monde matériel, aux objets physiques qui m'entourent¹. De la tradition concrète, j'en suis arrivé à interpréter sur scène une musique électroacoustique reposant sur la manipulation d'objets, la présence du corps et l'invention d'instruments sans pour autant négliger l'utilisation du son fixé sur support que nous a apporté la musique concrète². Ce rapport à l'objet matériel est pour moi une façon de rester en contact avec le monde tangible malgré un mode de composition principalement virtuel puisque mené à bien par l'entremise de l'ordinateur.

1. Musique concrète : nom donné par Pierre Schaeffer à sa découverte en 1948 et qui proposait « une inversion dans le sens du travail musical ». Il précisait : « Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier leur réalisation concrète à des instruments connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance » (Schaeffer, 1966, p. 23).

2. Musique électroacoustique : appellation utilisée historiquement pour nommer les musiques composées avec sons de synthèse et/ou enregistrés et/ou avec traitement de signal, qu'elles soient fixées sur support ou interprétées en direct. Bien que cette dénomination ait le défaut d'être généraliste, elle possède une qualité d'ouverture sur le champ des possibles musicaux.

Témoin d'une approche personnelle, ce texte explore ces allers-retours, tissant des liens entre objet sonore, objet matériel, corps sonore, corps humain et nouvelle lutherie.

Du rapport à l'objet sonore

Mon attachement à la tradition concrète est déterminant, la découverte, par pur hasard, du *Traité des objets musicaux* de Schaeffer (1966) ayant précédé ma connaissance de l'existence même de la musique électroacoustique. Cependant, j'ai toujours été tracassé par le fait que Schaeffer ait utilisé un vocable à résonance matérielle – musique *concrète*, *objet* sonore³ – pour communiquer le fruit de ses recherches qui traitaient plutôt de dématérialisation des sources sonores, puisque le son perçu n'avait plus à être associé à son corollaire matériel. Il s'agissait plutôt d'effectuer, comme l'écrit Schaeffer, une « écoute aveugle des effets du contenu sonore⁴ ». Ce vocable a nourri des générations de création sonore en induisant, au fil du temps, une confusion dans la pratique, « un malentendu qui persiste aujourd'hui encore⁵ », déclare Michel Chion. La problématique réside ici dans le fait qu'une part de praticiens a eu naturellement tendance à associer la musique *concrète* ainsi que l'*objet* sonore avec l'enregistrement de sons acoustiques et d'objets matériels, ce qui n'est pas nécessairement le cas :

It is as a result of a disastrous shift in the meaning, for which the concrete composers are themselves partly responsible, that the term « concrete music » subsequently came to have the very restricted sense of music made with so-called concrete sounds, that is to say, with sounds originating from an acoustic source⁶.

Les dénominations « musique concrète » et « objet sonore » ne pouvaient que trop facilement renvoyer au monde physique et à sa mise en mémoire par la prise de son. Ces principes schaefferiens auraient-ils pu évoluer au fil des années pour s'ouvrir aux pratiques en développement ? Ils ont plutôt été confinés dans le champ de la musique fixée sur support pour désigner implicitement, la plupart du temps, un type d'écriture où la matière perçue est dénuée de référent. Avec l'héritage schaefferien, nous nous devons de comprendre qu'un objet n'est pas un objet, mais un objet de perception⁷. Pour paraphraser le philosophe Vilém Flusser, la théorie schaefferienne utilisait l'objet perçu pour mieux occulter l'objet matériel⁸.

Les artistes concevant des musiques avec des sons captés en direct n'ont pu légitimement revendiquer d'être des musiciens concrets puisque leurs sources se trouvaient sur scène, à la vue des spectateurs. Comme l'écrit Chion : « It is obvious that in order to assert itself, concrete music today is having to refuse to

3. Schaeffer décrivait ainsi l'objet sonore : « Si l'on nous présente une bande sur laquelle est gravé un son dont nous sommes incapables d'identifier l'origine, qu'est-ce que nous entendons ? Précisément ce que nous appelons un objet sonore, indépendamment de toute référence causale désignée, elle, par les termes de corps sonore, source sonore ou instrument » (Schaeffer, 1966, p. 95).

4. *Ibid.*

5. Chion, 2009, p. 14.

6. Chion, 1993b, p. 51.

7. Voir Schaeffer, 1966, p. 62.

8. Voir Flusser, 1999, p. 59.

join with “real-time”⁹. » En tant que jeune praticien, il m’aura fallu quelques années avant de comprendre que je ne pouvais m’associer à la musique concrète lorsque je me présentais sur scène avec des objets. Pourtant, « nul compositeur un peu conséquent, lorsqu’il s’engage dans la musique concrète, ne peut se soustraire à cette délicate question du figuratif sonore¹⁰ », note Chion. La même musique ne serait donc pas identique selon son contexte de présentation. Peut-être, certes, car « on ne “voit” pas la même chose quand on entend ; on n’ “entend” pas la même chose quand on voit¹¹ ». Mais comme praticien qui effectue des allers-retours entre composition fixée sur support et musique électroacoustique en direct, mon travail sur scène s’effectue pourtant en parfaite continuité avec le travail de studio. Schaeffer avait pris soin de préciser son propos en avançant la notion de « corps sonore » que nous devons distinguer de l’ « objet sonore ». Là où l’objet sonore est un effet perceptif, donc immatériel, le corps sonore est quant à lui ce que le commun des mortels nommerait un « objet sonore », soit un objet matériel qui produit un son.

Bien que Schaeffer réfutera en 1958 le terme « musique concrète » au profit de « musique expérimentale », la terminologie originale est restée bien vivante dans le vocabulaire des artistes du sonore¹². Chez le praticien qui utilise cette terminologie théorique dans la pratique, une inévitable distorsion sémantique s’est présentée au fur et à mesure que les musiciens de tradition concrète investissaient la scène de leurs objets et de leur traitement en temps réel. Créant en direct des objets sonores par la manipulation et l’enregistrement de corps sonores, comment auraient-ils pu éviter de sentir une forte affinité à la musique concrète ? Pour ma part, je ne peux m’empêcher de sentir que ma pratique est concrète, puisque je compose, souvent, à partir d’objets desquels j’extrais des sons, et ce, autant en studio que sur scène, que la source soit reconnaissable ou non. Comme compositeur, je me suis toujours senti plus proche des premières études de Schaeffer où le traitement est rudimentaire que des musiques électroacoustiques développées dans les décennies suivantes avec des traitements sophistiqués. Ceux-ci m’apparaissent plutôt comme un filtre dissociant le son de sa source matérielle et de la prise de son qui demeurent des prémisses fondamentales de cette forme d’art. Ce qui m’a interpellé dans la musique électroacoustique est bel et bien ce rapport à la réalité, au matériel, à la vie, et celui qu’entretient l’humain avec les objets et la matière qui l’entourent.

9. Chion, 1993b, p. 52.

10. Chion, 2009, p. 7.

11. Chion, 1990, p. 3.

12. Voir Schaeffer, 1966, p. 62. Le terme « musique concrète » sera réintroduit en 1991 par Michel Chion dans son ouvrage *L’art des sons fixés*, revu en 2009 sous le titre *La musique concrète, art des sons fixés*.

Du rapport à l'objet matériel

L'art sonore entretient depuis des lustres cette relation à l'objet matériel : des musiques primitives¹³ aux futuristes italiens (Luigi Russolo, 1913), jusqu'à la *Waterwalk* de John Cage (1960), les instruments inventés de Harry Partch, les performances de The Sonic Arts Union dans les années 1960¹⁴ ou encore les percussions *scrap metal* du groupe industriel allemand Einstürzende Neubauten. Pierre Henry, principal collaborateur de Pierre Schaeffer dans les années 1950, exprimait son intérêt pour la « musique d'objets », évoquant le passage possible de l'approche concrète du studio vers la scène :

Mais il y a un domaine où on n'a rien fait : celui que j'appelle la « musique d'objets », et c'est ça qui me tente à l'avenir. Il s'agirait de faire travailler des gens sur des corps sonores plus ou moins amplifiés, plus ou moins électrifiés et transformés – peut-être pas du tout –, et d'inventer ainsi une nouvelle lutherie – pas dans le style « Dada » des Futuristes et de leurs bruiteurs mais avec des corps sonores qu'on puisse manier, moduler, jouer, avec toute la subtilité venant d'une éducation musicale très sérieuse et du geste instrumental¹⁵.

Dans la manipulation de l'objet se trouve un moyen d'engager la musique électroacoustique dans le monde matériel, unissant le faire, le voir et l'entendre¹⁶. Mais pourquoi un artiste du son s'entêterait à entretenir une relation avec l'objet matériel alors qu'il peut aisément s'en départir dans la composition de tradition concrète ? À mes yeux, cet objet est plus qu'une vulgaire *chose* de laquelle j'extirpe un son : il occupe mon espace de travail, il habite ma pensée au quotidien, il me raconte une histoire – son histoire réelle que je connais ou encore son histoire fictive que je me plais à inventer – à laquelle se greffera la mienne. Cette attirance pour l'objet matériel me suit depuis la tendre enfance où s'est amorcé un intérêt pour la collection. C'est d'ailleurs « chez l'enfant le mode le plus rudimentaire de maîtrise du monde extérieur : rangement, classement, manipulation¹⁷ », écrit Jean Baudrillard. Comme si je trouvais dans ce rapport à l'objet – et à la possibilité de l'organiser dans le monde extérieur – un contrepoids au fouillis intérieur, aux idées compositionnelles qui foisonnent dans un perpétuel maelström sur lequel je n'ai que peu de contrôle.

Si je collectionne les sons pour composer, je collectionne d'abord et avant tout des objets, je collectionne le monde que j'habite et qui m'habite. Composer, collectionner et organiser sont, au sein de ma pratique, des démarches intrinsèquement liées. Il s'agit de chercher, de trouver péniblement la bonne pièce (tout autant que le bon son), de rêver de l'objet manquant, de faire le tour des brocantes et de toucher la matière avec mes mains pour ensuite former des structures, construire des systèmes organisa-

13. « Early musical instruments were made from "found objects" such as shells and plant parts » (Rault, 2000, p. 9).

14. Voir Christoph Cox in Young, 2002, p. 39.

15. Pierre Henry in Chion, 1977, p. 104.

16. Dissemblablement à la situation classique du concert acousmatique où la composition préécrite est diffusée sur haut-parleurs.

17. Baudrillard, 1968, p. 105.



tionnels, et ce, autant dans le monde physique que dans le monde sonore. Par exemple, ce sont des diapasons qui sont collectionnés durant le processus créatif menant à la performance sonore *frequencies (a)* (2012) – des diapasons de toutes tailles, fréquences, origines et époques¹⁸. Je les considère étroitement liés à ma pratique, créant un pont entre son acoustique et électronique : le son du diapason – utilisé comme symbole d’une musique acoustique – se rapproche étrangement du son sinusoïdal de synthèse – comme symbole de la musique électronique. Dans cette performance, des séquences mécaniques sont lancées depuis l’ordinateur, activant des solénoïdes qui font résonner les diapasons acoustiques¹⁹. Il s’agit d’une construction formelle où le son quasi pur des diapasons est mis en relation avec des fréquences pures de synthèse.

La relation à l’objet matériel est également au centre de la majeure partie de mes musiques concrètes que j’ai regroupées sous le titre *Travaux mécaniques* (2012). Dans l’œuvre *Writing Machine*, ce sont principalement les sons d’une machine à écrire qui sont mis en musique. Dans *Liaisons mécaniques*,

18. *frequencies (a)* a été créée le 10 octobre 2012 dans le cadre du festival Champs électriques à Ottawa.

19. Les solénoïdes sont de petits bras mécaniques activés par courant électrique.

20. Allard, 2012, p. 5.

21. «Anecdorique» est un qualificatif donné aux musiques électroacoustiques où les sources sont reconnaissables.

22. Allard, 2012, p. 5. L'animisme, qui désigne la tendance à attribuer un caractère vivant à des objets inanimés, représente très justement cette relation à sens unique (*ibid.*).

23. Baudrillard, 1968, p. 20.

24. Julian Schnabel *in* Le Feuvre, 2010, p. 131.

il s'agit d'enregistrements de petits engrenages mécaniques à partir desquels des liens musicaux sont ficelés. Ces petits objets ont été collectionnés sur des années avant de pouvoir penser à la composition. Ces compositions lient l'objet matériel et l'objet sonore schaefferien, l'objet référentiel et sa poétisation, tout autant que sa dénaturation par le traitement de signal. On y retrouve ainsi l'objet sous sa double nature : «à la fois anthropologique lorsque défini comme artefact et poétique lorsque proposé en tant que métaphore, emblème ou allégorie²⁰», tel que le note Dominique Allard. Mon intention n'est pourtant pas de composer de façon anecdotique, mais de trouver un équilibre entre la matière sonore enregistrée et sa transformation²¹. Là où j'espère toujours réussir à faire ressentir l'objet d'origine, il demeure primordial d'en faire ressortir des qualités sonores insoupçonnées, évitant de le présenter comme une pure documentation.

Ces préoccupations sont présentes jusque dans la présentation en concert des *Travaux mécaniques*. La musique concrète est traditionnellement présentée dans l'obscurité, misant sur l'écoute et non la mise en scène. Pour ma part, même lorsqu'il s'agit de musique concrète, j'aime construire une présentation visuelle qui évoque les objets utilisés dans les compositions. J'y transporte mon atelier directement sur scène : table de travail, lampes, instruments et bibelots, donnant ainsi accès au visuel et aux objets qui ont imprégné la composition de leurs esprits. Car si mes compositions prennent vie par ces objets, je vis avec ces objets et ils vivent avec moi, me rapprochant peut-être d'un animisme où «l'humain [...], par la projection de ses fantasmes, de ses désirs, humanise et attribue une âme à l'objet²²». Ces mêmes œuvres présentées sur scène, mais sans objets, ne transmettraient pas le même propos, leur simple présence participant à communiquer l'œuvre. Les objets magnifient ici l'important fait matériel au sein des compositions et forment un liant entre le corps du musicien, les idées qui habitent l'œuvre et le monde matériel. Comme l'indique Baudrillard : «Êtres et objets sont d'ailleurs liés, les objets prenant dans cette collusion une densité, une valeur affective qu'on est convenu d'appeler leur "présence"²³. »

Ainsi, j'intègre des éléments de ma propre vie et, *ipso facto*, des éléments des compositions au sein de leurs présentations. Dans ce *statement*, l'artiste états-unien Julian Schnabel explique le phénomène de façon poétique :

I want my life to be embedded in my work, crushed into my painting like a pressed car. If it's not, my work is just some stuff. When I'm away from it, I'm crippled. Without my relationship to what may seem like these inanimate objects, I am just an indulgent misfit. If the spirit of being isn't present in the face of this work, it should be destroyed because it's meaningless²⁴.

FIGURE 2 Nicolas Bernier, *Travaux mécaniques*, en concert, 9 février 2012 (©Nicolas Bernier).



L'importance donnée au matériel provient chez moi d'une réaction à la dématérialisation des éléments compositionnels (l'objet sonore schaefferien), de la composition en soi (composition par ordinateur) et de la performance dans les musiques électroacoustiques (composition diffusée sur support, sans interprétation). Mais cette relation à l'objet matériel, au corps sonore, ne se fait qu'avec la présence du corps humain.

Du rapport au corps

The measure of a work of art is whether one can sense in it the presence of the artist's body. If so, then it is a success, and if not, it's a failure. – Pierre Hébert.

Je suis arrivé dans le monde électroacoustique à l'orée du numérique où tout semblait loin de la matière physique : génération de sons de synthèse, composition par ordinateur, envoi des pièces par internet, jusqu'à la diffusion de l'œuvre qui ne nécessite pas la présence du compositeur puisqu'elle peut être jouée par l'intermédiaire d'un support standard (CD, DVD, DAT, etc.). Lorsque présenté sur scène, l'instrument de musique par excellence était désormais le *laptop*, tel que l'émet Chris Salter dans son livre *Entangled* :

25. Salter, 2010, p. 214.

The aesthetic shifts from what became known as laptop music were far greater than just neoteri technical possibilities. The shift to the laptop as the instrument of electronic sound culture signaled an even more extreme move towards an aesthetics of the digital conditioned by software and hardware²⁵.

Dans l'introduction de son ouvrage, Salter aborde d'ailleurs cette traversée de l'ère numérique où, après des années de travail plutôt « virtuel », les artistes sont revenus à un travail où le corps humain et la matière physique redevenaient prédominants :

26. *Ibid.*, p. xxi.

As euphoria for the simulated and the virtual that marked the end of the twentieth century subsides, suddenly everyone from new media artists to architects, physicists, ethnographers, archaeologists, and interaction designers are speaking of embodiment, situatedness, presence, and materiality. In short, everything has become performative²⁶.

27. Baudrillard, 1968, p. 34.

Où il y a objet matériel, il y a corps humain. Baudrillard émet même l'idée que « l'homme est lié alors aux objets ambiants par la même intimité viscérale (toutes proportions gardées) qu'aux organes de son propre corps²⁷ ». Nul ne peut échapper à la présence du corps, pas même la musique fixée sur support, car du corps nous ne pouvons nous affranchir. Michel Foucault observe ainsi :

28. Foucault, 1966, en ligne.

Je peux bien aller au bout du monde, je peux bien me tapir, le matin, sous mes couvertures, me faire aussi petit que je pourrais, je peux bien me laisser fondre au soleil sur la plage, il sera toujours là où je suis. Il est ici irréparablement, jamais ailleurs. Mon corps, c'est le contraire d'une utopie [...] ²⁸.

La relation à l'objet est pour moi intrinsèquement liée à celle du corps humain. À travers l'objet et sa manipulation, c'est ultimement le corps humain que j'espère faire ressentir dans mes compositions. Même chez celui qui compose des œuvres faites pour être entendues dans un contexte de musique de sons fixés, nous constaterons souvent cette attraction pour un travail où le matériel est manipulé. C'est le cas de Michel Chion qui, au lieu de travailler sur ordinateur, dit préférer opérer :

29. Chion, 1993a, p. 163.

sur un support matériel concret que je peux manipuler, toucher, dédoubler, voire aggraver et qui me stimule en me permettant un branchement physique direct sur le travail sonore, plutôt que d'utiliser l'intermédiaire d'une simulation optique²⁹.

L'objet sera manipulé plus ou moins adroitement par un humain, car un objet manipulé par un autre objet – donc une machine – n'aura pas cette capacité de transmettre la présence du corps humain qui se manifeste, contrairement à la machine, dans son imperfection.

Arrivé dans la création audionumérique, la performance – et, par incidence, la présence humaine – s'est rapidement imposée comme une approche inévi-

table, tranchant avec l'approche du compositeur travaillant en solo avec son ordinateur. Pour moi, enfant-du-tout-numérique, cette présence humaine se présentait même comme une curiosité, une chose rare : « Recording, we all know, has changed the way people listen to music, perform music and compose music. It has also, ironically, made the act of creating music, live and in person, a signally “special” event³⁰ », remarque Nicolas Collins. Il me fallait donc subvertir cette aliénation du corps que semblait vouloir imposer la vie au numérique.

30. Collins, 2008, p. 7.

Du rapport à l'instrument

Une fois le corps humain engagé dans la manipulation de l'objet, une virtuosité instrumentale se développe. Ce retour à la virtuosité dans les musiques électroacoustiques était déjà souhaité par Bob Ostertag en 2002 :

Virtuosity has been out of fashion for years now, ever since the advent of punk rock, conceptual art and other movements that emphasize the idea rather than its execution. Nevertheless, virtuosity of some sort is a necessary element of almost any performance³¹.

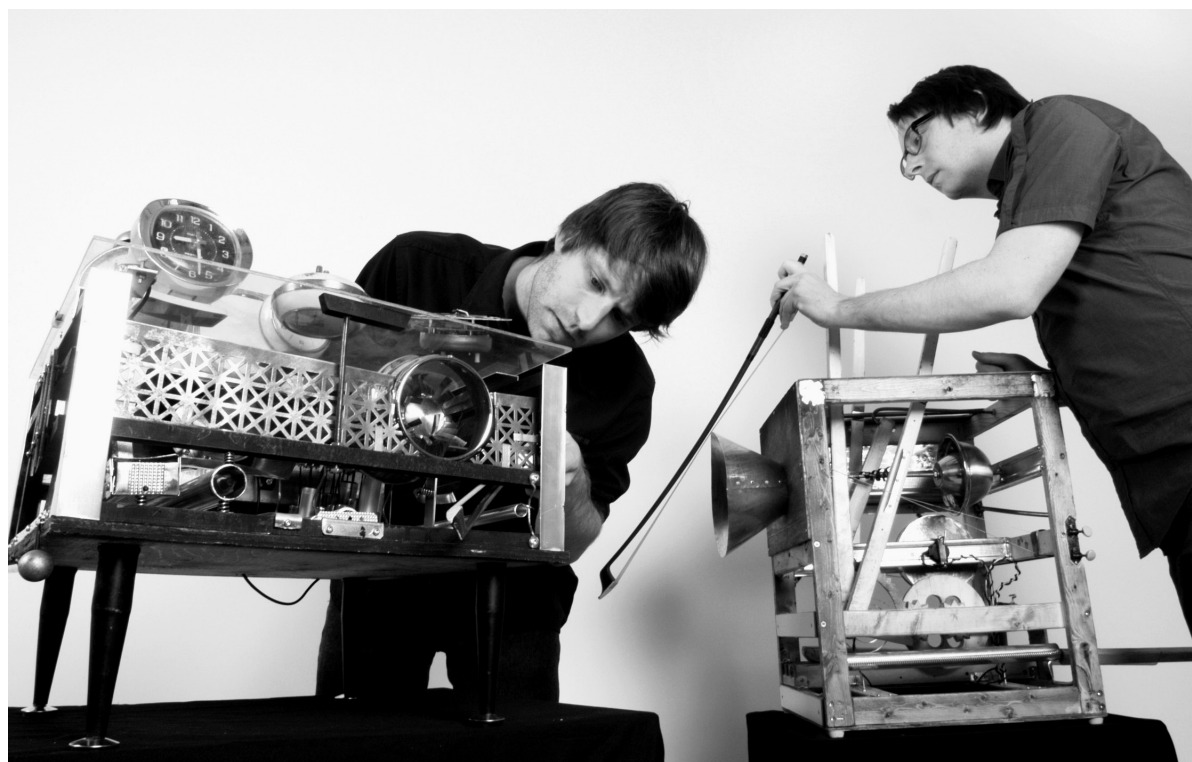
31. Ostertag, 2002, p. 11.

Cette notion de virtuosité est plus ouverte que traditionnellement, quand l'interprète se dédiait à la pratique d'un instrument unique. L'instrument est aujourd'hui plus éclaté, se transformant au gré des projets, des trouvailles et des poussées technologiques. Bien que la recherche soit davantage axée sur le développement de nouveaux instruments et haptiques³², nombre de propositions d'artistes reposent sur les « vieilles » technologies : pensons à Ben Frost et Christian Fennesz qui créent de grandes fresques tramées en combinant ordinateur, avec sons fixés, avec leurs guitares électriques, garnies de leurs indispensables effets. Le duo Matmos conjugue les techniques de la musique concrète aux synthétiseurs. Lionel Marchetti a façonné son instrument en combinant mélangeur, microphones, flash photographique et objets. C'est, pour ma part, en m'inspirant des *intonarumoris* futuristes avec les projets *Boîte* (2008) et *La chambre des machines* (collaboration avec Martin Messier, 2010) que j'entreprends un travail sur une certaine virtuosité instrumentale³³. Dans cette performance, les interprètes jouent sur des instruments faits de bois et de métal, confectionnés par Alexandre Landry. Le système est d'une relative simplicité : des microphones piézoélectriques dont le signal est analysé en temps réel déclenchent des traitements audio ainsi que des séquences audiovisuelles préenregistrées. La composition se déroulant en continu – sans interaction entre le programme et les interprètes –, les événements, traitements, effets et amplifications se trouvent à chaque performance au même

32. Pensons au *Radio-Baton* de Max Mathews, à *The Hands* de Michel Waisvisz ou encore au *T-Stick* de Joseph Malloch.

33. *Boîte* a été créée le 19 septembre 2008 dans le cadre du Mois Multi à Québec. La première de *La chambre des machines* a eu lieu le 6 février 2010 au festival Transmediale de Berlin.

FIGURE 3 Nicolas Bernier et Martin Messier, *La chambre des machines*, janvier 2010 (©Isabelle Gardner).



endroit de l'échelle temporelle, permettant de garder la précision voulue dans la composition. On y trouve donc une partie fixée ne laissant que peu de place pour l'improvisation.

S'il y a cette idée romantique dans la recherche électroacoustique d'un certain retour au tout-gestuel où chaque son trouverait son corréla physique, il serait malheureux de reléguer aux oubliettes la principale découverte apportée par la musique concrète : le son fixé. La tradition purement instrumentale subsistera toujours et doit faire partie de la recherche électroacoustique, mais comment nier la pertinence du travail de la matière sonore qui se fait en différé, légitimement dissocié du geste instrumental ? Le musicien Adam Lindson explique :

Since music performance is a meaningful human activity, it makes little sense to consider music-making solely in terms of the physical production of sound. The context for the intention to make a sound in a musical performance is a human situation, while the mechanics of the sound production are part of a physical system³⁴.

William Brent est également de l'avis que nous devons aujourd'hui accepter que le son n'est pas toujours produit par son corréla mécanique :

One common assumption is particularly relevant: that there should be a perceivable correlation between the movements of a performing musician and the resulting sound. [...] Thus, we must ask: are desires for clear action-sound relationships merely historical remnants linked to a perverse obsession with technical prowess³⁵?

35. Brent, 2011, p. 430.

Le fait de préserver une partie fixée sur support dans une performance permet aussi de laisser aux interprètes l'espace mental nécessaire au jeu, au geste et à la présence du corps.

En contrepoint à la partie fixe, une décision particulière a été prise lors de la conception de *La chambre des machines* : celle d'éradiquer l'ordinateur de la scène. Plutôt que de le mettre en scène comme un instrument, nous privilégions une approche où celui-ci est dissimulé en coulisse, évitant toute distraction informatique de la part des interprètes.

Conclusion

Des liens existent vraisemblablement entre l'objet sonore, l'objet matériel, le corps sonore, le corps humain, la démarche concrète et la démarche instrumentale. Nous sommes aujourd'hui à un point de l'histoire où les multiples stratégies de composition électroacoustiques développées au cours des soixante dernières années sont assez mûres pour le dialogue. L'utilisation de l'ordinateur pour la performance, le travail du son fixé, la manipulation d'objets, l'utilisation de la nouvelle lutherie sont tous autant d'ingrédients pertinents dans la création sonore contemporaine. Pierre Alexandre Tremblay note d'ailleurs que « cet alliage des différentes techniques est déjà communément utilisé dans les musiques populaires ». Il ajoute : « Pensons aux sections de percussions qui déclenchent des séquences sonores, aux doublons automatisés (guitares, cordes, etc.), le tout pouvant être synchronisé sur des séquences d'éclairage, etc.³⁶ »

36. Entretien électronique avec Pierre Alexandre Tremblay, 2012.

Après être passé par des périodes d'une certaine radicalité – que ce soit la musique concrète/acousmatique, la *laptop performance* ou le retour à une pratique électroacoustique purement basée sur le geste –, un hybride entre les diverses approches à la performance sonore semble être aujourd'hui une voie intéressante à explorer. Le développement d'une virtuosité associée à la nouvelle lutherie continuera à constituer une part importante de la recherche dans la composition et l'interprétation de la musique électroacoustique, mais cela ne devrait pas se faire au détriment de l'important héritage laissé par la musique concrète.

REMERCIEMENT

Je tiens à remercier Pierre Alexandre Tremblay sans lequel ce texte n'aurait jamais vu le jour.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLARD, Dominique (2012), « De l'objet à la "chose" animée : le désenchantement de l'objet / From Object to Animated "Thing" : The Disenchantment of the Object, *esse arts + opinions*, n° 75, 4-11.
- BAUDRILLARD, Jean (1968), *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- BERNIER, Nicolas (2012), Entretien électronique avec Pierre Alexandre Tremblay.
- BRENT, William (2011), « Aspects of Gesture in Digital Musical Instrument Design », in *International Computer Music Conference 2011*, University of Huddersfield (31 juillet-5 août), p. 429-436.
- CHION, Michel (dir.) (1977), « Le concert pourquoi? comment? », *Cahiers recherche/musique*, n° 5, Paris, INA-GRM.
- CHION, Michel (1990), *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Nathan.
- CHION, Michel (1993a), *Le Promeneur écoutant*, Paris, Plume.
- CHION, Michel (1993b), « The State of Musique Concrète », *Contemporary Music Review*, vol. 8, n° 1, p. 51-55.
- CHION, Michel (2009), *La musique concrète, art des sons fixés*, Lyon, Môméludies éditions.
- COLLINS, Nicolas (2008), « Why Live? Performance in the Age of Digital Reproduction », *Leonardo Music Journal*, vol. 18, p. 7-8.
- FLUSSER, Vilém (1999), *The Shape of Things : A Philosophy of Design*, Londres, Reaktion Books.
- FOUCAULT, Michel (1966), « Le corps utopique », conférence radiophonique prononcée sur France Culture, Paris, 21 décembre. Disponible en ligne : <[http://culturevisuelle.org/imagination/2010/06/05/foucault-«-le-corps-utopique-»>](http://culturevisuelle.org/imagination/2010/06/05/foucault-%E2%80%93le-corps-utopique-%E2%80%93) (consulté le 4 février 2013).
- LE FEUVRE, Lisa (dir.) (2010), *Failure*, Londres, Whitechapel Gallery ; Cambridge, MIT Press.
- LINSON, Adam (2011), « Unnecessary Constraints: A Challenge to Some Assumptions of Digital Musical Instrument Design », in *International Computer Music Conference 2011*, University of Huddersfield (31 juillet-5 août), p. 421-424.
- OSTERTAG, Bob (2002), « Human Bodies, Computer Music », *Leonardo Music Journal*, vol. 12, p. 11-14.
- RAULT, Lucie (2000), *Musical Instruments : A Worldwide Survey of Traditional Music-making*, Londres, Thames & Hudson.
- RUSSOLO, Luigi ([1913]1967), *The Art of Noise : Futurist Manifesto 1913*, New York, Something Else Press.
- SALTER, Chris (2010), *Entangled : Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MIT Press.
- SCHAEFFER, Pierre (1966), *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.
- YOUNG, Rob (dir.) (2002), *Undercurrents : The Hidden Wiring of Modern Music*, Londres, Continuum.

DISCOGRAPHIE

- BERNIER, Nicolas (2012), *Travaux mécaniques*. empreintes DIGITALes IMED 12114.

Analyse spectromorphologique de *La plénitude du vide* de Jean-François Laporte

Cléo Palacio-Quintin

***La plénitude du vide* : l'œuvre et ses acteurs**

L'œuvre *La plénitude du vide* de Jean-François Laporte a été créée dans le cadre du Festival international Montréal/Nouvelles Musiques (MNM), le 28 février 2005, à l'église Saint-Jean-Baptiste¹. Commandée par le quatuor de saxophones Quasar, six interprètes ont participé à sa création, soit Marie-Chantal Leclair, Mathieu Leclair, André Leroux et Jean-Marc Bouchard de Quasar, ainsi que Jean-François Laporte et Martin Ouellet de Totem contemporain². Très représentative du travail de Jean-François Laporte et de ses nombreuses collaborations avec Quasar, l'œuvre d'environ 60 minutes est composée pour saxophones, orgue à sirènes, trompes-sax, saxophones volants, totem-tu-yos, sub-totems et totems-pompier³. La création a été enregistrée par Espace Musique (Radio-Canada) et cette œuvre a ensuite remporté le prix Opus de la Création de l'année, remis par le Conseil québécois de la musique (CQM).

Jean-François Laporte est un compositeur inventif pour qui le son est une matière à découvrir et à explorer. Pendant ses études en composition électroacoustique à l'Université de Montréal, il fonde Totem contemporain (1995), groupe dédié à l'exploration sonore, qui devient ensuite une organisation de création/production pour encadrer ses projets. Il est rapidement apprécié, non seulement comme compositeur, mais aussi comme inventeur d'instruments⁴. Aujourd'hui reconnu sur la scène internationale pour l'originalité de sa démarche qui inclut autant des œuvres pour instruments traditionnels qu'inventés ou détournés, ses expérimentations sur la matière sonore l'amènent à

1. L'œuvre a aussi été présentée en avant-première le 21 février 2005, à l'église Saint-François-de-Sales à Gatineau.

2. Cette commande a été possible grâce au programme de collecte de fonds « Parrainer des minutes de musique » mis en place par Quasar. Des parrains et marraines ont ainsi financé la composition de chaque minute de l'œuvre.

3. Les instruments inventés seront décrits en détail plus loin.

4. Pour la saison artistique 2001-2002, le CQM lui remettait trois prix Opus, soit ceux de la Découverte de l'année, du Compositeur de l'année et de la Création de l'année pour *Tribal*, œuvre pour orchestre d'instruments inventés. En 2007-2008, on lui remettait le prix Opus de la Reconnaissance à un facteur d'instruments.

5. Plusieurs extraits des œuvres de Jean-François Laporte mentionnées dans cet article peuvent être écoutés sur le site web de Quasar : <www.quasar4.com/html/musique.htm> (consulté le 25 février 2013).

6. Note tirée du livret du disque de Quasar, *Miroir des vents* (2009).

collaborer avec de nombreux artistes (musiciens et danseurs) et à créer des installations sonores. Au fil des ans, ses œuvres ont été présentées dans plusieurs pays d'Amérique, d'Europe et d'Asie.

Les musiciens du quatuor de saxophones Quasar sont des collaborateurs privilégiés de Jean-François Laporte depuis le début de sa carrière et ont participé activement à l'élaboration de plusieurs de ses œuvres⁵. Déjà en 2001, ils participaient à la création de l'œuvre *Le chant de l'inaudible* pour quatuor de saxophones, en effectuant avec Jean-François Laporte une démarche de recherche et d'expérimentation sur la matière sonore et en particulier sur les sons multiphoniques. Cette pièce démontre clairement l'intérêt du compositeur pour les textures timbrales subtiles qui se déploient lentement dans le temps, tel que l'exprime la note du livret du disque de Quasar où se retrouve *Le chant de l'inaudible* :

Née des suites d'une recherche sur les sons multiples, cette pièce ouvragée de phénomènes acoustiques (frottements, scintillements harmoniques, battements, souffles, etc.) explore le timbre dans un mouvement lent et continu. Cette musique de couleurs a pour motif l'évolution d'un flux très doux de souffles qui s'enroulent et se déroulent ensemble. Pur déploiement d'une nappe de sons tenus, l'œuvre présente l'écoulement progressif de la superposition, puis une évaporation silencieuse⁶.

Les musiciens de Quasar ont participé à la création de *Tribal* (2002) pour orchestre d'instruments inventés. Tout comme *La plénitude du vide*, cette pièce d'envergure a été composée spécialement pour l'église Saint-Jean-Baptiste et faisait usage des multiples possibilités de spatialisation des musiciens et des instruments que permet un tel lieu. L'intérêt de Jean-François Laporte pour la spatialisation se retrouvait également dans *Procession* (2002), pour quatre tuyaux d'orgue roman, commandée par l'abbaye de Royaumont. Comme le titre de l'œuvre l'indique, les musiciens de Quasar jouent alors avec des tuyaux de l'orgue du XI^e siècle, en se déplaçant dans l'espace de concert de l'abbaye.

Jean-Marc Bouchard collabore de près avec le compositeur à la création de deux pièces pour saxophone baryton : *L'expérience du blanc* (2005), pour saxophone baryton solo, et *L'expérience* (2007), pour saxophone baryton et traitement numérique. La première est en continuité directe avec *La plénitude du vide*, dans laquelle on retrouve deux saxophones barytons, et la deuxième pousse la recherche sonore encore plus loin par l'ajout de composantes électroniques. Marie-Chantal Leclair se spécialise aussi à jouer plusieurs des instruments inventés de Jean-François Laporte, dont l'orgue à sirènes, et, tout comme Jean-Marc Bouchard, participe fréquemment aux concerts de Totem contemporain à titre d'interprète sur différents instruments. *La plénitude du*

vide donnera d'ailleurs lieu à l'invention des trompes-sax, spécialement pour les interprètes de Quasar. Ces instruments serviront plus tard à la création d'*Incantation* (2011) pour quatuor de trompes-sax.

Ces collaborations entre les musiciens de Quasar et Jean-François Laporte soulignent leur intérêt commun pour l'expérimentation sonore et leur ont permis de réellement repousser les limites des techniques de jeu du saxophone et également d'inventer des techniques de jeu sur de nouveaux instruments. Ce travail de recherche sonore se fait de façon expérimentale, dans une démarche d'écoute active. Les œuvres sont créées en atelier et se construisent peu à peu au fil des expérimentations et improvisations. Laporte compose donc à partir de la matière sonore elle-même.

Quoiqu'essentiellement acoustique, la musique de Laporte est donc très proche de la musique électroacoustique à la fois dans sa facture et dans son esprit. Le compositeur travaille particulièrement sur l'évolution timbrale des sons dans la durée. Les sons se développent de manière organique dans le temps et l'espace. Dans *La plénitude du vide* en particulier, les textures sonores évoluent très lentement et permettent ainsi à l'auditeur de se retrouver dans un état d'écoute contemplative.

La démarche artistique de Jean-François Laporte évolue dans l'esprit de l'écoute réduite – telle que conçue par Pierre Schaeffer et utilisée par les créateurs de musique électroacoustique⁷ – et particulièrement dans la perspective du *Deep Listening*, élaboré par Pauline Oliveros⁸. Il utilise ces approches lors de la création, en travaillant directement sur la matière sonore, puis invite l'auditeur à une écoute immersive ou approfondie⁹. Il l'invite aussi à se plonger dans un univers de perception auditive raffinée où l'on écoute le son pour lui-même, « indépendamment de toute référence à des sources ou causes possibles¹⁰ », en particulier avec l'usage de ses instruments inventés pour lesquels nous n'avons aucune référence. Un musicien expérimenté et attentif peut parfois reconnaître la cause acoustique de la production du son mais se retrouve tout de même la plupart du temps dans un univers sonore inouï. Les sonorités demeurent cependant toujours incarnées puisque acoustiques et provenant de gestes instrumentaux tangibles, effectués par les musiciens ou par des systèmes mécanisés, sur ses instruments inventés.

Une instrumentation singulière

L'analyse qui suit a été élaborée par l'écoute, avant que le compositeur transmette des informations plus précises sur ses instruments inventés. Nous avons choisi de présenter ici une description des instruments avant l'analyse afin de pouvoir ensuite relier les textures sonores à leurs sources instrumentales. Les

7. L'écoute réduite a été définie par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* (1966) aux chapitres xv et xx. Pour plus de détails, consultez Chion (1983).

8. Oliveros, 2005.

9. Le terme est dérivé du concept de *Deep Listening*.

10. Smalley, 1999, p. 193.

11. Les informations sur les instruments ainsi que de multiples clarifications intégrées dans ce texte ont été transmises par Jean-François Laporte lors de conversations vidéo-conférences qui se sont déroulées les 15 et 19 janvier 2013, à Montréal.

descriptions des instruments et de leur fonctionnement acoustique pourront ainsi aider le lecteur à mieux imaginer les spectromorphologies décrites plus loin¹¹.

Les musiciens de *Quasar* n'utilisent pas les quatre saxophones habituels du quatuor dans cette œuvre. Ils jouent des sons multiphoniques avec deux saxophones altos et deux saxophones barytons au début de la pièce. Plus tard, les deux barytons vont jouer uniquement de longues notes tenues sur la fondamentale de l'instrument (*la* grave, correspondant au *do* grave du violoncelle : *do*₂) et des harmoniques de cette fondamentale, sans jamais changer de doigté. L'ordre d'apparition de tous les instruments utilisés dans l'œuvre est le suivant : 1) sub-totems, 2) saxophones, 3) totems-pompiers, 4) sax-volants, 5) totems-tu-yos, 6) trompes-sax, 7) orgue à sirènes. Voici une brève description de la facture des instruments inventés regroupés en famille, des sons qu'ils produisent et de leur mode de jeu :

a) Sub-totems, totems-pompiers et totems-tu-yos :

Ces instruments qualifiés de « totems » sont tous des dérivés de la grande famille des tu-yos. Il s'agit de tuyaux cylindriques, de plastique ou de métal, dont une des extrémités est recouverte par une membrane fabriquée avec un ballon de caoutchouc. La mise en vibration de cet instrument est assurée par la membrane qui s'active lorsque de l'air est insufflé par l'embouchure du ballon. Le tuyau sert de cage de résonance et la taille de celui-ci définit la hauteur fondamentale produite.

Le son caractéristique de cet instrument peut s'apparenter à celui du didgeridoo australien dans le registre grave, mais il en diffère énormément sur le plan du contrôle de l'évolution des différents timbres. La membrane de caoutchouc peut être étirée à l'extérieur de la circonférence du tuyau, perpendiculairement à l'axe de ce dernier, et ces manipulations permettent de faire grandement varier le timbre et la hauteur du son. Les premiers modèles fabriqués étaient joués directement par des instrumentistes qui pouvaient se déplacer en jouant – dans *Tribal*, entre autres – et devaient souffler eux-mêmes dans ces tuyaux. De nombreux modèles différents ont été fabriqués depuis, souvent pour des installations sonores, et sont maintenant mis en résonance par un système d'air comprimé mécanisé qui stimule la membrane posée sur l'un des embouts du tuyau. Cela permet ainsi de jouer des sons soutenus et de multiplier les interventions puisqu'un seul musicien peut contrôler le système d'air comprimé relié à plusieurs tu-yos, à l'aide de robinets. Un battement percussif peut aussi être ajouté sur la membrane par un petit marteau en matière plastique – fabriqué avec une attache à tête d'équerre, ou autobloquante¹² –, également contrôlé par ce système mécanisé (voir figure 1).

12. Ces attaches de plastique sont bien connues sous leur appellation anglaise *tie wrap* et la marque de commerce Ty-Rap®.

FIGURE 1 Exemples de tu-yos (sub-totems), exposition *Psûkho en concert*, Fonderie Darling, Montréal, 25 septembre-8 octobre 2008 (©Jean-François Laporte).



Dans *La plénitude du vide*, deux **sub-totems** sont utilisés et jouent le rôle de « contrebasses » de la famille tu-yo. Construits avec des tuyaux longs et volumineux, ils produisent donc des sons graves (fondamentale do_1) et sont disposés au centre de l'église. Une douzaine de **totem-pompiers** sont éparpillés autour du public dans l'église. Ils produisent tous la même fondamentale (do_2) et un mécanisme particulier permet de les faire « chanter » comme des sirènes, toujours semblables. Le **totem-tu-yo** utilisé est fait de tuyaux disposés à la verticale et occupe le centre de l'église. Les membranes de caoutchouc se trouvant au-dessus des tuyaux peuvent être manipulées : en étirant la membrane, l'interprète peut créer divers effets sonores (voir la figure 2, photo de gauche).

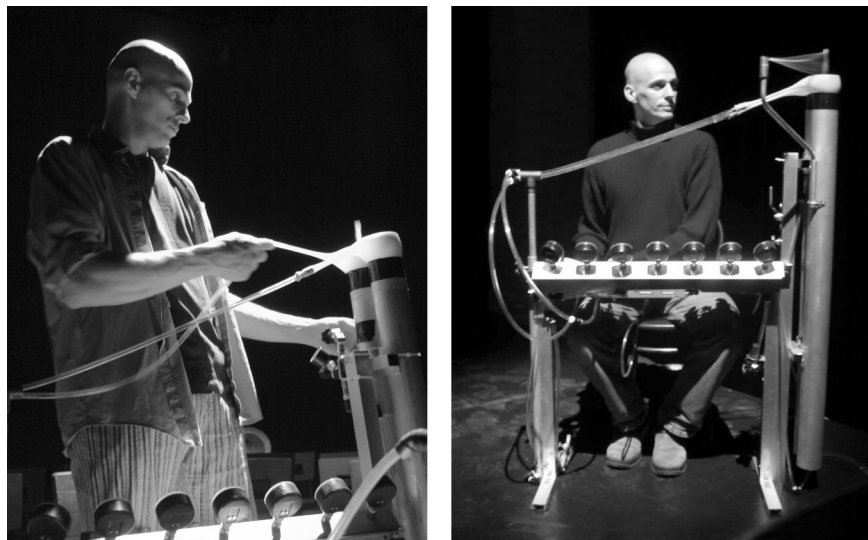
Le prototype présenté sur ces photos n'est pas celui utilisé dans *La plénitude du vide* où le système de contrôle des tu-yos et les tuyaux verticaux sont séparés sur des structures indépendantes. Sur la photo de gauche, le mode de jeu d'étirement de la membrane pour modifier le son est clairement visible. À droite, le musicien est assis derrière la rangée de robinets permettant de réguler le système d'air comprimé qui contrôle les multiples tu-yos. Les objets ronds que l'on perçoit à l'avant sont des manomètres, des appareils à cadran avec une aiguille qui indique la mesure de la pression de l'air.

b) Sax-volants :

Les sax-volants, inventés lors de la création de *Tribal*, sont fabriqués à partir d'une embouchure de saxophone reliée à un long tuyau de plastique flexible, terminé par un petit entonnoir, que les musiciens font tourner au-dessus de leur tête en jouant, tel un rhombe¹³. Le son est ainsi spatialisé dans un mouvement de rotation, ce qui en modifie grandement la perception. La longueur du tuyau détermine une fondamentale, mais l'embouchure à anche permet de jouer de nombreuses variations d'harmoniques.

13. Jean-François Laporte a fabriqué plusieurs variations de sirènes-volantes selon le même principe, en utilisant des embouchures de cuivres (trompette, trombone) ou des anches doubles (hautbois, basson). Les prototypes sont terminés par une variété d'embouts (entonnoirs, pavillon de trompette) et les différents matériaux créent des identités timbrales distinctes.

FIGURE 2 Jean-François Laporte et ses tu-yos. À gauche, Festival des musiques de création, Jonquière, 2007 (©Julien Roy). À droite, Groupe de Musique Électroacoustique d'Albi (GMEA), France, 2003 (©Martin Ouellet).



c) Trompes-sax :

Inventés expressément pour *La plénitude du vide*, les trompes-sax font également usage d'une embouchure de saxophone, cette fois jumelée à un tuyau cylindrique rigide terminé par un pavillon de trombone qui donne un aspect cuivré au timbre. Six trompes-sax sont utilisés dans la pièce et tous sont fabriqués avec un tuyau de métal¹⁴ de la même taille, afin que la hauteur fondamentale corresponde à la note la plus grave du saxophone baryton.

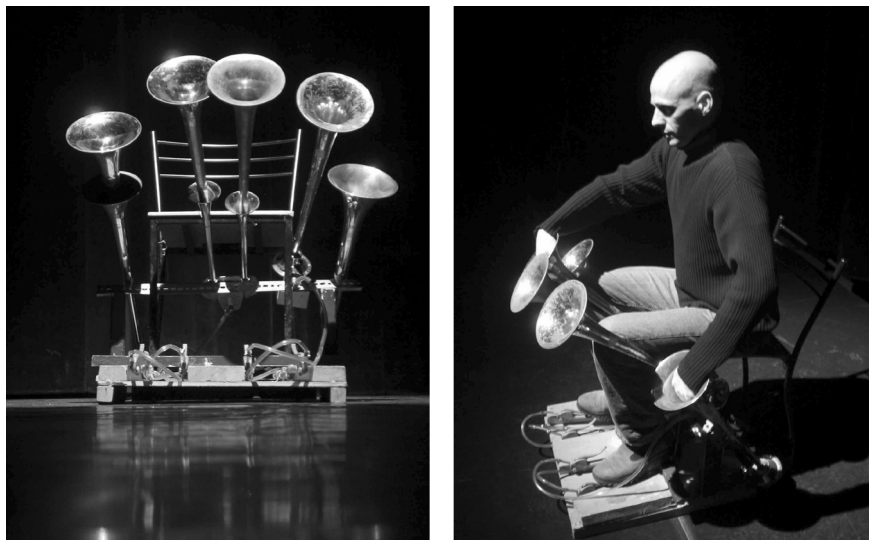
14. Pour *Incantation*, de nouveaux trompes-sax ont été fabriqués avec des tuyaux de plastique.

d) Orgue à sirènes :

C'est à la suite de la composition de sa symphonie portuaire *Les Sirènes volantes*¹⁵, en 1998, que Jean-François Laporte, inspiré par l'usage des sirènes de bateaux, a fabriqué son orgue à sirènes (voir figure 3). L'instrument consiste en cinq sirènes de camions lourds installées sur un cadre derrière lequel un musicien peut s'asseoir. Un système d'air comprimé permet de « jouer » les sirènes en contrôlant la dynamique des sons, souvent extrêmement forte, avec des pédales. Le son des sirènes peut être modifié en jouant avec ses mains dans les cloches – une technique de jeu inspirée du cor français – ou en y insérant des bouts de tuyaux de plastique.

15. Pour en savoir plus sur les *Symphonies portuaires*, voir Champagne, 2007, p. 65-74. Un extrait de la partition de Jean-François Laporte est présenté à la page 67.

FIGURE 3 Orgue à sirènes, GMEA, France, 2003 (à gauche : ©Jean-François Laporte ; à droite : ©Noémie Pascal).



La partition : représentations graphiques et outils d'analyse

La notation musicale traditionnelle peut difficilement être utilisée avec de tels instruments et ne peut rendre compte des subtilités timbrales que Jean-François Laporte souhaite mettre en évidence dans sa démarche artistique. Le compositeur ne fait donc pas usage de la notation sur portée, mais utilise plutôt des partitions graphiques, soit des outils que l'on associe généralement à la musique électroacoustique ou à l'improvisation. La partition de *La plénitude du vide* est représentative de son travail et porte la même signature que toutes les partitions qu'il dessine à la main (voir figure 4).

Il existe différents types de partitions graphiques en musique électroacoustique. Ces partitions peuvent servir de repère pour l'interprète en musique mixte, de consignation de la démarche technique de réalisation, d'aide-mémoire pour la diffusion en concert ou de transcription à des fins d'analyse. Destinées à des usages distincts, elles peuvent être créées en aval, pendant ou en amont de la composition comme telle, et donneront des résultats très variés visuellement et représentant divers degrés de précision. Cependant, comme le précise Denis Smalley :

16. Smalley, 1995, en ligne.

17. Jean-François Laporte a ensuite confirmé qu'il ne dessine jamais d'esquisses préalablement au travail sur la matière sonore. Ses partitions graphiques sont toujours transcrites après la création sonore de l'œuvre.

18. Voir Donin, 2004, en ligne.

19. L'enregistrement de la création de *La plénitude du vide* utilisé pour cette analyse est celui effectué par Espace Musique (Radio-Canada, 28 février 2005) et réalisé par Laurent Major. Lors du concert, une ambiance sonore était présente pendant que les gens entraient dans l'église, mais cette longue introduction a été coupée au début de l'enregistrement radiophonique utilisé pour cette analyse. L'enregistrement est d'une durée de 1 heure, 6 minutes et 4 secondes. Nous ferons référence à ce minutage pour situer des moments de l'œuvre, mais ces références sont approximatives étant donné le flux généralement continu des textures sonores.

20. La publication fondatrice de Smalley est celle de 1986 par Simon Emmerson dans *The Language of Electroacoustic Music*. Le texte en version française, principalement utilisé ici, publié en 1995 par Louise Poissant dans *Esthétique des arts médiatiques* et ensuite sur le web, est une révision et restructuration complète de ce premier écrit. La version anglaise de celui-ci a été publiée ultérieurement dans *Organised Sound* (1997).

[...] toute transcription de matériel acousmatique [...] comporte généralement de l'information spectromorphologique : on attribue aux événements et aux textures des configurations dont la dimension verticale représente l'espace spectral, alors que le plan horizontal dénote le changement à travers le temps. Ces partitions de transcription donnent généralement, à tout le moins, une idée des grandes lignes structurales, et elles peuvent être auditivement intéressantes dès lors que le transcripteur choisit de représenter certains critères plutôt que d'autres¹⁶.

La partition de Laporte est un hybride entre les différents types ci-haut mentionnés et le créateur a donc choisi d'y représenter les éléments qu'il jugeait nécessaires à la transmission de son œuvre. D'une durée d'une heure, la pièce est représentée sur une seule grande page comprenant cinq systèmes. Elle contient de nombreuses indications graphiques qui peuvent servir de repère et d'aide-mémoire pour les interprètes. À première vue, nous supposons que le créateur a fait des allers-retours de l'esquisse à l'aide-mémoire, pour finalement consigner cette version finale sur papier – celle-ci a visiblement fait l'objet de découpage et recollage¹⁷. On peut généralement suivre assez facilement la partition lors de l'écoute, grâce aux esquisses qui représentent la morphologie, le mouvement et l'amplitude des textures sonores.

Notre écoute est en partie dirigée par la partition de Laporte, par le sonagramme, et principalement par notre propre perception auditive. La présentation de l'œuvre qui suit pourrait donc être considérée comme une « écoute signée » par l'auteure¹⁸. Il ne faut pas oublier également que l'espace de l'écoute modifie le processus esthésique. Comme nous utilisons un enregistrement stéréophonique de l'œuvre, la réalité spatiale de nombreux événements se trouve atténuée par rapport à l'expérience qu'un auditeur a pu avoir dans l'église lors de la performance. L'enregistrement avantage cependant la situation d'écoute réduite car nous ne pouvons associer les instruments inventés aux sonorités entendues alors qu'un auditeur dans la salle pouvait parfois voir les musiciens et les instruments qui causaient le son en les repérant dans l'espace¹⁹.

Analyse spectromorphologique

Cette musique étant essentiellement composée de textures sonores qui évoluent très lentement, il est difficile, voire impossible, d'y appliquer des modèles d'analyse fondés sur le découpage en cellules et phrases. Le choix d'une méthode analytique liée à la musique électroacoustique s'est donc imposé, c'est-à-dire celle de la spectromorphologie, telle qu'élaborée par Denis Smalley²⁰. Ses concepts et sa terminologie ont été développés « à titre d'outils pour décrire et analyser l'expérience auditive » :

FIGURE 4 Partition de Jean-François Laporte.

LA Prestitude du Vide

Tutti Balcon
GUASAR

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

148

21. Smalley, 1995, en ligne.

Les deux parties du mot renvoient à l'interaction entre les spectres sonores (*spectro*) et les façons dont ils changent et se configurent à travers le temps (*morphologie*). [...] Une approche spectromorphologique présente les modèles et les processus spectraux et morphologiques, et fournit un cadre permettant de comprendre les relations et les comportements structuraux perçus dans le flux temporel de la musique²¹.

Smalley précise plus loin :

22. *Ibid.*

Elle a été conçue pour rendre compte de divers types de musique électroacoustique comportant des caractéristiques spectrales plutôt que des notes réelles ; jouant avec des variétés de mouvement et des fluctuations mobiles dans le temps plutôt qu'avec le temps métrique ; s'intéressant à exploiter des sons dont les sources et les causes sont relativement mystérieuses ou ambiguës plutôt que clairement identifiables²².

23. *Ibid.*

Cette approche est particulièrement liée à toute musique acousmatique, généralement diffusée par haut-parleurs, mais Smalley considère lui aussi que « même la musique qui fait intervenir des exécutants en direct peut devenir acousmatique si l'auditeur ne parvient pas à relier les sons entendus à l'activité physique observable qui est censée les produire²³ ». Son approche analytique se prête bien à l'analyse de certaines musiques instrumentales contemporaines, comme celles de Xenakis ou Grisey, compositeurs « qui s'intéressent à la complexité spectrale et structurale²⁴ ».

24. *Ibid.*

L'œuvre comprend un certain nombre d'événements sonores identifiables à l'audition par leur spectromorphologie et parfois leur source. Après avoir bien identifié chacun de ces événements, nous nous attarderons sur leurs relations comportementales en utilisant la terminologie de Smalley. Deux types de cadres relationnels seront évalués, soit les fonctions structurales dans un paradigme « début-milieu-fin » et, en complément, les comportements des spectromorphologies entre elles. Comme le définit Smalley : « Les relations comportementales évoquent métaphoriquement deux ou plusieurs sons (ou spectromorphologies) “agissant” ensemble, “se comportant” l'un avec l'autre de façons particulières²⁵ ».

25. Smalley, 1999, p. 206.

Le paradigme « début-milieu-fin » permettra de définir les fonctions structurales à l'aide de la terminologie de Smalley :

26. Smalley, 1995, en ligne.

À partir des notions de début (comment cela commence), d'entretien (comment cela continue), et d'extinction (comment cela finit), on peut déployer une liste de termes, certains plus techniques, d'autres plus métaphoriques, lesquels permettront d'interpréter les fonctions signifiantes d'un événement ou d'un contexte²⁶.

Ces fonctions sont évidemment perçues à différents niveaux, selon où se fixe l'attention : sur la forme globale ou sur un seul objet sonore, par exemple. Voici la liste des termes employés par Smalley à cet effet²⁷ :

27. *Ibid.*

<i>Débuts</i>	<i>Entretiens</i>	<i>Extinctions</i>
départ	passage	arrivée
émergence	transition	disparition
anacrouse	prolongation	fermeture
attaque	maintien	sortie
temps faible (= levée, <i>upbeat</i>)	affirmation	résolution
temps fort (= <i>downbeat</i>)		plan

Pour les relations comportementales, l'on se référera aux tableaux terminologiques de Smalley concernant les « processus de mouvement et de croissance », les « sept mouvements caractéristiques », ainsi que ceux de « mouvements de texture²⁸ ».

Forme globale de *La plénitude du vide*

Se déroulant comme un long flux mouvant de textures sonores, la pièce comporte très peu de points de rupture. Il y a cependant quelques moments, presque silencieux, où l'on sent qu'une étape se termine (*extinction*) et immédiatement après, qu'une nouvelle commence (*début*). Ces points de transition permettent de diviser la pièce en cinq grandes parties (voir figures 5 et 6). L'analyse qui suit va donc définir les événements sonores de chacune de ces cinq parties et en décrire les comportements et interactions.

FIGURE 5 Découpage et minutages de *La plénitude du vide*.

Partie	Minutage début	Minutage fin	Durée en minutes
Introduction	0 :00	7 :20	7 :20
Partie 1	7 :20	21 :04	13 :44
Partie 2	21 :06	33 :41	12 :35
Partie 3	33 :41	57 :06	23 :25
Finale	57 :06	1 :06 :04	8 :58

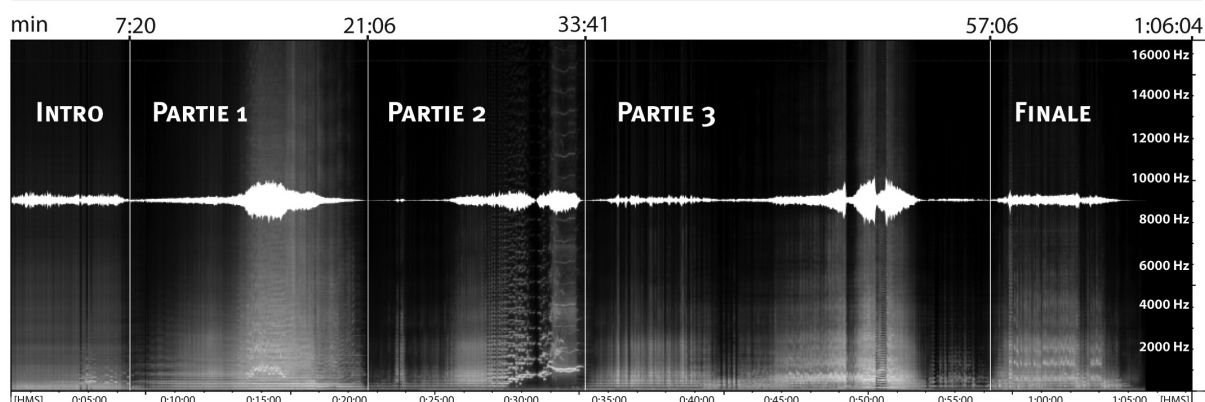
Introduction de l'œuvre

La pièce démarre avec des rythmes créés par des battements sur une membrane, dans un geste de souffle (*émergence-passage-disparition*)²⁹. Cet objet sonore d'une durée d'environ une seconde et demie est répété sans cesse, dans un registre grave et sans variation de hauteur ni de timbre. Comme il évolue peu, l'attention se porte de plus en plus sur ses détails intrinsèques. La hauteur perçue est *soh1*, mais le son est relativement bruité vu son aspect percussif. Seules la vitesse des itérations et les pauses entre chacune varient très légèrement. Parfois deux itérations se chevauchent et provoquent ainsi une sensation de mouvement rythmé.

28. Smalley, 1995, en ligne. Les termes tirés des tableaux de Smalley sont indiqués en italique dans le texte.

29. La mention « *intro Battements* » est indiquée au tout début de la partition. Ces « battements » sont en fait les sons qui étaient entendus dans la salle pendant l'entrée du public et se poursuivent jusqu'au début du concert comme tel, où l'enregistrement commence. Ils sont créés par les deux grands sub-totems placés au centre de l'église.

FIGURE 6 Sonagramme, enveloppe d'amplitude et découpage de *La plénitude du vide*.



30. Sur la partition : lettre A, « Quasar multiphoniques flottantes ».

La répétition sans réelle évolution du discours nous amène à concevoir ces gestes dans une texture globale. Les boucles instables rythmiquement et leurs mouvements dans l'espace donnent une sensation de mouvement circulaire. Ce début de type *départ* devient un *entretien* par le maintien du même geste répété. Cette texture sonore, qui se poursuit sans arrêt jusqu'à 4:30, est un mouvement *cyclique/centré* qui donne une impression de *rotation*.

Pendant ce temps, de subtiles apparitions de sons multiphoniques joués par les saxophones prennent peu à peu leur place pour un début en *émergence* (perceptibles vers 2:50)³⁰. Ces sonorités sont dans un registre moyen aigu, soit dans un espace spectral vraiment distinct des battements graves. La position de ces sons dans l'espace est éloignée – les saxophonistes se déplacent sur les balcons dans l'église – et cette masse sonore inharmonique aiguë se transforme lentement et crée une sensation de *flottement*.

À 4:30, les battements s'arrêtent subitement pendant quelques secondes. Ils reprennent à 4:36, puis font deux autres courts arrêts et reprises sur un rythme inattendu. L'on sent alors une fonction de *transition* des battements qui donne place à un *entretien* en *affirmation* de la texture créée par les sons multiphoniques de plus en plus présente. La dynamique de celle-ci augmente substantiellement. Nous avons donc un processus de *croissance multidirectionnelle* par l'*agglomération* des sons multiphoniques qui se *concentrent* dans l'espace spectral moyen aigu.

À partir de 5:30, la texture de sons multiphoniques devient moins dense (*dissipation* progressive). Après 7:00, l'on sent un léger ralentissement et un *decrescendo* des battements qui s'arrêtent, tout comme les sons multiphoniques, à 7:20 (*extinction en disparition*). Nous considérons cette disparition

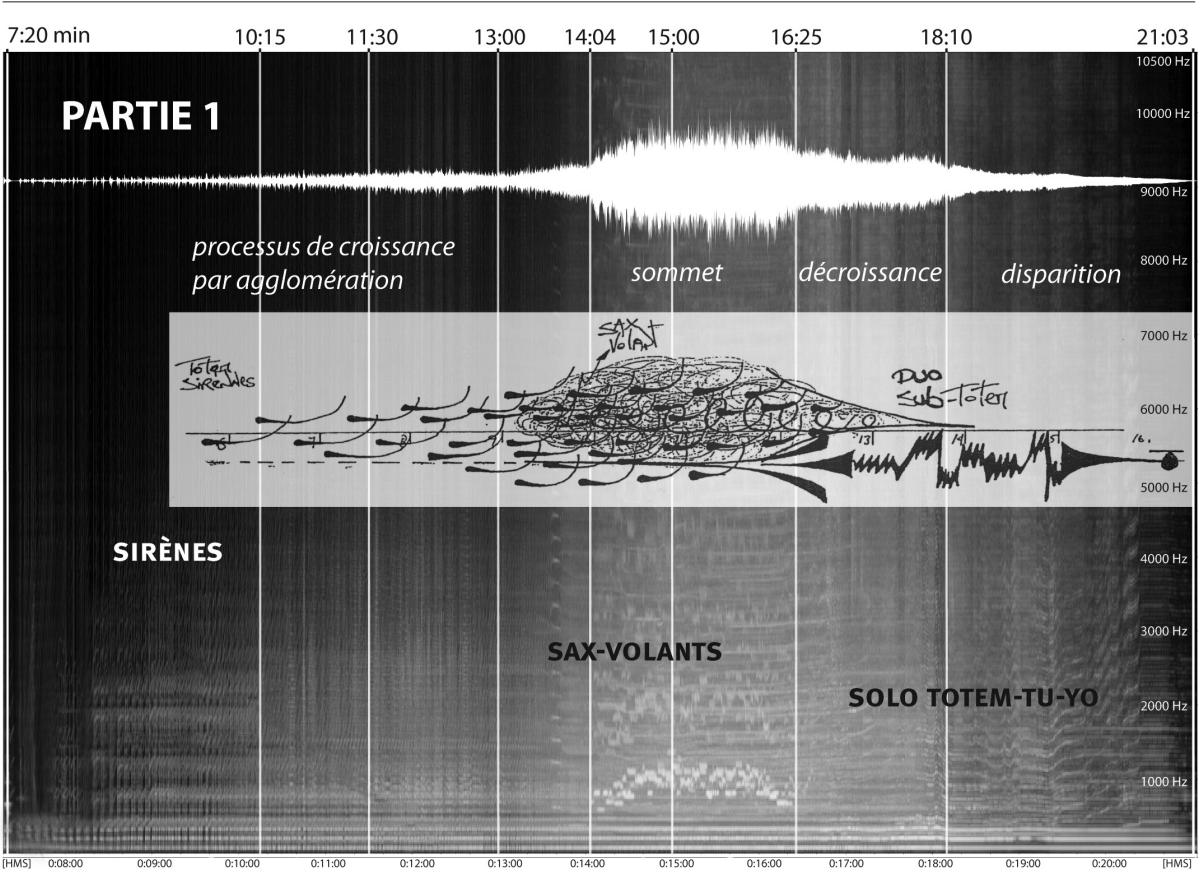
des battements comme étant la fin de l'introduction, car leur absence (après plus de sept minutes où l'on s'était accoutumé à leur mouvement incessant) nous transporte immédiatement ailleurs. Un nouvel événement sonore a débuté très discrètement quelques secondes auparavant. La transition de l'introduction à la première partie se fait donc en fondu enchaîné.

Partie 1

Cette partie débute avec l'émergence de deux types de sons très distincts, répétés sporadiquement, et qui se déplacent dans l'espace à chaque répétition. Il y a de courtes émissions de sons graves dont la hauteur perçue varie légèrement (toujours autour de do_2) pendant que de doux sons de sirènes, dans un registre moyen aigu, effectuent des *glissandi* vers l'aigu. La hauteur principale des sirènes est le sol_4 , mais le geste sonore démarre un peu plus bas et glisse lentement vers le sol dièse pendant quatre à cinq secondes³¹.

31. Ces deux types de sons sont produits par les douze totem-pompier éparpillés dans l'église; leurs positions distinctes créent donc des réverbérations variables. Le *glissando* est créé par la membrane de ballon qui est tendue au moment où l'air la met en vibration. La tension est ensuite subitement relâchée et l'air est propulsé dans le tuyau qui émet une courte pulsion de sa résonance fondamentale do_2 . La pression d'air envoyée varie de façon aléatoire et crée des changements subtils de hauteur à chaque reprise.

FIGURE 7 Superposition du sonagramme, de l'enveloppe d'amplitude et de la partition avec minutages (Partie 1).



32. Sur la partition : lettre B, entrée des sax-volants.

33. Sur la partition : à mi-chemin entre les lettres B et C, ces sons graves soutenus sont représentés par le graphique dense sous la ligne centrale. On débute alors un solo de totems-tuyos même s'il est indiqué « Duo sub-totem » sur la partition.

34. Sur la partition : fin du premier système.

Les deux types de sons, au début très doux et espacés, se multiplient peu à peu en étant répétés de plus en plus souvent. On sent un lent crescendo principalement causé par l'augmentation de la densité des sons, soit un *processus de croissance en mouvement multidirectionnel par agglomération*. Le mouvement global de cette texture pourrait être qualifié de *circonvolution*. La masse sonore, *discontinue* et *itérative*, est considérée comme *périodique*, car malgré sa croissance de densité et de dynamique, il n'y a pas de sensation d'*accélération*, chaque objet sonore demeurant de la même durée.

Vers 10:15 apparaissent des vagues de sons graves soutenus. La fondamentale do_2 est de plus en plus présente puis constamment entendue à partir de 11:30, faisant ainsi s'amalgamer tous les autres sons en une seule grande texture mouvante. Cette texture poursuit sa *croissance* pour ensuite *s'accélérer* en crescendo vers 13:00. Elle devient de plus en plus dense, donnant ainsi l'impression d'entendre un essaim d'insectes volants³². Des harmoniques beaucoup plus aiguës s'ajoutent à la texture et deviennent semblables à des cris (14:04). La texture sonore est alors très *turbulente* et *continue*. Le sommet est atteint vers 15:00 lorsque le spectre est densément rempli du grave à l'aigu (*recouvrement de la fondation à la voûte*). La *densité spectrale* est *opaque*.

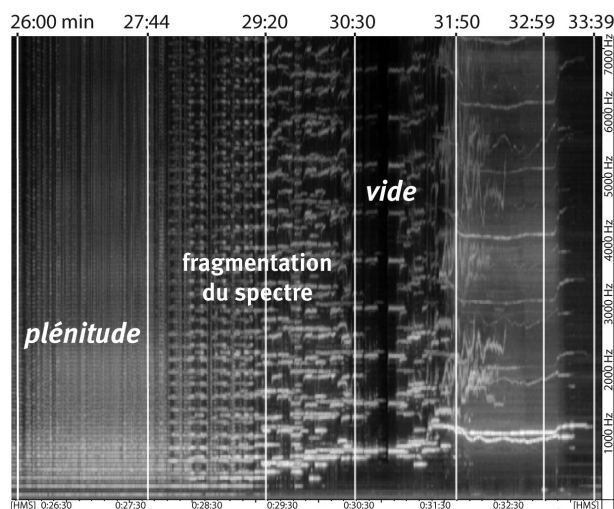
Passé ce sommet, les sons très aigus descendent peu à peu (en hauteur et dynamique), pour disparaître vers 16:25. Les sons graves continuent cependant à s'intensifier pour créer une masse sonore compacte dans le spectre grave et moyen grave. Bien que la fondamentale soit toujours très présente, une quasi-sensation de bruit blanc nous habite. La texture est encore *turbulente* et *continue*, mais révèle un aspect plus *granulaire*, causé par la densité et la saturation extrême des graves qui camouflent les mouvements dans l'aigu³³. La fondamentale grave do_2 est toujours tenue en bourdon et va se révéler de plus en plus évidente du fait de la disparition progressive des éléments appartenant aux registres aigu et moyen.

Vers 17:50, seul le bourdon granuleux demeure présent et effectue de légers glissements autour du do_2 . Nous entendons ensuite comme un bruit de sifflement de gaz vers 18:10. La dynamique et l'intensité diminuent progressivement et le bourdon est ensuite modulé (large vibrato inégal et granuleux). Une deuxième voix grave se détache et fait de lents *glissandi*, alors que la fondamentale est toujours soutenue. Les sons résultants font entendre des « accords » et cette deuxième voix glisse de plus en plus vers l'aigu – en s'arrêtant par paliers inégaux –, pour disparaître en decrescendo vers 20:45. Le bourdon grave, qui demeure seul et dont l'intonation est légèrement sous la fondamentale do_2 , disparaît aussi peu à peu et s'éteint vers 21:03 pour la fin de la première partie, où l'*extinction* se fait à nouveau par *disparition*³⁴.

Partie 2

La seconde partie commence immédiatement après un court silence, dans un *début en émergence* avec la fondamentale *do*₂ tenue, jouée par un trompe-sax qui apparaît doucement. Ce son fondamental s'enrichit progressivement par l'ajout de trompes-sax à l'unisson qui crée un effet de chorus. Vers 22:35, une deuxième voix apparaît en fondu et vient colorer le timbre pour ensuite se détacher en produisant un crescendo sur la note *do* dièse₃ jusqu'à 22:54. Après un silence de 3-4 secondes, le *do* dièse réapparaît seul. Vers 23:05, la fondamentale *do*₂ revient en fondu et le *do* dièse disparaît progressivement pour laisser seule cette fondamentale, jouée *piano*, à 23:20. Ce son fondamental va de nouveau laisser entendre des colorations timbrales et l'impression de modulation du son créée par un effet de chorus. On se dirige alors vers « le spectre du vide » (voir la figure 8).

FIGURE 8 Occupation de l'espace spectral, de la *plénitude* au *vide* (fin de la Partie 2).



À partir de 26:00, le timbre s'enrichit progressivement par l'ajout d'harmoniques de plus en plus aiguës. Le son continu semble tourner dans l'espace car les instrumentistes, aux six trompes-sax, jouent à tour de rôle de longues vagues (crescendo-decrescendo) qui se fondent dans la masse sonore. Plus la texture évolue, plus les sons s'éloignent de la fondamentale et ressortent de la masse sonore. À partir de 29:30, la fondamentale n'est plus constamment soutenue mais apparaît par pulsations. En perdant cette base, et avec les harmoniques de plus en plus éloignées de la fondamentale, la masse sonore

35. Sur la partition : silence au dessus du chiffre 28, deuxième système.

36. Nous pensions que Jean-François Laporte avait pu s'inspirer de ces dénominations, mais il a confirmé n'avoir jamais été en contact avec les articles de Smalley à ce sujet.

37. Smalley, 1995, en ligne.

38. Solo d'orgue à sirènes. Sur la partition : début du troisième système, lettre D. L'échelle signifie que les musiciens aux balcons devaient descendre au plancher principal de l'église. Les cornets autour d'un rond représentent les trompes-sax qui devaient se placer en cercle au centre de l'église (cette section a été coupée lors de la performance, car après le solo d'orgue, on passe directement à F).

semble devenir dissonante. Elle se fragmente en plusieurs voix superposées. Nous percevons alors des « accords » plutôt qu'un seul son aux harmoniques très riches comme auparavant. Vers 29:45, il ne reste que des sons aigus soutenus qui forment des masses mouvantes avec de légers *glissandi* (*courants* dans l'espace spectral). Tous les sons montent de plus en plus vers l'aigu (jusqu'au *fa* dièse et *sol*₅) en diminuant d'intensité. Le spectre semble alors vraiment « vide », car tous les sons graves qui en étaient le fondement ont disparu. Les sons aigus disparaissent ensuite progressivement. À 30:47, seul un mince *sol*₅ demeure, puis s'éteint doucement à 30:55 pour laisser place à un silence qui nous laisse en suspension dans le vide³⁵...

Toute cette texture sonore, de 23:05 à 30:55, a donc été un long mouvement d'*ascension*, dans un *courant continu* et *soutenu*. L'occupation de l'espace spectral a débuté sur la *fondation* pour progresser vers la *plénitude* alors que les sons s'*aggloméraient* en remplissant tout le *centre* presque jusqu'à la *voûte* du spectre. Les sons comblant la *fondation* et le *centre* se sont ensuite *dissipés* pour ne laisser place qu'aux aigus situés dans la *voûte* de l'espace spectral, celui-ci devenant alors *vide*. Les termes *vide* et *plénitude* sont bel et bien de Smalley³⁶ et font partie des quatre paires de caractéristiques qu'il utilise pour décrire l'occupation de l'espace spectral, les trois autres étant : *diffusion-concentration*, *courants-interstices* et *recouvrement-croisement*³⁷.

Nous sommes dans un état de suspension... seulement pour quelques secondes, car un son aigu (*fa* dièse₅) réapparaît subitement dans un *départ*. D'autres sons du même registre se joignent rapidement au premier. Les sons se multiplient, sont de plus en plus forts et de plus en plus aigus, l'orgue à sirène rejoignant les trompes-sax. À 31:50, le deuxième sommet de l'œuvre est atteint avec une masse de cris suraigus grinçants. Ce sommet est plus aigu que celui de la première partie et plus aéré spectralement. La *densité spectrale* est ici *translucide*.

Peu après, les cris suraigus disparaissent progressivement et laissent place à deux notes tenues aiguës aux hauteurs rapprochées. Une des deux voix est plutôt stable pendant que l'autre fait de légers *glissandi* au-dessous³⁸. Sous ces voix, on entend un retour discret de la fondamentale. Ensuite, elles glissent légèrement vers l'aigu en diminuant d'intensité. La voix la plus grave disparaît à 33:24 et un *do* dièse₆ demeure seul jusqu'à sa disparition à 33:39. C'est ici que nous considérons la fin de la deuxième partie. Même si cette *extinction* est sur une note aiguë en ascension, nous la percevons cette fois comme une *sortie* et non comme une suspension dans le vide.

Partie 3 (« Rituel de timbres »)

Il n'y a pas de réel silence entre l'extinction de la seconde partie et le début de la troisième partie (33:40) qui débute sur la fondamentale do_2 apparue en fondu au cours des secondes précédentes³⁹. Nous pourrions donc considérer ce *début* de section comme étant une *anacrouse*.

Cette troisième partie débute de la même façon que la précédente. La fondamentale est soutenue pendant plusieurs minutes et les colorations harmoniques bougent lentement. Le son tourne toujours par vagues dans l'espace. Le timbre est cependant plus coloré, plus riche qu'au début de la seconde partie. Il y a peu à peu une augmentation dynamique et l'ajout de vagues devient de plus en plus fréquent. Quoiqu'il y ait un léger crescendo, nous sommes dans une phase de *maintien* où la texture fait un mouvement *réci-proque* en *oscillation* ou *ondulation*. Après 40:00, on sent un léger decrescendo et un ralentissement d'activité dans la texture sonore qui est toujours semblable, mais à la fois constamment en mouvement depuis près de sept minutes.

Vers 40:30, la texture devient plus riche dans le grave avec un regain dynamique, ce qui correspond à l'entrée du saxophone baryton⁴⁰. Le timbre de cet instrument est beaucoup plus raffiné et coloré que celui des trompes-sax et une telle richesse timbrale se remarque à l'audition, lors de son entrée. La texture sonore s'amincit progressivement et la dynamique diminue. À partir de 41:20, le saxophone baryton est seul à maintenir la fondamentale avec un riche vibrato timbral et fait un long decrescendo jusqu'au silence à 41:33⁴¹. Le saxophone baryton solo jouera alors encore trois longues notes fondamentales entrecoupées d'autant de silences.

De 42:30 à 44:19, la fondamentale sera à nouveau soutenue sans arrêt⁴². Pendant ces deux minutes, il n'y a pas de progression dynamique (toujours *mezzo piano*), mais bien un *scintillement d'harmoniques*, tel qu'indiqué dans la partition, qui colore la fondamentale. On se trouve à nouveau dans un *entretien* qui se *maintient* sur un *plateau*. Dans cette texture, l'on perçoit des mouvements *multidirectionnels* de *dilatation* et *contraction* du spectre. Vers 44:19 apparaissent des sons harmoniques plus agressifs, dénommés « 1^{ers} timbres » par le compositeur⁴³. Ces « timbres » deviennent de plus en plus grinçants et la dynamique augmente dans un mouvement de croissance en *ascension* et *agglomération*. Il s'agit ici d'un *passage* qui nous mène vers un nouveau *plateau* de dynamique *mezzo forte* débutant à 45:25: « 1^{ers} timbres continus » (voir figure 9). À partir de 47:37, commence un premier grand crescendo vers un *forte* où les « timbres » sont de plus en plus grinçants, suivi d'une coupure subite à 48:47. La dynamique redevient *mezzo piano* avant que retentisse un deuxième grand crescendo jusqu'à *fortissimo* avec des « timbres »

39. Cette partie a été composée auparavant sous le titre « Rituel de timbres » pour ensuite être insérée dans *La plénitude du vide*. Un trompe-sax joue la fondamentale au départ. Les musiciens sont alors tous sur la scène centrale de l'église (lettre F sur la partition).

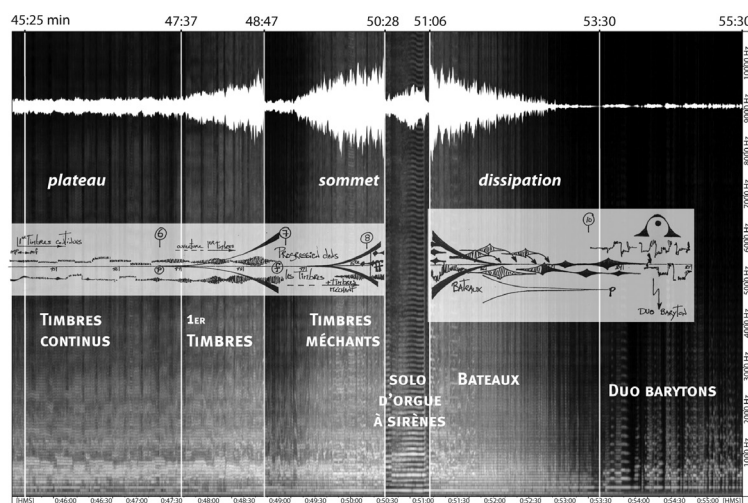
40. Sur la partition : indication « JM », fin du troisième système.

41. Sur la partition : point d'orgue avec indication « solo J-M », début du quatrième système.

42. Le deuxième saxophone baryton relaye le premier pour qu'il n'y ait jamais de coupure du son fondamental. Les trompes-sax s'ajoutent également.

43. Sur la partition : chiffre 5.

FIGURE 9 Sonagramme extrait de la troisième partie.



de plus en plus agressifs, indiqués « timbres méchants » dans la partition. Les « timbres » s'arrêtent brusquement au sommet du crescendo à 50:28.

Il ne reste alors qu'un solo d'orgue à sirènes qui maintient la fondamentale au départ puis varie la hauteur perçue en faisant ressortir fortement différentes harmoniques.

À 51:06, les « timbres méchants » réapparaissent subitement (*ff*) pour faire un long decrescendo en se *dissipant*. Pendant ce temps, des sonorités graves, soit des enfléments de la fondamentale *do*₂, appelées « bateaux » dans la partition, sont mises en valeur et prennent peu à peu toute la place. Toute cette texture diminue progressivement d'intensité. Vers 53:07, il ne reste que la fondamentale jouée par le saxophone baryton, dont l'intensité diminue également pour presque s'éteindre à 53:29. L'on ressent alors une sensation de repos, conforté par un retour au son fondamental qui amorçait la troisième partie.

Les deux grands crescendos rapides, et le decrescendo qui suit, forment le sommet de cette partie. On notera qu'il s'agit d'ailleurs de la section de l'œuvre qui présente le plus de changements qui, en outre, se succèdent plus rapidement que dans le reste de la partition. Ce climax est situé judicieusement dans la forme globale, soit aux trois quarts de la durée totale de la pièce.

De 53:30 à 57:06, un duo de saxophones barytons joue librement et *piano* un contrepoint complexe d'harmoniques variées toujours en maintenant le doigté de la note fondamentale de l'instrument. La texture est alors délicate et presque mélodique. Le passage est exempt de grand mouvement global :

il s'agit plutôt d'un *plateau* à l'intérieur duquel il y a une infinité de petits mouvements *bidirectionnels* de *divergence* et *convergence* entre les deux voix. Le duo va se terminer par une tenue sur la fondamentale en *diminuendo*. Ce duo sert de *transition*, car il peut être perçu comme une longue coda de la troisième partie ou comme l'introduction de la partie finale.

Finale

La partie finale débute vers 57:06, toujours avec le saxophone baryton qui maintient la note fondamentale. Le spectre sera enrichi par l'entrée graduelle en fondu des autres musiciens en un lent crescendo. Vers 58:12, une entrée plus forte d'harmoniques beaucoup plus aiguës, jouées par l'orgue à sirènes, fait monter la dynamique qui se stabilise ensuite à *mezzo forte*. Pendant près de quatre minutes, la texture est maintenue relativement stable avec beaucoup d'harmoniques aiguës. Il y a toujours une certaine mouvance dans le spectre, mais il n'y a pas de réel effet de spatialisation dans cette partie au timbre plus cuivré que la partie précédente et ses « timbres continus ». Finalement, deux accents dynamiques (crescendo-decrescendo) apparaissent entre 1:02:02 et 1:02:16 et les harmoniques aiguës s'estompent ensuite légèrement pour redonner de l'espace au son fondamental.

Les « timbres » réapparaissent plus clairement pour une dernière affirmation vers 1:02:50 et, à partir de 1:03:40, un long decrescendo nous accompagne jusqu'à la fin. L'œuvre se termine par la *disparition* de cette note fondamentale dont nous avons exploré le spectre sous toutes ses coutures.

Conclusion

L'introduction, quoique la plus courte partie de l'œuvre (~11 % de la durée totale), présentait l'objet sonore le plus actif de celle-ci : le « battement ». Par leurs répétitions, les battements incessants permettaient de se concentrer sur les détails des variations rythmiques du son et de l'effet de mouvement dans l'espace créé par leurs combinaisons. Cette texture mouvante, qui capte l'attention, allait ensuite être colorée par les multiphoniques qui dirigeaient l'écoute vers la dimension spectrale du son.

La première partie (~21 %) présentait un seul grand geste de croissance-décroissance, à la fois dynamique et spectral. Nous percevions au départ les sons de sirènes et les ponctuations graves des tu-yos comme des unités, mais leur agglomération et l'ajout d'une fondamentale soutenue formaient finalement une masse sonore compacte qui atteignait son sommet par l'entrée des sax-volants criards. Après ce premier sommet de l'œuvre vers 15:00, cette texture intense se résorbait finalement par un bourdon sur la fondamentale *do*₂.

La deuxième partie (~19 %) consistait en une exploration de l'espace spectral de ce *do* fondamental qui était enrichi jusqu'à la plénitude, puis se fracturait pour ensuite nous transporter vers le vide et finalement nous laisser flotter dans une ascension vers la voûte du spectre. Ici, le sommet, vers 31:50, était situé dans un espace spectral plus aigu et surtout plus aéré que le sommet précédent. Toute cette partie se consacrait à faire entendre des variations d'occupation de l'espace spectral et de densité spectrale.

La troisième partie, beaucoup plus longue que les précédentes (~35 %), présentait un développement plus varié des matériaux sonores, en demeurant toujours ancrée dans la fondamentale omniprésente. Ce long « Rituel de timbres » avait un parcours plus accidenté qui s'élaborait en combinant les éléments présentés dans les parties précédentes, pour s'achever sur un duo intime des saxophones barytons.

Finalement, l'on revient à une longue tenue du *do* fondamental avec des mouvances dans le spectre pour conclure la pièce (~14 %). On est alors en mesure d'en apprécier toutes les subtilités, après les explorations extrêmes précédentes. L'écoute de cette œuvre se révèle être un fabuleux exercice de perception auditive.

La forme globale est relativement simple : les textures évoluent en général très lentement et peu de matériaux sonores distincts sont utilisés. La majorité de la pièce est développée sur la note fondamentale *do*, dont nous avons entendu de multiples variations timbrales par l'ajout des harmoniques naturelles, et tout cela, principalement joué par de simples tuyaux. Qui aurait cru pouvoir être subjugué par l'écoute d'une même note pendant aussi longtemps ? Simplicité et économie de moyens : c'est là la magie de la musique de Jean-François Laporte qui nous invite réellement à découvrir le son dans ses plus infimes détails.

L'écoute de cette œuvre évoque les *Espaces acoustiques* (1974-1985) de Gérard Grisey, composés un peu dans le même esprit, quoique ce dernier utilise des moyens d'écriture relativement plus complexes. Laporte convie réellement les auditeurs à une expérience d'écoute immersive. En utilisant des matériaux simples et des instruments limités – les instruments inventés jouant tous le même son fondamental –, il est en mesure d'explorer « l'intérieur » du son et de nous y faire voyager.

Smalley donne un excellent exemple d'une situation où la majorité des gens retrouvent une situation d'écoute réduite sans en être vraiment conscients : dans la nature, près d'un ruisseau, lorsque nous nous arrêtons pour fermer les yeux et prendre réellement le temps d'écouter. Smalley explique :

[...] dans cet exemple, la continuité et la permanence relative de la texture du flux présentent des conditions favorables pour une approche de l'écoute réduite : de la même façon qu'une texture musicale continue peut favoriser une focalisation sur le détail à l'intérieur du son⁴⁴.

44. Smalley, 1999, p. 184.

L'approche inventive et originale de Jean-François Laporte permet à ses auditeurs de vivre des expériences d'écoute réduite uniques. Comme le dit si bien le compositeur et analyste de musique électroacoustique Stéphane Roy :

L'écoute réduite peut ainsi devenir un instrument de découverte qui, en exploitant les potentialités du sonore, favorise la rencontre de la substance musicale et de l'archétype et confère à l'œuvre ainsi réalisée une portée inattendue, qui nous bouleverse et nous saisit⁴⁵.

45. Roy, 2006, p. 19.

Roy définit ici l'archétype tel qu'élaboré par le psychanalyste Carl Jung comme étant « une figure universelle qui habite, au même titre que l'instinct, l'inconscient collectif⁴⁶ ». La musique de Laporte semble bien réussir à toucher cet instinct parmi les auditeurs. Ayant assisté à plusieurs de ses concerts, nous avons été témoin de l'enthousiasme de certaines personnes du public profondément émues par sa musique, malgré qu'elle ne ressemble en rien à ce qu'elles ont l'habitude d'écouter. Peut-être que les explorations timbrales que nous propose le compositeur permettent d'aborder un espace perceptif que nous pourrions qualifier d'universel ?

46. *Ibid.*, p. 18.

TÉMOIGNAGE D'UN AUDITEUR SUBJUGUÉ

Je conserve un souvenir si vif de cette création en 2005. Une musique de souffle. Des jeux de timbres inouïs portés par l'acoustique de l'église Saint-Jean-Baptiste. L'œuvre m'a propulsé dans un univers que j'ai eu du mal à nommer, mais qui me semblait relever de l'ordre d'un sacré archaïque. La raison ne répondait plus. C'était comme si mes cellules avaient reconnu quelque chose de mystérieux et de très ancien. Oui, j'ai profondément « vibré ». Et la « plénitude » du titre, je l'ai ressentie. J'ai été touché par cette simplicité, cette absence d'artifice et par le côté à la fois ludique et ritualisé de la présence des interprètes de Quasar qui évoquaient, en les faisant éclater, les cadres d'antiques processions religieuses venues du fond des âges. J'ai été émerveillé par la beauté, la simplicité des lignes des « générateurs » de Jean-François, ces « poumons sculptés » dont la mécanique d'un immense raffinement esthétique donnait à « voir » le son. Enveloppé par celui-ci, j'étais dans le souffle. Voilà. J'étais dans ce souffle sacré, qui sous-tend toutes les grandes traditions de sagesse de l'humanité. En sortant de l'église Saint-Jean-Baptiste, j'ai marché longuement. Léger. Je songeais à Jean de La Croix qui, à sa manière, évoque cette « plénitude du vide » en parlant du « centre de l'humilité ».

Mario Paquet, animateur à Espace Musique.

REMERCIEMENTS

L'auteure tient à remercier Jean-François Laporte pour sa précieuse et indispensable collaboration, ainsi que Jean-Marc Bouchard et Marie-Chantal Leclair qui ont généreusement fourni du matériel et répondu à de nombreuses questions concernant les œuvres du compositeur et ses instruments.

BIBLIOGRAPHIE

- CHAMPAGNE, Éric (2007), « La musique dans l'espace urbain : le cas des Symphonies portuaires de Montréal », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 17, n° 3, p. 65-74.
- CHION, Michel (1983), *Guide des objets sonores*, Paris, Buchet/Chastel.
- DONIN, Nicolas (2004), « Manières d'écouter des sons : quelques aspects du projet *Écoutes signées* (IRCAM) », *DEMeter, revue électronique du Centre d'Étude des Arts contemporains – Université de Lille-3* (août), <www.univ-lille3.fr/revues/demeter/manieres/donin.pdf> (consulté le 9 janvier 2013).
- LAPORTE, Jean-François (2005), *La plénitude du vide*, partition manuscrite (inédite).
- LAPORTE, Jean-François et PASCAL, Noémie (2005), *La plénitude du vide* (2005), note sur l'œuvre, <www.smcq.qc.ca/smcq/fr/oeuvres/221/72.php> (consulté le 2 décembre 2012).
- OLIVEROS, Pauline (2005), *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York, iUniverse.
- PALACIO-QUINTIN, Cléo (2013), Entretiens privés vidéo-conférences avec Jean-François Laporte, Montréal (15, 19 janvier).
- ROY, Stéphane (2006), « L'analyse formelle en quête de significations profondes », *Lien, revue d'esthétique musicale*, publication électronique de *Musiques & Recherches*, p. 16-19, <http://leolarbi.free.fr/a1110_1052_Analyseperceptive.pdf> (consulté le 9 janvier 2013).
- ROY, Stéphane (2003), *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan.
- SCHAEFFER, Pierre (1966), *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris, Seuil.
- SMALLEY, Denis (1986), « Spectro-morphology and Structuring Processes », in Simon Emmerson (dir.), *The Language of Electroacoustic Music*, Basingstoke, Macmillan Press, p. 61-93.
- SMALLEY, Denis (1993), « Defining Transformations », *Interface*, vol. 22, n° 4, p. 279-300.
- SMALLEY, Denis (1995), « La spectromorphologie. Une explication des formes du son », traduction de Suzanne Leblanc. Première parution in Louise Poissant (dir.), *Esthétique des arts médiatiques, tome 2*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 125-164. Disponible en ligne : *Ars sonora*, n° 3, <www.ars-sonora.org/html/numeros/numero08/08d.htm> (consulté le 2 décembre 2012).
- SMALLEY, Denis (1997), « Spectromorphology: Explaining Sound-shapes », *Organised Sound*, vol. 2, n° 2, p. 107-126.
- SMALLEY, Denis (1999), « Établissement des cadres relationnels pour l'analyse de la musique postschaefférienne », in Hugues Dufour et al., *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, INA-Buchet/Chastel, p. 177-213.
- SMCQ (2005), *Concerts : Quasar + Totem contemporain* (28 février 2005), <www.festivalmnm.ca/fr/2005/prog/concert/21808/> (consulté le 2 décembre 2012).
- TIFFON, Vincent (2006), « La représentation sonographique est-elle une aide pour l'analyse perceptive de la musique électroacoustique ? », *Lien, revue d'esthétique musicale*, publication électronique de *Musiques & Recherches*, p. 3-15, <http://leolarbi.free.fr/a1110_1052_Analyseperceptive.pdf> (consulté le 9 janvier 2013).

DISCOGRAPHIE

QUASAR (2009), *Miroir des vents*. Collection QB CQB 0908.

Entretien avec Charles de Mestral (2008)

Mario Gauthier

Document audio disponible en ligne sur le site web de *Circuit* :
www.revuecircuit.ca

Sonde est un groupe de compositeurs improvisateurs montréalais composé de Andrew Culver, Keith Daniel, Charles de Mestral, Pierre Dostie, Chris Howard, Robin Minard et Linda Pavelka. Ils ont été actifs de 1975 à 1987. Charles de Mestral, interviewé au printemps 2008, situe quelques enjeux qu'impliquait leur pratique, très avant-gardiste à l'époque, dans laquelle l'ensemble conciliait instruments inventés, appareillage électroacoustique et improvisation méditative.

Nous remercions la Communauté électroacoustique canadienne (CEC), commanditaire initial de cet entretien. Sa version intégrale a été mise en ligne dans le *Numéro spécial 10^e anniversaire : Projet d'archivage Concordia (PAC) / 10th Anniversary Special Issue : The Concordia Archival Project (CAP)* du magazine web *eContact!* de la CEC (vol. 10, n° x, décembre 2008)¹.

Nous remercions également Éric Mattson, grâce à qui la musique de Sonde, inédite ou devenue introuvable, est maintenant disponible en disque compact chez Oral Records. Les musiques utilisées proviennent des disques *En ondes* (ORAL_CD16) et *En concert* (ORAL_CD21)².

1. Le numéro est disponible à l'adresse suivante : <http://cec.sonus.ca/education/archive/10_x/index_fr.html> (consulté le 15 avril 2013).

2. Pour référence complète, on consultera le site d'Oral Records : <www.oral.qc.ca/index2.php> (consulté le 15 avril 2013).



Charles Stankieveh, *Constellations*, 2008. 111 haut-parleurs, 6 platines, 1 logiciel personnalisé.

Dossier de création : *Re Orso* (2012) de Marco Stroppa

Serge Provost et Cristina Scuderi

I) L'opéra réincarné : compte rendu de *Re Orso*

Légende musicale de Marco Stroppa¹, pour quatre chanteurs, quatre acteurs, ensemble, voix et sons imaginaires, spatialisation et totem acoustique.

Livret de Catherine Ailloud-Nicolas et Giordano Ferrari d'après Arrigo Boito².

Création le 19 mai 2012, Opéra Comique, Paris.

Direction musicale, Susanna Mälkki, Ensemble intercontemporain.

Informatique musicale, Ircam, Carlo Laurenzi.

Mise en scène, Richard Brunel.

Avec Rodrigo Ferreira (*Re Orso/Roi Ours*), Monica Bacelli (*le Ver*), Marisol Montalvo (*Oliba*), Alexander Kravets (*le Trouvère*), Geoffrey Carey (*Papiol*), Cyril Anrep, Daniel Carraz, Piera Formenti (*des courtisans*).

La création de *Re Orso* pourrait inaugurer une période de mutation importante de ce qu'il est convenu d'appeler l'opéra lyrique, non seulement par l'intégration de nouvelles technologies, mais également par une redéfinition de la relation entre théâtre et musique.

C'est le musicologue Giordano Ferrari qui soumettra les poèmes de Boito, dont le *Re Orso* – cette fable

à propos du pouvoir et de ses excès – séduira le compositeur par ses qualités littéraires, sa musicalité et son engagement politique. Marco Stroppa se définit d'ailleurs lui-même comme un altermondialiste engagé.

L'œuvre se présente en deux parties :

I. Orso vivant :

À la cour de Crète, il y a plus de mille ans, règne un tyran sanguinaire qui entraîne sa cour dans la démesure. Ayant commis un meurtre sous le regard de ses courtisans, il les contraint à célébrer ses méfaits. Toutefois, la même nuit, une voix se manifeste et hante *Re Orso* : serait-ce la voix de celle qu'il a tuée ? Non, il s'agit de la voix de sa conscience qui le ronge comme un ver, ce dernier étant représenté par un personnage féminin. *Re Orso* prend alors pour épouse *Oliba*, qui se refuse à lui. La voix continue de le hanter. Fou de rage, il tue son épouse, le *Trouvère* et le *Ver*.

II. Ours mort :

Le roi mourant tente de racheter son salut, mais le *Ver* revient avec toutes les victimes de la première partie et devient la voix du peuple qui vaincra le tyran.

Lieux orgiaques (première partie)

Au lever du rideau apparaît un espace luxueux, stylisé, le jardin du Roi Ours. Nous pourrions évoquer un espace fellinien revampé...

Les sept scènes qui composent cette première partie sont autant de jalons qui, du meurtre initial d'une femme, conduisent le Roi Ours à la déchéance morale la plus profonde. Chaque scène est un tableau qui compose un espace caractéristique animé par des figures, des *Leitgestalten* (marqueurs perceptifs), qui associent des éléments musicaux, sonores, à un caractère, une situation. De plus, chaque voix est associée à un instrument et une figure de danse – par exemple le tango et le registre aigu du basson pour souligner le caractère efféminé mais aussi bestial du roi. Ainsi la succession des scènes se décline selon le schéma suivant :

- Scène 1 : Histoires anciennes ébouriffées (passacaille rocky avec verve)³. On y trouve une table pour le banquet, une plateforme de pierre, lieu du meurtre de la jeune femme. Après le crime, la terre s'entrouvre, les flammes jaillissent et la plateforme-tombeau s'enfonce dans les profondeurs.
- Scène 2 : Spectrum (pompeux, décomplexé). Une voix mystérieuse hante Re Orso. Est-ce la voix de la femme qu'il a tuée ou celle de sa conscience qui le ronge, tel un ver ?
- Scène 3 : Sérénade de pierre (loufoque). Re Orso veut s'unir à Oliba qui se refuse à lui. Il tente de la violer avec ses courtisans.
- Scène 4 : Duel dialectique (embrouillé) et larve de tango (émietté). La voix s'incarne : il s'agit du Ver. Dialogue dialectique.
- Scène 5 : Noces et chansons (outrecuidant) et intermède historique (festif, chaotique). On célèbre les noces du roi et d'Oliba. Un trouvère est présent avec son double, un piano robotisé.

En proie à la colère, à la folie, Re Orso tue le Trouvère, Oliba et le Ver. Les musiciens quittent précipitamment la fosse d'orchestre et s'enfuient en jouant encore quelques notes.

L'enchaînement presque frénétique des scènes, les caractères très marqués, les mouvements scéniques de plus en plus nerveux, la « machine » que constitue le lit de mort qui s'enfonce dans les ténèbres, les personnages magiques (le Trouvère vs le piano robotisé, le Ver réincarné) semblent tirer leur source de l'ancêtre lointain : l'opéra baroque, avec ses décors, ses machines descendant des cieux, ses personnages mythologiques et, surtout, la représentation d'un spectacle magique et fabuleux. Giordano Ferrari précisera que, dans ce contexte, les personnages sont avant tout des symboles, des porteurs de sens qui s'affrontent dans un espace intemporel⁴.

Lieux funestes (seconde partie)

La déchéance du roi et l'avènement du peuple libéré sont relatés en trois scènes :

- Scène 1 : Confession (rugueux, obsolète). Les morts réapparaissent et le Ver retrouve le roi.
- Scène 2 : Litanie. grand tutti bordélique (grand pandémonium, comme une gigue boiteuse), qui accompagne la mort, sans rédemption, du roi.
- Scène 3 : Pierre tombale, cercueil, linceul (serein, sérieux, simple sûr). Le Ver, devenu voix du peuple, voix du poète, célèbre sa victoire sur le tyran.

Toute cette seconde partie est consacrée au Ver réincarné dont la voix subtilement mutée en sons invisibles, magique comme une aura lumineuse, est accompagnée de l'accordéon qui parle grâce à un procédé de synthèse sonore. Enfin, s'ajoute un totem acoustique, formé d'une colonne de haut-parleurs et qui tourne lentement, diffusant le son comme une brise délicate et lumineuse. Ici, la musique traitée par l'électronique

devient un paradigme en soi avec une authentique présence poétique.

Post-scriptum

Une grande force de cette œuvre réside dans la remarquable synthèse de tous les éléments se transformant en énergie qui se déploie à travers les éléments. Le son, la lumière, l'action sont animés de mouvements dynamiques constants qui se reconfigurent au gré de la température de l'action globale et de ses ramifications. Ces mouvements sont généralement très articulés et d'une grande vivacité, en particulier dans la première partie.

Les mouvements de la pensée, de l'expression des images, des éléments de forme et de langage, créent des ensembles sémantiques d'où émerge un métalangage multidimensionnel qui se transmute du verbe vers l'espace vibratoire : sons, lumière, intensités, vitesses, toutes reconfigurations ancrées par les marqueurs de forme, *Leitgestalt*.

Il est clair qu'une intégration réfléchie de la technologie, en particulier du traitement sonore, constitue un vecteur puissant de la cohésion de l'œuvre en extrapolant de la matière tangible une mutation poétique, des espaces imaginaires de pure poésie. Une aura mystérieuse, hors temps, qui enveloppe de sa lumière le lieu tout entier du drame.

Serge Provost

II) Entretien avec Marco Stroppa

En 2012, la production musicale de Marco Stroppa s'est enrichie d'une œuvre importante, fruit d'un mois de travail intense et d'un dévouement total. Le domaine de l'opéra contemporain accueille ainsi un nouvel opus riche de significations et d'alchimies sonores, miroir de la personnalité tout aussi abondante du compositeur qui, rappelons-le, est également un enseignant réputé, professeur et chercheur partagé depuis plusieurs années entre l'Institut de recherche

et coordination acoustique/musique (Ircam) de Paris et la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Stuttgart⁵.

Après une vive évolution artistique amorcée au début des années 1980 avec les compositions *Traiettoria* (1982-1984, rev. 1988) et *Metabolai* (1982), et perpétuée par d'autres œuvres instrumentales, pour orchestre, ensemble ou soliste, des pièces de musique de chambre, notamment de l'« électronique de chambre », deux pièces radiophoniques, plus récemment des pièces chorales, et ce, toujours selon une production éclectique en équilibre entre la composition traditionnelle et la musique pour ordinateur, le parcours de Marco Stroppa a abouti à un premier travail pour le théâtre musical, *Re Orso*, créé en mai 2012 à l'Opéra Comique de Paris et chaleureusement accueilli par le public de la salle Favart. « Légende musicale pour 4 chanteurs, 4 acteurs, 11 instruments, voix et sons invisibles, spatialisation et totem acoustique » sur un livret de Catherine Ailloud-Nicolas et Giordano Ferrari d'après Arrigo Boito, l'œuvre a été réalisée conjointement avec le metteur en scène Richard Brunel et interprétée par l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Susanna Mälkki.

L'opéra comporte deux actes. Le premier, « Orso vivo », raconte les méfaits d'un roi violent, *Re Orso*, entouré d'une cour servile et effrayée. Être effroyable et meurtrier, il force son épouse au mariage et tente de la violer. Le second acte, « Orso morto », dépeint la chute du roi : ce dernier meurt tourmenté par les fantômes de ses victimes en demandant en vain le pardon. À la fin, le Ver, représenté par une femme du peuple, fête son triomphe sur le cadavre du roi.

Chaque personnage est associé à une danse et un instrument : le roi au basson dans son registre aigu ; Oliba, son épouse, à la clarinette ; le personnage-clé, le Ver, à l'alto, tandis que le Trouvère, associé à la trompette, possède également un double mécanique, un piano robotisé. Les sons de synthèse interagissent avec

FIGURE 1 Acte II, scène 2, « Litanie, grand tutti bordélique ». Mort de Re Orso. Opéra Comique de Paris, 19 mai 2012 (©Elisabeth Carecchio).



FIGURE 2 Acte I, scène 5, « Noces et chansons ». Scène du toast. Opéra Comique de Paris, 19 mai 2012 (©Elisabeth Carecchio).



les sons, amplifiés, des voix réelles, choisies dans les tessitures de soprano, mezzo-soprano, contre-ténor et ténor, et des instruments (bois, cuivres, cordes, contre-basse jazz et accordéon). Ces derniers prédominent dans le premier acte alors que le second se consacre principalement à la voix et à l'électronique.

L'opéra fait entendre une contrebasse exploitant les techniques du jazz, un accordéon qui « parle », des rythmes de tango, sarabande, mazurka, ragtime, une citation de *Rigoletto* et de la *Traviata* (une parodie du célèbre toast « Libiamo ne' lieti calici »), une allusion au *Don Juan* de Mozart, ainsi que des références aux œuvres de Jean-Claude Risset (*Songes*, 1979), John Chowning (*Turénas*, 1972) et Mauro Graziani (*L'espace entre les pierres*, 2008)⁶. Il s'agit donc d'un kaléidoscope de renvois comportant plusieurs niveaux de lecture et une dimension politique que la fable originale de Boito ne proposait pas. Qui connaît Marco Stroppa sait que sa maturité artistique résulte d'une profondeur de perspective rare, un univers précieux d'intérêts cultivés avec la vive curiosité d'un savant, intérêts qui vont de la psychologie cognitive à l'intelligence artificielle, de l'étude de l'espace sonore à l'ethnomusicologie, de l'amour pour la parole à la poésie et au mythe. Tous ces parcours se réunissent dans *Re Orso*, qui est, plus qu'un point de repère, un point de départ, grâce aux nombreuses réflexions que l'œuvre suscite.

Nous avons contacté le compositeur pour un bref entretien que nous reproduisons ci-après. Nous sommes à Stuttgart, le 12 novembre 2012.

Cristina Scuderi : Maestro, votre *Re Orso*, très attendu, a eu une longue et intense gestation, aboutissant à une création acclamée. Vous arrive-t-il de composer en pensant au public et, en particulier, vous êtes-vous déjà interrogé quant à la réception de votre premier opéra ?

Marco Stroppa : Richard Brunel et moi nous sommes constamment posé la question des niveaux de compré-

hension de notre projet de la part d'un public amateur, qui n'est pas nécessairement familier avec la musique contemporaine. Nous avons décidé de proposer plusieurs « lignes » parallèles et simultanées en relation dialectique constante. Par exemple, si la mise en scène crée un « fil rouge » indiquant la direction principale de l'œuvre, la musique tisse des va-et-vient multiples autour de ce fil, tels des courts-circuits temporels (prémonitions ou mémoires variées, fuites hors du temps scénique, etc.). À chaque ligne, il y a une réception possible.

C. S. : Du point de vue musical, y a-t-il dans *Re Orso* des éléments de vos précédentes créations ?

M. S. : J'ai écrit deux opéras radiophoniques sur support : *Proemio*, en 1990, et *In cielo in terra in mare*, en 1992. Cependant, leur « logique » interne n'était pas celle d'un « Hörspiel » mais celle d'un véritable opéra, joué sur une scène imaginaire avec plusieurs acoustiques constamment variées, ce qui est impossible à réaliser dans un théâtre. Cette expérience m'a guidé dans l'écriture de *Re Orso* bien qu'elle n'ait pas été directement utilisée.

C. S. : Que retrouve-t-on de votre esprit et de vos sentiments les plus profonds dans votre nouvel opéra ?

M. S. : Beaucoup d'aspects parmi lesquels la critique de toute situation de pouvoir et d'oppression, à n'importe quel niveau – de la relation de couple à la famille, d'un groupe à la société –, l'espoir que la « voix du peuple », représentée par le Ver dans l'opéra, finira par l'emporter, et l'utilisation de *Leitgestalten*, à savoir une sorte de « balisage » cognitif des principales situations dramaturgiques, une technique dérivée de ma pratique compositionnelle instrumentale et plus évoluée que celle du leitmotiv wagnérien⁷.

La *Leitgestalt* peut être considérée comme une extension, dans le domaine de la dramaturgie musicale, du concept d'organismes d'information musicale

(OIM) que j'ai élaboré au milieu des années 1980⁸. Il s'agit de morphologies particulières et extrêmement variées, basées sur une hiérarchie de dimensions ou de relations entre dimensions, et dont la fonction est de souligner certains éléments de la dramaturgie. Par exemple, la voix du Ver est toujours accompagnée par un traitement électronique particulier, appelé « *delay spectral* », qui renforce le sens de ce qui est chanté ou le rôle dramaturgique du personnage, selon différentes modalités. Ce concept est encore assez nouveau pour moi. Je pense écrire un texte, un jour, pour le formaliser de façon plus précise. Mais pour l'instant, je l'exploite un peu intuitivement pour en faire l'expérience !

C. S. : Pourriez-vous décrire la construction de l'œuvre en quelques mots ?

M. S. : Le « germe » de « l'ours » a été planté dans mon esprit par le musicologue Giordano Ferrari qui savait que depuis mes opéras radiophoniques je cherchais l'occasion d'écrire à nouveau pour l'opéra sans en trouver le contexte adéquat. Un jour, Giordano m'a donné à lire quelques textes d'Arrigo Boito parmi lesquels *Re Orso*, une histoire en vers polymétriques écrite par l'auteur à 21 ans. Construit comme une œuvre musicale, avec des thèmes ou des mots récurrents, ce poème fait preuve d'une imagination linguistique sensationnelle et m'a tout de suite interpellé.

Nous avons ainsi demandé à un dramaturge italien expérimenté d'écrire un livret, mais le résultat fut tellement problématique que nous avons été contraints, Richard Brunel et moi, ainsi que les deux auteurs du livret final, Catherine Ailloud-Nicolas et Giordano Ferrari, de repartir à zéro.

Pendant deux mois, nous nous sommes vus régulièrement afin de concevoir ensemble un spectacle complet, en planifiant les coups de théâtre, l'équilibre des scènes, le sens à transmettre – par exemple, comment représenter le Ver qui, dans le texte de Boito, est un véritable lombric, mais ne pouvait évidemment pas

FIGURE 3 Acte II, scène 3, « Pierre tombale, cercueil, linceul ». Le triomphe du Ver ; au centre, le totem acoustique. Opéra Comique de Paris, 19 mai 2012 (©Elisabeth Carecchio).



être mis en scène en tant que tel ! Pendant cette phase passionnante, chacun a apporté ses idées en partant des bases que j'avais établies : par exemple, le fait que l'ensemble doit quitter la scène à la fin du premier acte – le deuxième acte comporte uniquement la voix et l'électronique – ou l'apparition, à la fin, d'un « totem acoustique », soit une colonne de huit haut-parleurs suspendue au milieu de la scène.

Pendant cette phase, j'ai construit au fur et à mesure une sorte de story-board détaillé où tous ces éléments ont été écrits et minutés avec une précision d'une dizaine de secondes. Dans ma tête, l'opéra était composé. Il ne restait plus qu'à l'écrire !

c. s. : Dans une précédente entrevue, vous dites que le compositeur est nécessairement un « chercheur ». La musique, la technologie et la science se rejoignent dans *Re Orso*, conduisant à des expédients inusités dans l'opéra contemporain. À quelles nouveautés musicales votre œuvre a-t-elle conduit les recherches menées auprès de l'Ircam ?

m. s. : On remarquera que le terme « électronique » ne figure pas dans le sous-titre, remplacé par les rôles

qu'elle joue dans la dramaturgie de l'œuvre, qui sont du même niveau que ceux des autres personnages et doivent, *in fine*, parvenir à émouvoir le public et raconter une histoire.

Pour y arriver, cependant, nous avons dû faire parfois beaucoup de recherche, en particulier en ce qui concerne la synthèse d'une voix chantée chimérique. Développée à l'Ircam au début des années 1980, la synthèse de la voix chantée n'a pas survécu aux changements des environnements informatiques et n'était donc plus utilisable.

Nous avons retrouvé les règles développées à l'époque, analysé des parties de l'ancien code informatique, discuté avec Xavier Rodet, qui avait dirigé ce projet, et intégré le tout – j'espère en mieux ! – dans *OpenMusic*, un environnement d'aide à la composition développé par Jean Bresson, le conseiller scientifique de *Re Orso*.

Avec Carlo Laurenzi, le réalisateur en informatique musicale qui a travaillé avec moi, et grâce à l'aide du scientifique Arshia Cont, nous avons également développé un « *delay spectral* » particulier, à savoir un algorithme permettant de décomposer le spectre d'un son en des centaines de petites « tranches », appelées *bins*, puis de retarder chaque tranche individuellement selon un contrôle harmonique et rythmique très précis. C'est le traitement principal de la voix du Ver. Nous avons dû aussi trouver le moyen de faire « parler » un accordéon en n'utilisant que le jeu de l'instrument qui doit « réciter » quelques vers du livret dans la dernière scène.

Enfin, les personnages du Trouvère et de Papiol, le bouffon décalé de la cour, ont un double mécanisme : un piano robotisé pour le premier et une grande marionnette pour le second. Véritable personnage pourvu de sentiments, ce piano est contrôlé par un logiciel entièrement nouveau, l'*Antescofo*, développé par l'équipe dirigée par Arshia Cont et qui non seulement suit le tempo du chef, mais permet également

FIGURE 4 Acte I, scène 5, «Noces et chansons». Scène du bouffon Papiol. Opéra Comique de Paris, 19 mai 2012 (©Elisabeth Carecchio).



d'écrire une « partition » des gestes de l'instrument qu'aucun interprète ne pourra jamais jouer ainsi, c'est-à-dire avec une précision et une puissance équivalentes à celles d'un langage informatique. Et comme son double « humain », le piano meurt sur scène à chaque représentation.

c. s. : Dans un avenir prochain, pensez-vous réaliser une autre œuvre opératique ? Y a-t-il un texte sur lequel vous aimeriez travailler ?

m. s. : Je ne crois guère à un modèle productiviste, que ce soit dans l'agriculture ou dans la composition ! *Re Orso* a certes reçu un accueil très positif, mais ce n'est pas une raison pour écrire d'autres opéras. Les circonstances qui m'ont amené à le composer ont été exceptionnelles : une synergie particulière, peut-être unique, s'est créée entre nous. Si je parviens à la retrouver, alors l'hypothèse d'un autre opéra pourra être envisagée. Cependant, je me concentre pour le moment sur la reprise de *Re Orso* à Bruxelles, en septembre 2015 : il y en a tellement de détails que je souhaiterais améliorer dans la réalisation informatique !

Cristina Scuderi

1. Marco Stroppa est un compositeur italien né le 8 décembre 1959 à Vérone. En 1982, à la demande de Pierre Boulez il s'installe à Paris, où il travaille comme compositeur et chercheur à l'Ircam. Depuis 1999, il est professeur de composition à la Musikhochschule de Stuttgart, succédant à Helmut Lachenmann.

2. Arrigo Boito (1842-1918), né à Milan, est un compositeur, romancier italien, connu surtout pour ses livrets d'opéra et pour son drame lyrique, *Mefistofele*.

3. Ces informations proviennent du programme distribué par l'Opéra Comique lors des représentations, disponible en ligne : <www.opera-comique.com/wp-content/uploads/2012/05/Re-Orso-a-lire-avant-le-spectacle.pdf> (consulté le 19 février 2013).

4. *Ibid.*

5. Pour de plus amples informations sur Marco Stroppa et son œuvre, l'on pourra consulter le site Internet du compositeur :

<www.marcostroppa.eu> (consulté le 14 janvier 2013). Le site rassemble une biographie, des nouvelles sur les créations et essais du compositeur (depuis 1983), ainsi qu'un catalogue et une bibliographie d'écrits lui étant dédiés. Un examen de certaines œuvres peut être trouvé dans la publication de Lidia Bramani (mai 1996) : « Marco Stroppa », *Résonance*, n° 10, Ircam - Centre Georges-Pompidou. On citera également le travail de Giacomo Albert (2006) : « La musica di Marco Stroppa : percorsi paralleli tra tecnologia e pensiero compositivo », mémoire de maîtrise, Université de Pavie. Enfin, le texte de Florian Hoelscher (2009) présente quelques réflexions plus récentes : « Anmerkungen zu Marco Stroppas Zyklus *miniature estrose* für pianoforte d'amore », Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Preprint 366, p. 19-24 ; disponible en ligne : <www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P366.pdf> (consulté le 14 janvier 2013). Marco Stroppa est publié par Ricordi (Milan, Italie).

6. Voir notamment le dossier pédagogique réalisé par Nathalie Otto-Witwicky pour l'Opéra Comique de Paris (2012) : « *Re Orso* : dossier pédagogique », <www.opera-comique.com/wp-content/uploads/2012/03/Dossier-pedagogique-re-orso_OK.pdf> (consulté le 14 janvier 2013).

7. Stroppa est le premier compositeur à utiliser le mot *Leitgestalten*, tiré de la psychologie de la Gestalt, dans le domaine compositionnel.

8. Marco Stroppa (1989), « Musical Information Organisms : An Approach to Composition », *Contemporary Music Review*, vol. 4, n° 1, p. 131-163. Traduction française : « Les organismes d'information musicale : une approche de la composition », in Stephen McAdams et Irène Déliège (dir.), *La musique et les sciences cognitives*, Bruxelles, Pierre Mardaga, p. 203-234.

Études sur la perception auditive de Gérard Pelé

Paris, L'Harmattan, collection « Arts et Sciences de l'art »,
2012, 198 pages.

Compte rendu de Chantale Laplante



Le livre *Études sur la perception auditive* de Gérard Pelé est à la fois une somme brillante d'informations techniques et scientifiques sur le son, sa perception et les productions artistiques qui en découlent, et l'expression d'un point de vue critique sur ces mêmes connaissances et expériences¹. À cet égard, les objectifs éditoriaux de la collection « Arts et Sciences de l'art » des Éditions L'Harmattan, qui accueille la publication, offrent des réflexions éclairantes sur la démarche proposée. Chapeautée par le compositeur Costin Miereanu, la collection veut « pouvoir rendre compte de la complexité mouvante du phénomène artistique », la création artistique étant « porteuse de sa propre science qui est une forme de connaissance intuitive et inhérente à la technicité de son savoir », et vise à « innover l'approche épistémologique des arts² ».

C'est dans cet esprit que s'élabore l'ouvrage de Pelé où thèmes, notions et concepts touchant le large champ des « études sur la perception auditive » sont l'occasion d'une actualisation des réflexions et recherches en cours, ainsi que de l'activation de liens avec les travaux de différents philosophes et essayistes.

Parmi de nombreux exemples, notons ici la section intitulée « Impressions d'intensité dans la musique », qui présente une pensée croisée entre le rôle des salles de concert, le développement d'une optique d'écoute poly-artistique du « fait musical³ » et les notions d'œuvres autosuffisantes, « relatives » et contextuelles telles que développées par Gilbert Simondon⁴.

Par ailleurs, l'auteur revendique dès le prologue une approche se plaçant dans le sillage de « l'archéologie du savoir » de Foucault qui affirmait :

Ces formes préalables de continuité, toutes ces synthèses qu'on ne problématise pas et qu'on laisse valoir de plein droit, il faut donc les tenir en suspens. Non point, certes, les récuser définitivement, mais secouer la quiétude avec laquelle on les accepte ; montrer qu'elles ne vont pas de soi, qu'elles sont toujours l'effet d'une construction dont il s'agit de connaître les règles et de contrôler les justifications ; définir à quelles conditions et en vue de quelles analyses certaines sont légitimes ; indiquer celles qui, de toute façon, ne peuvent plus être admises⁵.

Cette prise de position méthodologique est en effet profondément inscrite dans le propos de Gérard Pelé qui est de « comprendre comment et selon quels enjeux

s'est constitué le corpus des connaissances actuelles sur l'audition et le phénomène sonore⁶ ».

Le livre est structuré en trois grandes parties. La première, intitulée « Données sur le phénomène sonore », présente les variables élémentaires du stimulus auditif et ses représentations, traite de la difficile question de la classification – abordant au passage la « biosémiotique⁷ » – et enchaîne avec deux approches théoriques cruciales, soit la théorie de la forme en lien avec l'analyse de scènes auditives et la théorie de l'information. L'examen de ces deux théories amène Pelé à démontrer leurs intérêts pour comprendre le phénomène sonore, mais aussi leurs limites, concluant que « l'origine de tout phénomène étant inatteignable, reste les approches empiriques [...] et les démarches théoriques qu'elles ont inspirées⁸ ».

C'est donc à la suite de cette observation que l'auteur entreprend la deuxième grande partie traitant de la « Psychophysiologie de l'audition⁹ ». Bien qu'il considère cette science « comme quelque peu obsolète parce qu'elle ne cherche pas à élucider ce qu'il y a dans la "boîte sensible" et se limite à mettre en relation des stimuli et des réponses observables », Pelé reconnaît cependant que « son nominalisme est par contre bien utile pour contrer les prétendants à la connaissance des causes universelles¹⁰ ». Ainsi l'auteur s'engage-t-il dans un examen détaillé des éléments, techniques et pratiques qui permettent « d'établir des relations entre nos sensations auditives et les caractéristiques physiques des sons¹¹ ». Plusieurs graphiques et schémas illustrent les seuils et les perturbations de l'audition, la sonie et la tonie. Parmi les expériences marquantes, l'auteur relève celles de la généralisation de la notion d'échelle par Iannis Xenakis et de l'intonation juste de La Monte Young. Celle-ci est par ailleurs finement contextualisée en tant qu'une conception rétablissant « la valeur d'usage de la musique en l'opposant à une valeur d'échange devenue dominante dans la période contemporaine », et qu'il relie avec les ana-

lyses, entre autres, de Walter Benjamin et Theodore W. Adorno qui ont démontré « comment la modernité a, progressivement, produit une mutation de la valeur des objets d'art¹² ».

L'auteur poursuit avec un examen minutieux du timbre – notion qu'il relie avec justesse aux expériences de Giacinto Scelsi –, les effets de masque et l'audition binaurale qu'il étudie en lien avec les expériences, entre autres, de François Bayle (acousmonium), Karlheinz Stockhausen (spatialisation) et Iannis Xenakis (espace polysensoriel). Finalement, le lecteur est dirigé vers le champ de l'installation (John Cage, Bill Viola, David Tudor) à travers les notions d'espace perçu et de « réel » sonore. Cette fois encore, Pelé cherche à rendre compte de la complexité des notions interpellées en pointant vers la réflexion de Francis Bayer qui, bien que laissant peu de place à la perception de l'espace géométrique, pourtant cruciale, nous rappelle que « l'impression spatiale que peut donner une œuvre de musique contemporaine dépend souvent beaucoup plus de la structure interne du matériau sonore utilisé et de son mode particulier d'organisation que de l'espace réel dans lequel l'œuvre est actualisée...¹³ », ainsi que vers celle des philosophes Casati et Dokic et leur théorie événementielle¹⁴.

La troisième et dernière grande partie présente, sous l'intitulé « Données anatomiques et fonctionnelles », une description détaillée de l'oreille humaine, les théories connexionnistes, les approches cognitivistes, et finalement, l'exploration d'un cadrage expérientiel axé sur les sens. Dans un chapitre titré « Le corps propre », Pelé s'interroge sur une approche dichotomisée entre le sujet passif, « que la nature limite à accepter des données élémentaires », et le sujet logique, « portant son attention sur un objet qui n'est tel que parce qu'il peut être constitué par un sujet¹⁵ ». S'inspirant du livre *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty¹⁶ qu'il relie avec une analyse de l'œuvre de Bruce Nauman, *Acoustic Pressure Piece* (1971), l'auteur nous

amène à considérer « l'activité perceptive [en tant que] la totalité perceptive d'un sujet incarné et engagé dans un monde¹⁷ ». Le corps percevant se situant dans une étendue sonore, l'auteur enchaîne avec, selon nous, une intuition très juste :

L'espace est l'interstice entre les choses, que nous ne percevons que parce qu'il y a des choses mais que nous n'éprouvons pas pour autant comme une chose, car il est pour nous sans dimension, aussi étendu que nous pouvons le concevoir et en même temps aussi mince – « infra-mince » comme dirait Marcel Duchamp – et évanescant qu'une frontière¹⁸.

Par sa rigueur de construction et de pensée, par ses multiples références et pistes de réflexion proposées tout au long du livre, *Études sur la perception auditive* de Gérard Pelé offre une lecture stimulante et étonnante. Dès le prologue, l'auteur fait état de la surabondance et de la surenchère des informations sur la perception sonore et du piètre état des discours sur le sujet. Le préambule qui suit se réfère à l'œuvre d'Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947)¹⁹, en tant qu'exemple d'une parole censurée et pour éventuellement démontrer le lien vital entre l'esthétique et l'éthique, et faire ressortir l'importance de réfléchir sur l'aspect de la posture d'écoute. *Études sur la perception auditive* se présente donc aussi comme un plaidoyer contre ce que Pelé nomme le nivellement par le bas, la massification, le désir de mimétisme et les effets de mode. C'est pourquoi il faudrait, telle une balle, l'attraper au vol et poursuivre dans cette lignée d'une pensée vigilante et « en étoile²⁰ ».

1. Informations sur l'auteur en 4^e de couverture : « Gérard Pelé, docteur habilité à diriger des recherches en art et sciences de l'art est actuellement professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière et chercheur à l'Institut Acte (Art, création, théorie, esthétique – UMR 8218 CNRS/Université Paris 1). Ses principaux ouvrages : *Le festin de l'ange*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; *Art, informatique et mimétisme*, Paris, L'Harmattan, 2002 ; *Inesthétiques musicales au xx^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007. »

2. Extraits du sommaire des objectifs de la collection, p. 190.

3. Costin Miereanu (1998), « Stratégies du discontinu : vers une forme musicale accidentée », in Costin Miereanu et Xavier Hascher (dir.), *Les Universaux en musique*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 35.

4. Gilbert Simondon (1958), *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, p. 85.

5. Michel Foucault (1969), *Archéologie du savoir*, Paris, Seuil, p. 37.

6. Pelé, 2012, p. 3.

7. Illustrée par les travaux du Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM), plus particulièrement l'analyse morphologique des objets musicaux appelés les Unités Sémiotiques Temporelles (UST).

8. Pelé, 2012, p. 66.

9. « Encore appelée psycho-acoustique ou psychophysique » (*Ibid.*, p. 67).

10. *Ibid.*, p. 13.

11. *Ibid.*, p. 67.

12. *Ibid.*, p. 99.

13. Francis Bayer ([1981]1987), *De Schoenberg à Cage : essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, p. 201.

14. Roberto Casati et Jérôme Dokic (1994), *La philosophie du son*, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 37.

15. Pelé, 2012, p. 159.

16. Maurice Merleau-Ponty (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

17. Pelé, 2012, p. 161.

18. *Ibid.*, p. 163.

19. Texte enregistré pour la radio française en 1947 et publié en 1948 par K éditeur (Paris).

20. Cette expression de Jean Lancry (2006) est tirée de son texte « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 9-20.

Le chant des ondes : sur la piste de Maurice Martenot, documentaire de Caroline Martel

Artifact/ONF, 2012

Compte rendu de Maxime McKinley

Le XX^e siècle a été fécond en utopies et trouvailles porteuses de promesses pour le futur. Depuis quelques années, ce goût pour l'avenir est devenu un sujet d'étude pour les historiens, non sans un certain effet de rétro-futurisme. C'est à cette enseigne de la jeune histoire que loge le film *Le chant des ondes*, réalisé par Caroline Martel, et qui a été présenté en première mondiale aux Rencontres internationales du Documentaire de Montréal (RIDM, novembre 2012)¹. Fort d'un remarquable travail d'archives, ce documentaire substantiel (97 minutes) retrace l'histoire des ondes Martenot, des toutes premières expérimentations sur les postes à lampes à triodes durant la Grande Guerre aux mégas-concerts du groupe Radiohead d'aujourd'hui.

Tel que nous le raconte le spécialiste Michel Risse, c'est par le truchement de la télégraphie sans fil (TSF) que le caporal Martenot, radiotélégraphiste durant la guerre de 1914-1918, découvrit le potentiel musical des ondes. L'invention et la sophistication de son instrument ne concernèrent donc pas l'émission du son – les ondes –, mais bien le contrôle de celui-ci, qu'il souhaitait aussi sensible et expressif que possible, à l'instar du violoncelle dont il jouait et dont on retrouve effectivement certaines inflexions idiomatiques au

Martenot (vibrato, *portamento*). En ce sens, il s'agissait d'expérimentations similaires – mais aux résultats différents – à celles de Léon Thérémine, dont le film montre d'ailleurs une archive de 1930.

C'est en 1928 que les ondes Martenot furent présentées pour la première fois publiquement, et le nouvel instrument eut un succès planétaire immédiat. Quelques années plus tard, en 1937, un disque promotionnel conçu pour l'Exposition des arts et techniques de Paris affirmait même avec enthousiasme : « Bientôt, il y aura dans chaque maison... un Martenot ! » Le Martenot fut rapidement utilisé par des compositeurs, dont Arthur Honegger dans des films aux esthétiques surréalistes et fantastiques tels que *La fin du monde* (1931) d'Abel Gance, *L'idée* (1932) de Berthold Bartosch ou encore *La nuit fantastique* (1941) de Marcel L'Herbier². Ici, dans un des plus beaux moments du film, la réalisatrice, sans doute ravie de se trouver à la croisée de son art et de son sujet, multiplie les extraits cinématographiques, plus fascinants les uns que les autres.

Ce rapport au fantastique et à la science-fiction touche à un des aspects les plus prégnants du documentaire : une certaine mystique des ondes Martenot.



PHOTO Image tirée du *Chant des ondes* de Caroline Martel (source : ONF)

Certaines pages de christologie du philosophe Slavoj Žižek peuvent même s'avérer utiles pour décrire cette mystique³. En effet, Žižek décrit le Christ comme un « médiateur évanouissant » entre l'Au-delà et l'ici-bas, sa fragilité étant une condition même de cette médiation, puisqu'il lui faut disparaître pour que se répande l'Esprit saint sur les Fidèles. Tout au long du film, des commentaires établissent cette quasi-mystique du Martenot en tant que « médiateur évanouissant » venu de loin, mais dont la fragilité est inhérente à l'incarnation d'une dimension humaine, d'un influx vital, qui est aussi sa force. Cette fragilité humaine et vivante, contre la mécanique robotique, est d'ailleurs l'argument principal de ceux qui ne pensent pas que le Martenot soit rendu caduc par les fulgurants développements technologiques des plus récentes décennies. À ce titre – celui de l'inexactitude, de l'approximation,

voire de l'imperfection –, Maurice Martenot répétait souvent ce principe, cité dans le film : « l'essentiel de la musique se passe à travers les impondérables ».

Le Martenot comme « médiateur évanouissant » est un parallèle encore plus convaincant quand on sait jusqu'où allait l'imaginaire de son inventeur, c'est-à-dire au rêve d'appliquer des branchements sur le cerveau de manière à ce que le chant des ondes puisse émerger directement de la pensée. Les extraits sonores exprimant le mieux cette dimension mystique liée au Martenot sont évidemment ceux de Messiaen, de *La fête des belles eaux* (1937) et de *Saint François d'Assise* (1983). Cette fragilité intrinsèque à l'instrument donnera lieu, dans le film, à beaucoup de passages beaucoup plus pragmatiques et techniques, notamment avec Jean-Loup Dierstein et Jean-Louis Martenot (fils de l'inventeur), quant à la survie – au sens matériel du

terme – du Martenot, dont environ 70 instruments seulement seraient utilisés dans le monde actuellement.

C'est dire qu'il ne s'agit pas, dans cette histoire, que d'élévation cosmique. Au contraire, Maurice Martenot, dont un pan important de la vie fut voué à la pédagogie, souhaitait que son instrument s'implante dans la vie quotidienne des masses. Ainsi, il est question, tout au long du film, du Martenot dans des contextes relevant de la culture populaire : du swing à Édith Piaf (« Je t'ai dans la peau »), en passant par Harmonium et Beau Dommage. À ce titre, une rencontre passionnante – et un moment fort du documentaire – est celle de l'ondiste Suzanne Binet-Audet avec le guitariste, compositeur et multi-instrumentiste Jonny Greenwood, du groupe Radiohead, qui utilise volontiers les ondes Martenot. Greenwood compare cette rencontre à ce qu'aurait pu être celle d'Elton John et de Glenn Gould, rapprochement qui s'applique à la fois sur les plans artistique (populaire/savant) et géographique (Angleterre/Canada). Une autre comparaison de Greenwood est celle qu'il fait entre le Martenot et le saxophone : tous deux portent le nom de leurs inventeurs, mais ils ont surtout en commun d'avoir infiltré d'emblée plusieurs sphères culturelles, savantes et populaires. Pourtant, Greenwood évoque l'hypothèse, triste selon lui, que nous soyons passés « à côté » du Martenot, notamment à cause de ses caractéristiques lyriques apparues en pleine période d'anti-lyrisme, du moins parmi une certaine avant-garde.

Cette évocation de la précarité de l'héritage du Martenot touche à une corde sensible que partagent

bien des sujets de la jeune histoire musicale. S'agit-il d'un enthousiasme éphémère, d'une utopie de passage destinée à ne subsister qu'à titre de simple curiosité historique, ou alors le Martenot n'est-il qu'au début de son histoire, la précarité de sa situation actuelle correspondant à la traversée d'un certain purgatoire, avant son implantation profonde et définitive dans la civilisation ? Quoi qu'il en soit, dans ce film, la force de plusieurs des œuvres qu'on y entend demeure le plus puissant avocat pour plaider en faveur de la survivance de cet instrument⁴.

1. Le film poursuit sa route depuis. Il a notamment été sélectionné au 42^e Festival international du film de Rotterdam (janvier 2013), et présenté au Cinéma Excentris de Montréal (du 15 mars au 11 avril 2013).

2. À noter qu'il y a au sujet de la musique de *La nuit fantastique* une contradiction entre ce qu'indiquent le documentaire et son générique : durant le visionnement, on apprend que la musique est de Marcel Delannoy, mais dans le générique, qu'elle est de Maurice Thiriet. D'après les premières entrées Internet sur le titre du film, il semble que ce soit le générique qui ait raison. L'année de parution du film, quant à elle, oscille entre 1941 et 1942, selon les sources. On notera, cependant, que l'*Internet Movie Database* donne la date de 1942 ainsi que le nom de Maurice Thiriet pour la musique. Voir :

<www.imdb.com/title/tt0041705/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm#cast> (consulté le 5 février 2013).

3. Voir, par exemple, Slavoj Žižek ([2000]2010), *Fragile absolu : pourquoi l'héritage chrétien vaut-il d'être défendu ?*, trad. de François Théron, Paris, Flammarion.

4. Il faut ici rendre hommage au travail remarquable fait au Québec par le pionnier Jean Laurendeau, que ce soit à titre de soliste – dans des œuvres marquantes comme *Le cheminement de la baleine* de Michel Gonneville –, ou au sein de l'Ensemble d'ondes de Montréal, à l'origine de beaucoup d'œuvres à (re)découvrir – pensons aux *Jardins suspendus* de Serge Provost, enregistrés en 1992 (SNE-574-CD) –, sans mentionner ses activités de pédagogue et d'auteur.

30^e Festival international du Film sur l'Art, du 15 au 25 mars 2012

Compte rendu de Anne Marie Messier



Depuis 30 ans, le Festival International du Film sur l'Art (FIFA), fondé par René Rozon en 1981, présente des films sur toutes les formes d'art¹. L'offre cette année est encore abondante : 232 films de 27 pays, dont 24 sont classés sous la rubrique « Musique », soit 10 % de la programmation. Sur les 41 films en compétition – la catégorie la plus prestigieuse du Festival –, 7 portaient sur la musique et 2 se sont retrouvés dans la liste des récipiendaires : *Soundbreaker* (2011) du réalisateur finlandais Kimmo Koskela, pour le prix de la création, et *La Spira* (2011) du réalisateur français Gérard Caillat, pour le prix du meilleur film éducatif. Le jury cette année était composé de Simon Breault (Canada), Jérôme de Missolz (France), Christopher Jackson (Canada) et de Salvador Nadales (Espagne), sous la présidence de Carole Laure (Canada).

Même avec la meilleure volonté et la plus grande disponibilité de temps et d'esprit, il est très difficile de tout visionner, même à l'intérieur d'une seule catégorie. Voici donc une brève recension des films vus lors de cette 30^e édition du Festival.

***Sudden Flashes of Light*, Canada, Santiago Ruiz Torres, réalisateur, 2011, 6 minutes, sans dialogue**

Filmé à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal, ce film propose une « interprétation cinématographique » des *Fêtes*, pièce tirée des *Nocturnes* de Claude Debussy et interprétée par Serhiy Salov. On y voit des images léchées de la salle et du piano, des mains du pianiste, qui n'apportent absolument rien à la musique, ou plutôt, qui détournent l'attention de l'auditeur vers des éléments sans importance.

***A Journey to Eden/ Matka Edeniin*, Finlande, Espagne, Rax Rinnekangas, réalisateur, 2011, 100 minutes, espagnol, sous-titres anglais**

Film de fiction racontant le voyage de deux artistes dans le nord de l'Espagne, pour voir les fresques du peintre basque Vicente Azmezttoy. L'un est un peintre suisse en crise de création, et l'autre est un compositeur basque vivant en Finlande, dans une crise personnelle liée à l'accident que sa fille vient de vivre. Film long, lent, où les deux artistes auraient pu être de n'importe quelle discipline, sans que cela change quoi que ce soit. Ils cherchent une rédemption, à chacun de tirer sa conclusion. Visuellement superbe, le film se perd en méandres spirituels à trop vouloir en faire et on se désintéresse du sort de ces hommes.

***About Canto*, Pays-Bas, Belgique, Ramon Gieling, réalisateur, 2011, 78 minutes, danois, sous-titres anglais**

Ce documentaire ahurissant raconte l'impact qu'a eu cette œuvre pour quatre pianos du compositeur minimaliste Simeon ten Holt (né en 1923 aux Pays-Bas) sur plusieurs auditeurs qui deviennent totalement fanatiques de ce *Canto ostinato*, écrit en 1979. La pièce hypnotique dure plus de trois heures et ces personnes y attribuent des pouvoirs quasi spirituels. Ces fervents ont créé un site web pour l'œuvre, plusieurs pages sur Facebook. Les personnes présentées dans le film racontent comment elles ont changé leur vie à la suite de la fréquentation de l'œuvre. Le réalisateur en rend compte de manière extrêmement respectueuse et sensible. Voilà un film intéressant pour un phénomène rare en musique contemporaine !

***Hozhro, cantate scénique*, Canada, Mario Côté, réalisateur, 2011, 56 minutes, français**

Documentaire poétique qui prolonge et documente la cantate multidisciplinaire de Michel Gonneville, présentée dans le cadre du Festival international Montréal/Nouvelles Musiques (MNM), en 2009. Avec la

soprano Éthel Guéret, la saxophoniste Marie-Chantal Leclair, le Quatuor Bozzini, et des danseurs du Carré des Lombes. On connaît la sensibilité musicale de Mario Côté, qu'on a pu constater dans certaines de ses œuvres. Ce film touche au cœur du sens de l'œuvre, une quête d'harmonie intérieure (*hozhro* en navajo). Jolie réussite.

***Soundbreaker*, Finlande, Allemagne, Kimmo Koskela, réalisateur, 2011, 88 minutes, anglais, finnois, sous-titres anglais**

Panegyrique de l'accordéoniste finnois Kimmo Pohjonen, le film a remporté le prix de la création. Les images délirantes répondent à l'imaginaire débridé des performances musicales du musicien. Voilà un bel exemple de réussite formelle. On peut bien sûr s'interroger sur l'intérêt purement musical de ces performances qui ne résisteraient sans doute pas à une simple écoute. Le spectacle visuel est essentiel à la performance et le film, avec tous ses effets, magnifie encore plus la démarche de Pohjonen.

***Le rêve de Marika / Making Marika*, Canada, Bobbi Jo Krals, réalisatrice, 2012, 90 minutes, français, anglais, sous-titres français**

Filmé sur une longue période, ce documentaire retrace l'évolution de la jeune pianiste montréalaise Marika Bournaki. La caméra indiscreète pénètre dans le quotidien de la famille et expose naïvement les dessous de cette carrière de jeune prodige, l'ambition acharnée du père, le lâcher-prise de la mère, les doutes de la jeune pianiste. Le manque de recul de la réalisatrice finit par instiller un malaise certain en plaçant le spectateur dans le fauteuil d'un voyeur. On sort de la représentation en ne sachant pas sur quoi porte véritablement le film et on souhaite à cette jeune fille une émancipation prochaine.

Muhai Tang – Dans l’océan de la musique / Muhai Tang – Im Ozean der Musik, Suisse, Markus Unterfinger, réalisateur, 2010, 59 minutes, allemand, anglais, chinois, sous-titres français

Documentaire convenu, formaté pour la télévision, relatant le parcours ardu du chef d’orchestre chinois Muhai Tang. Malgré l’intérêt du sujet, le film n’arrive pas à toucher et les images, le plus souvent banales, se laissent tout aussitôt oublier.

Esa-Pekka Salonen, anti-maestro, France, Emmanuelle Franc, réalisatrice, 2011, 52 minutes, anglais, français, sous-titres français

Ouvrément admiratrice de son sujet, la réalisatrice l’a filmé chez lui en Finlande, là où il compose, ainsi que pendant le festival Présences 2011, à Paris, où il dirigeait plusieurs de ses œuvres préférées – Varèse, Lutosławski, Saariaho et certaines de ses propres œuvres. Le titre du film est emprunté en douce à Alex Ross, qui l’avait nommé ainsi dans un article du *New Yorker* en 2006. De facture classique, le montage laisse amplement la parole à Salonen, qui y avoue ses déchirements entre sa carrière de chef et celle de compositeur.

Tout amateur de musique se bute aux difficultés de trouver sur un écran de cinéma une adaptation efficace et sensible de l’art musical. Le genre documentaire a surtout été utile pour rendre compte d’un parcours d’artiste, interprète ou compositeur. La mise en images d’un concert est encore le plus souvent pénible, avec l’exception notable mais récente du *Digital Concert Hall* du Berliner Philharmoniker. Malgré tout, nous

croyons qu’il ne faut pas déclarer forfait et persévérer à aller voir ces films, en espérant y découvrir des exceptions. Cette 30^e édition du FIFA ne laissera pas de souvenirs mémorables, à la hauteur par exemple de l’extraordinaire *Un sillage sur la mer* – Abbado, Nono, Pollini (2001) de Bettina Ehrhardt, primé au 20^e FIFA. Mais ce bain d’art, pendant dix jours, demeure une expérience unique qu’il faut tenter chaque année. On ne sait jamais d’où viendra l’éblouissement, d’où sortira le film qu’on n’oubliera pas de sitôt.

Lors du 31^e FIFA, du 14 au 24 mars 2013, certaines propositions étaient susceptibles d’allécher les lecteurs de *Circuit*. Mentionnons d’abord deux films dont les bandes-annonces sont disponibles en ligne : *John Cage – Journeys in Sound* de Paul Smaczny et Allan Miller², et *Lou Harrison: A World of Music* d’Eva Soltes³. D’autres titres de films sur la musique figuraient également au programme : *No Ideas But in Things – The Composer Alvin Lucier* de Viola Rusche et Hauke Harder, *Punkt: A Revolution in Live Composing* de Guillaume Dero et Jérôme De Missolz, *Road movie, un portrait de John Adams* de Mark Kidel et *Myriade de sons – Pierre Boulez « Pli selon pli, portrait de Mallarmé »* de la toujours formidable Bettina Ehrhardt.

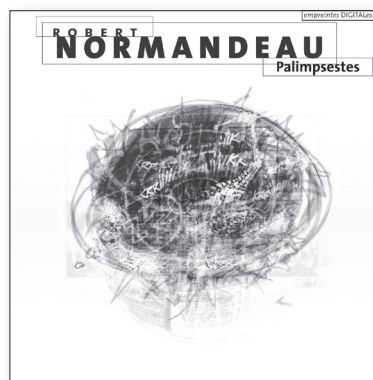
1. On pourra consulter le site du Festival ici : <www.artfifa.com> (consulté le 1^{er} février 2013).

2. Pour le film de Smaczny et Miller : <www.youtube.com/watch?v=k8gMr0RKad4> (consulté le 1^{er} février 2013).

3. Pour le film de Soltes : <<http://vimeo.com/42001100>> (consulté le 1^{er} février 2013).

Nouveautés en bref

Claudine Caron et Cléo Palacio-Quintin



**P R I X
OPUS**
An 16 - 11/12

DISQUE DE L'ANNÉE
MUSIQUES ACTUELLE,
ÉLECTROACOUSTIQUE

Robert Normandeau

Palimpsestes

empreintes DIGITALes / IMED 12116 / 2012

Dans son attendu sixième disque sur l'étiquette *empreintes DIGITALes*, Robert Normandeau présente cinq œuvres composées entre 2005 et 2010. La pièce éponyme *Palimpsestes* (2005-2011) ouvre le bal. Il s'agit de la quatrième et dernière œuvre du cycle *Onomatopées* de Normandeau, débuté avec *Le renard et la rose*¹ en 1995. La forme de *Palimpsestes* respecte la structure temporelle des autres œuvres du cycle, toujours présente en arrière-plan, d'où le choix du titre. Encore une fois, le compositeur traite avec brio une panoplie de sons vocaux originaux qui deviennent autant de sonorités chatoyantes et colorées, captivant notre attention, en passant par des mouvements de « Furie et rythme », « Amertume et timbre », « Colère et dynamique », « Fatigue et espace » et « Sagesse et texture ».

Dans *Murmures* (2007-2011), le cinéma pour l'oreille de Normandeau se transporte sur la Place de Ransbeck en Belgique où est situé le studio Métamorphoses d'Orphée, lieu de création de l'œuvre *Rumeurs (Place de*

Ransbeck), entièrement réalisée avec des moyens analogiques en 1987. Cette nouvelle visite sur la Place de Ransbeck se passe en numérique et révèle avec raffinement les moindres murmures captés par microphone.

Jeux de Langues (2009) met en valeur des sons de respirations, de souffles et de bruits mécaniques d'instruments à vent (flûtes à bec, flûtes traversières et saxophone baryton) joués par des instrumentistes multilingues. Des sons de verre sont jumelés à ces souffles et créent une atmosphère éthérée et lumineuse. On demeure cependant toujours dans un état d'extrême intimité, comme si l'on se retrouvait à l'intérieur de ces instruments. Cette œuvre coupe littéralement le souffle à chaque écoute, par sa force d'évocation et l'impression d'emprisonnement voluptueux qu'elle procure. Dans le livret du disque, le compositeur dévoile avoir composé cette pièce avec l'idée de contribuer au genre de l'érotisme, genre rarement abordé en musique, contrairement aux autres arts contemporains comme la littérature, la peinture et le cinéma.

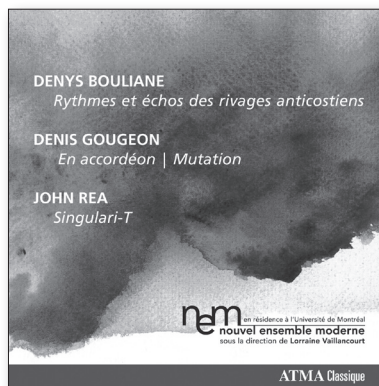
La musique se poursuit dans la thématique du souffle avec le titre *Anadliad* en gaélique, qui signifie

souffle ou inspiration en gallois. Le décor est cependant tout autre avec cette cornemuse en ouverture, le *pibgorn*, un instrument à vent gaélique à vent, et le souffle des Dieux évoqué par les vents et orages de la côte galloise. Cette pièce, d'ailleurs la plus récente du disque (2010), nous transporte dans de grands espaces ouverts dans lesquels l'on aimerait se perdre indéfiniment, sous la pluie et l'orage qui gronde au chant des cornemuses.

La pièce de clôture démontre la fascinante maîtrise de la forme chez Normandeau, qui nous offre une pièce en *Palindrome* (2005-2007). On pourrait réellement écouter cette œuvre « à l'envers » et entendre exactement la même musique. Celle-ci s'inscrit dans un cycle de pièces vouées à un rituel d'écoute attentive, idéalement en situation de concert, mais tout autant fascinante au casque ou sur de bons haut-parleurs. La musique comprend peu d'événements dont l'évolution lente ne cause aucun changement brusque et propose ainsi une écoute « de l'intérieur du matériau sonore »... En un mot: hypnotisant.

Avec ce disque, Robert Normandeau prouve une fois de plus son statut de maître incontesté de la musique électroacoustique. Malgré qu'elles soient conçues pour diffusion sur acousmonium, la réduction en stéréo des compositions est réalisée avec le plus grand soin et conserve parfaitement les sensations d'espace présentes dans chacune des œuvres. Normandeau revisite ses thèmes chers et les renouvelle, tout en nous amenant sur de nouvelles pistes et en prenant des risques. Un disque riche et authentique qu'on ne se lassera pas de réécouter et qui mérite sans aucun doute le prix Opus du Disque de l'année que l'on vient de lui attribuer.

Cléo Palacio-Quintin



**P R I X
OPUS**
An 16 - 11/12

DISQUE DE L'ANNÉE
MUSIQUES MODERNE,
CONTEMPORAINE

**Nouvel Ensemble Moderne, Lorraine
Vaillancourt (direction)**

Bouliane – Gougeon – Rea

ATMA Classique / ACD2 2395 / 2012

Ce septième disque du Nouvel Ensemble Moderne (NEM) sous étiquette ATMA, récipiendaire d'un prix Opus, est consacré à trois éminents compositeurs québécois, tous proches collaborateurs de l'ensemble et de sa directrice artistique et chef, Lorraine Vaillancourt, depuis de nombreuses années.

Bouliane nous convie dans son monde imaginaire avec ses *Rythmes et échos des rivages anticostiens* (2009). Ses fabulations sur une nouvelle race hybride américano-européenne fondée par Jacques Cartier et Taignoagnye – fille d'un chef iroquois supposément ramenée à la cour de France comme « trophée » après les explorations de l'île Anticosti au XVI^e siècle – amènent Bouliane à imaginer « la culture et l'histoire de ces Anticostiens, avec leur langue, leurs coutumes, leurs esprits libres et leurs sciences bien particulières... et, bien sûr, leur musique...² ». Cela donne place à une musique énergique et imagée, à l'orchestration raffinée, où l'on entend de nombreuses formules rythmiques répétées qui se transforment progressivement en échos. L'usage de hochets

et de grelots, ainsi que des percussions, laisse entrevoir l'influence des musiques de Premières Nations étudiées par le compositeur. Étant donné le nombre d'années de collaboration entre Lorraine Vaillancourt et le compositeur³, on s'étonne qu'il s'agisse du tout premier enregistrement de sa musique par le NEM. Heureusement, on pourra réécouter cette œuvre à la forme complexe, qui, de prime abord, apparaît quelque peu décousue – ou plutôt, au contraire, comme une savante courteline d'éléments disparates –, mais que l'on appréciera de plus en plus en renouvelant l'écoute.

John Rea est également un collaborateur de longue date de Lorraine Vaillancourt, avec qui il fondait les Événements du neuf en 1978. Il participe fréquemment aux Rencontres de musique nouvelle comme compositeur invité, ainsi qu'aux jurys et activités entourant le Forum International des jeunes compositeurs organisé tous les deux ans par le NEM. Une seule de ses compositions (*Kubla Khan*) avait été endisquée par le NEM auparavant⁴. L'œuvre présentée ici, *Singulari-T (Tombeau de Ligeti)*, est une commande du NEM créée le 18 avril 2007, et est dédiée à sa directrice artistique Lorraine Vaillancourt. Rea s'inspire de la signification de la « singularité » dans les domaines des mathématiques, de l'astrophysique et de l'informatique pour faire honneur à György Ligeti (1923-2006) qui « se distingua par l'attention qu'il portait, dans sa musique, au domaine du temps⁵ ». Rea jongle avec l'idée que l'accélération pourrait mener à une fin du temps. Il l'illustre avec une première moitié à la rythmique nerveuse bien que contrôlée, une musique spiralee enlevante typique du compositeur, puis qui stoppe brutalement sur une deuxième section où un temps immobile, indécis et douloureux hésite à disparaître. L'affinité de Vaillancourt est manifeste dans le raffinement de l'interprétation.

Denis Gougeon – également l'un des acolytes des Événements du neuf – avait lui aussi une seule œuvre

auparavant endisquée par le NEM: *Un train pour l'enfer*, enregistrée en 1996 avec les Percussions de Strasbourg⁶. On se réjouit de pouvoir écouter deux œuvres de Gougeon sur ce nouveau disque. *En accordéon* (2004) est une commande du brillant accordéoniste Joseph Petric qui interprète l'œuvre avec le NEM. On est transporté par les mouvements de compression et dilatation proposés par le compositeur dans sa musique « en accordéon ». L'expression prend aussi le sens d'un « mode de transport permettant le déplacement d'un état musical à l'autre⁷ ». Cette ballade enjouée est une vraie partie de plaisir qui se termine tout en douceur. L'œuvre *Mutation* (2011) est la troisième commande du NEM à Denis Gougeon et a remporté le prix Opus de la Création de l'année (An 15 – 2010-2011)⁸. Fidèle à lui-même, Gougeon offre une musique toujours dynamique et à la fois lyrique et sensible. L'irrésistible compositeur fera d'ailleurs l'objet de la prochaine Série hommage orchestrée par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) en 2013-2014.

Le NEM et Lorraine Vaillancourt nous servent toujours des interprétations irréprochables et les prises de son sont également impeccables. La riche sonorité de l'ensemble laisse place à un équilibre instrumental parfait et un grand raffinement des nuances. Le NEM maintient sans faille, depuis ses débuts, ses hauts standards de qualité. On ne peut espérer mieux pour mettre en valeur les musiques de nos créateurs québécois. Nous mentionnions plus tôt la rareté des enregistrements de compositeurs québécois effectués par cet excellent ensemble. Par ce nouveau disque, le NEM, ainsi que tout le milieu musical québécois lui ayant décerné le prix Opus, reconnaissent l'importance que ce répertoire soit immortalisé et ainsi plus largement diffusé. Nous terminons en laissant la parole à Lorraine Vaillancourt, qui en 1998, écrivait dans nos pages: « À quoi tient donc la valeur des choses? À leur rareté, parfois⁹. »

Cléo Palacio-Quintin



Nicolas Bernier

music for a piano / music for a book

Home Normal / 2012 / homeno40

Connu pour ses installations sonores, ses musiques pour la danse avec les chorégraphes Ginette Laurin ou Silvy Panet-Raymond et ses disques «œuvres d'art» *les arbres*, *Strings lines*, *courant.air* et *Travaux mécaniques*, entre autres, Nicolas Bernier nous propose d'écouter de nouvelles créations¹⁰. Le coffret comprend deux disques, *music for a piano* et *music for a book*, parus chez Home Normal (Grande-Bretagne)¹¹. Le premier, «P», laisse entendre une musique en contrepoint de sonorités chatoyantes pour piano et de sons enregistrés sur le terrain, d'autres produits par ordinateur, du glockenspiel, du mélodica et du violoncelle, avec comme pôle le *la* central. Nicolas Bernier nous rappelle ici *aparanthesi* (empreintes DIGITALes), une œuvre composée par John Oswald quelques années plus tôt.

La musique sur le deuxième disque, «B», renvoie au roman de l'écrivain Marc-André Moutquin intitulé *Entre l'aurore et la nuit* (2012). Les plages du disque (au nombre de 7), toutes intitulées «Aurore», ne suivent

pas les chapitres du livre (ceux-ci au nombre de 19). Pourtant, se trouve la rencontre de deux âmes sensibles sur des sujets du Nord, avec toute l'humanité qu'elle comporte. Pour le roman, qui se passe en terres du Nunavik – à Akulivik, Inukjuak, Kangiqsualujjuaq, Kuujjuaq, Kuujjuarapik, Puvirnituaq, Quaqtaq et Salluit –, une trame narrative chargée des cris de colère, de douleur et de tristesse dans la vastitude, s'entend la musique ténue et raffinée de Bernier. Loin de la colonisation et de l'acculturation, son discours se joint à celui de Moutquin, qui présente le point de vue d'un Blanc, mais de l'intérieur, tel quel: «[...] la chaleur des beaux jours était encore lointaine et seul le déploiement désordonné des aurores boréales apportait un peu de lumière à ce monde enténébré dont l'immensité avalait chaque grain de clarté comme un grand trou noir¹².»

Comme *les arbres* (2008) – des images sur cartons et un disque compact qui étaient de toute beauté –, *music for a piano / music for a book* est aussi réalisé en collaboration avec urban9, chargé de la présentation graphique¹³. Sur le boîtier cartonné, les images d'un piano dans une forêt ou celles des Rocheuses, les teintes gris-brun et la sobriété de l'objet plongent l'auditeur dans une atmosphère dépouillée où l'espace comme le vide vont cibler l'écoute. Au total, comment relier l'univers des Rocheuses à celui du Nunavik, les montagnes et le plat, la splendeur et le gel, le silence et les cris? Deux disques, autant de récits par la musique de Bernier, du grand art.

Claudine Caron

1. *Le renard et la rose* a remporté le prix Ars Electronica 1996 et le disque *Figures*, sur lequel elle est parue, a remporté l'Opus du Disque de l'année-Musique actuelle, contemporaine ou électroacoustique lors de la 3^e édition des prix Opus, 1998-1999. Cette même année, Robert Normandeau remportait aussi l'Opus du Compositeur de l'année.

2. Livret du disque, p. 6.

3. Depuis l'été 1995, Denys Bouliane partage avec Lorraine Vaillancourt la direction artistique des *Rencontres de musique nouvelle* qui se tiennent au Domaine Forget à Saint-Irénée, où se réunissent de jeunes compositeurs et interprètes auprès du NEM et des compositeurs invités, pour quelques semaines d'ateliers de création et de concerts.

4. Ce deuxième disque du NEM (UMMUS 105 - 1991) était consacré à des compositeurs québécois (Bruce Mather, Michel Longtin, Anthony Rozankovic, John Rea) alors que le premier (UMMUS 102 - 1991) était consacré à du répertoire de compositeurs européens. Voir les commentaires sur ces deux disques dans : Marc Texier (1992), «Chronique des disques québécois : les deux premiers disques du Nouvel Ensemble Moderne», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 3, n° 1, p. 104-107.

5. Livret du disque, p. 10.

6. Ce disque de répertoire québécois (Denis Gougeon, Jean Lesage, Alain Perron, Serge Provost – UMMUS 109) avait aussi remporté le prix Opus du Disque de l'année lors de sa parution, tout comme celui

consacré à des œuvres de Isabelle Panneton, Inouk Demers, Jean Lesage et José Evangelista en 2004 (ATMA Classique / ACD2 2242).

7. Livret du disque, p. 8.

8. La création avait été présentée lors du Concert du printemps du NEM, le 20 avril 2011.

9. Lorraine Vaillancourt (1998), «La musique aujourd'hui dans tous ses éclats», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 9, n° 2, p. 75-80.

10. Pour de plus amples informations, voir : <www.nicolasbernier.com> (consulté le 5 février 2013).

11. On consultera le site de Home Normal ici : <www.homenormal.com> (consulté le 5 février 2013).

12. Marc-André Moutquin (2012), *Entre l'aurore et la nuit*, Laval, Guy Saint-Jean, p. 195-196.

13. On consultera le site d'urbang ici : <www.urbang.com> (consulté le 5 février 2013).



Charles Stankieveh, *Die Mauer*, 2009. 11 enregistrements de *The Wall* (Pink Floyd) achetés en une seule journée, au Mauer («the Wall») Flee Market, Berlin.



Charles Stankiech, *Una Nota Sola (Asylum Session for Scelsi)*, 2007. Vidéo HD.

Les illustrations

Charles Stankieveh

Charles Stankieveh (né en 1978 à Okotoks, Canada) est un créateur de « fieldworks ».

Ses œuvres ont été exposées au Palais de Tokyo (Paris), à l'International Symposium on Electronic Arts (ISEA2010, Allemagne), au dOCUMENTA13 (Kassel), à la 10^e Biennale internationale d'architecture (Venise), à la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) et à la Haus der Kulturen der Welt (HKW) de Berlin, à l'ISSUE Project Room (New York), au Musée d'art contemporain de Montréal, au Centre Canadien d'Architecture (CCA), ainsi qu'au MASSMoCA. Il a également supervisé des expositions peu orthodoxes telles que *Les Nords magnétiques*, *A Wake for St. Kippenberger's MetroNet* et la série *Over the Wire* (avec Laurence Weiner, Gary Hill, Ian Baxter, le Center for Land Use Interpretation, Shary Boyle, etc.).

Ses écrits comptent à la fois des articles rédigés pour des journaux académiques (*Leonardo Music Journal*, 306090) et des textes expérimentaux destinés aux publications d'art. Depuis 2011, il est codirecteur de la maison d'édition K. Verlag, spécialisée en art et théorie (Berlin). Il est également artiste en résidence au Ministère de la Défense nationale du Canada. Membre fondateur de la Yukon School of Visual Arts (Dawson), Stankieveh partage son temps entre le Yukon et Berlin.

Les auteurs

Lorella Abenavoli

Artiste franco-italienne en art audio, Lorella Abenavoli est sculpteuse et produit des œuvres installatives interdisciplinaires convoquant la biologie, la physique, l'acoustique et la programmation associées aux pratiques plastiques de l'espace. Elle a exposé son travail en Europe, aux États-Unis et au Canada. Boursière du FQRNT, elle est arrivée au Québec en 2007 pour poursuivre un doctorat à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Sa recherche vise à définir la place du médium son dans les arts plastiques et médiatiques. Elle a été directrice artistique entre 2009 et 2011 d'Avatar (ville de Québec), centre d'artistes dédié à l'art audio et électronique. Elle publie des textes dans des revues comme *Al&Society*, *Spirale*, *.dpi*. et est actuellement chargée de cours à l'UQAM.

Nicolas Bernier

Nicolas Bernier vogue allègrement entre performance, installation, musique concrète, *live electronics*, post-rock et improvisation bruitiste, jusqu'à l'art vidéo et les collaborations avec la danse, le théâtre, l'image en mouvement et l'interdisciplinarité. Au sein de cet éclectisme demeure une constante : la recherche d'un équilibre entre cérébralité et sensualité, ainsi qu'entre matières organiques et traitements numériques. Quoique n'ayant pas exactement le parcours du parfait écolier, il est doctorant à l'Université Huddersfield (R.-U.) sous la direction de Pierre Alexandre Tremblay et Monty Adkins. Il est membre de « Perte de signal », un centre de production, de recherches et de développement de projets en arts médiatiques. Son

travail a capté l'intérêt d'événements tels que Prix Ars Electronica (Autriche), SONAR (Espagne), Mutek (Canada), DotMov Festival (Japon), ZKM (Allemagne), Transmediale (Allemagne) et est disponible sur plusieurs étiquettes de disques telles que Crónica (Portugal), Ahornfelder (Allemagne), leer-raum (Suisse) et Home Normal (Royaume-Uni). <www.nicolasbernier.com>

Jean-Yves Bosseur

Jean-Yves Bosseur est né en 1947 à Paris. Il réalise ses études de composition à la Rheinische Musikschule de Cologne (Allemagne) avec Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur et obtient un doctorat d'État (philosophie esthétique) à l'Université de Paris I. Il est directeur de recherche au CNRS et a reçu des distinctions telles que le prix de la Fondation Royaumont (France), de la Fondation Gaudeamus (Pays-Bas) et le Diapason d'or de l'année 1998 pour sa *Messe*. Bosseur a consacré plusieurs ouvrages aux relations entre la musique et les arts visuels : *Le sonore et le visuel* (Dis voir), *Musique et arts plastiques : interactions au XX^e siècle* (Minerve), *La musique à la croisée des arts* (Minerve).

Claudine Caron

Spécialiste de l'histoire de la musique du Québec et du Canada, Claudine Caron est chercheure postdoctorale au Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), où elle poursuit ses recherches sur l'imaginaire du Nord dans la musique des XX^e et XXI^e siècles. Parallèlement à ses travaux, elle est coordonnatrice des programmes de

concert à la Fondation Arte Musica (MBAM) et rédactrice en chef des *Cahiers de la SQRM*. Elle a notamment fait paraître des articles et des recensions dans *Cette ville étrange*, *Circuit*, *musiques contemporaines*, *Études d'histoire religieuse*, *Intersections*, *Paroles gelées* (UCLA) et *Revue de BANQ*, de même qu'un ouvrage auquel elle a collaboré sur *Les 100 ans du prix d'Europe*, paru aux Presses de l'Université Laval.

Eric Fillion

Enseignant de formation, Eric Fillion a été batteur et percussionniste au sein de nombreux groupes montréalais entre 1995 et 2010. Il travaille en ce moment sur un livre qui porte sur le jazz libre et la culture révolutionnaire au Québec. Il gère aussi un organisme sans but lucratif, Tenzier, dont le mandat est de préserver, de mettre en valeur et de diffuser des archives sonores issues des avant-gardes québécoises. En septembre 2013, il entamera des études de troisième cycle au Département d'histoire de l'Université Concordia.

Mario Gauthier

Mario Gauthier est chercheur indépendant et artiste audio. Réalisateur et animateur à l'ex-chaîne culturelle de Radio-Canada de 1986 à 2003, il a reçu le prix Opus de l'Événement médiatique de l'année pour son émission « L'espace du son » en 2000. Il a également été chargé de projet pour la Phonothèque québécoise et la Communauté électroacoustique canadienne. En 2011, il a rédigé un opuscule sur l'histoire des musiques nouvelles au Québec pour Le Vivier (www.levivier.ca). Il se produit occasionnellement comme

improvisateur et a réalisé quelques œuvres d'art audio, dont *Point-contrepoint* (2013), qui a été composée pour la revue *Intermédialités*. Gauthier conçoit actuellement des entretiens pour le laboratoire de recherche-crédation « La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son » (www.creationsonore.ca) dirigé par Serge Cardinal (Université de Montréal), enseigne la littérature musicale à l'École de musique Vincent-d'Indy et est auxiliaire d'enseignement en communications à l'Université du Québec à Montréal.

Jonathan Goldman

Musicologue. Rédacteur en chef de la revue *Circuit, musiques contemporaines*, il a fait des études de premier cycle en philosophie et en mathématiques à l'Université McGill, pour obtenir ensuite une maîtrise puis un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal, en 2006, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Professeur à l'Université de Victoria depuis 2007, il intègre la Faculté de musique de l'Université de Montréal en 2013. Son ouvrage *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions* est paru aux Cambridge University Press en 2011. Jonathan Goldman a également signé la préface aux *Leçons de musique* (2005) de Boulez.

Chantale Laplante

Chantale Laplante, compositrice, improvisatrice et artiste sonore, vit et travaille à Montréal. Pianiste de formation classique et jazz, elle a fait des études de composition à l'Université de Montréal et poursuivi des perfectionnements auprès de Francis Dhomont et Jonathan Harvey. Son travail

repose sur la sensation et le champ phénoménal du lieu et se caractérise par une approche du temps non pulsé, imprégnant l'œuvre d'une impression à la fois de flottement et de tension. Multiple, sa pratique va de la composition instrumentale, mixte et électronique à l'improvisation et, plus récemment, à une démarche *in situ*. Boursière du FQRSC depuis l'automne 2011, elle est doctorante en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal auprès de Joanne Lalonde et Sandeep Bhagwati (Université Concordia). Elle y explore, entre autres, le genre installation-concert en tant que tissage de différents modes d'écoute et de métamorphoses spatiotemporelles. À l'automne 2013, elle sera en stage d'études à l'université des arts de Musashino à Tokyo.

Maxime McKinley

Compositeur, Maxime McKinley a étudié à Montréal avec Michel Gonneville et Isabelle Panneton avant de se perfectionner à Paris auprès de Martin Matalon. Il a reçu le prix d'Europe de composition (2009) ainsi que onze prix au Concours des jeunes compositeurs de la Fondation Socan (2003-2011). Parmi les solistes et ensembles ayant interprété ses œuvres se trouvent Jérôme Ducharme, Matthias Maute, Matan Porat, l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+), l'Esprit Orchestra, les New Music Concerts, l'Orchestre symphonique de Montréal et le Trio Fibonacci. Ses œuvres sont jouées régulièrement au Canada et ailleurs dans le monde. Membre du comité artistique de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) et du conseil national de la Ligue canadienne des compositeurs (LCC), ses textes ont paru dans

diverses revues québécoises, notamment *Circuit, musiques contemporaines* dont il a été le directeur administratif et secrétaire de rédaction. Il est actuellement compositeur en résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur.

Anne Marie Messier

Anne Marie Messier a œuvré dans le milieu musical montréalais comme gestionnaire et communicatrice. Après des études en musicologie à l'Université Laval et à l'Université de Montréal, elle a organisé le congrès international de la IASPM (1981). Directrice générale de la SMCQ de 1986 à 1997, elle a été, en 1986, l'une des fondatrices de l'Association des organismes musicaux du Québec (l'ancien Conseil québécois de la musique), où elle est demeurée présidente pendant près de sept ans. Elle a administré les Studios Piccolo de 1997 à 2006. En 2006, elle a coréalisé et coproduit pour la SMCQ le DVD pédagogique *Composer?! 12 portraits de compositeurs canadiens, volume 1*. Depuis 2009, Anne Marie Messier est directrice générale du Centre de santé des femmes de Montréal et demeure impliquée dans le milieu musical par des articles, des participations à des jurys et par une fréquentation assidue des concerts.

Cléo Palacio-Quintin

Musicienne polyvalente avide de création, la flûtiste-improvisatrice-compositrice Cléo Palacio-Quintin participe à de nombreuses premières et performances multidisciplinaires, et compose des musiques instrumentales et électroacoustiques pour différents ensembles et œuvres médiatiques. Depuis 1999, elle développe ses

hyper-flûtes. Branchées à un ordinateur à l'aide de capteurs électroniques, ces flûtes augmentées permettent de créer des univers sonores qui combinent les sons instrumentaux et électroacoustiques. Ses œuvres ont été interprétées par elle-même ou par divers ensembles dans plusieurs pays : Angleterre, Belgique, Canada, Danemark, États-Unis, France, Italie, Norvège, Pays-Bas, Suède, Suisse. En plus de composer de la musique de chambre avec électronique, elle se produit régulièrement comme soliste et improvisatrice, ainsi qu'avec Elin Söderström et leur duo Fiolûtröniq. Cléo a terminé un doctorat en composition à l'Université de Montréal, où elle est aussi chargée de cours. Le Conseil québécois de la musique lui a attribué le Prix Opus du Compositeur de l'année pour la saison artistique 2010-2011.

Serge Provost

Né en 1952, Serge Provost est considéré comme un des compositeurs québécois les plus actifs de sa génération. Parmi ses œuvres : *Le Vampire et la Nymphomane*, opéra sur le livret du poète québécois Claude Gauvreau, *Ventis-Arboris-Vocis*, *Les ruines du paradis*, *Le stelle*, *Les heures qui résonnent*. Il est actuellement professeur de composition et d'analyse musicale au Conservatoire de musique de Montréal.

Cristina Scuderi

Musicologue et journaliste italienne, Cristina Scuderi détient un doctorat de l'Université d'Udine et est diplômée en orgue et composition pour orgue, clavecin, musique électronique (conservatoires de musique de Padoue et Venise) et méthode

musicale Willems. Enseignante pour le Laboratoire d'informatique musicale de l'Université de Padoue, assistante à la chaire de Philologie musicale et conseillère technique (« Perito musicale ») au tribunal civil d'Udine, Scuderi a également enseigné au Conservatoire de Venise et a collaboré à différents projets de recherche en Italie, à l'Université de Fribourg et à la State University of Music and Performing Arts de Stuttgart. Elle a publié des monographies, des essais, des transcriptions musicales pour différentes maisons d'édition et a donné plusieurs conférences ainsi que des concerts. Depuis 2005, Scuderi est chargée de l'organisation du Festival di Nuova Musica « Contemporanea » (Udine) et du concours international de composition « Città di Udine » (Taukay Edizioni Musicali).

Résumés/Abstracts

Eric Fillion

Le sahabi de Sonde : évolution d'une source sonore

Né des ateliers de design musical offerts à l'Université McGill par Mario Bertoncini, Sonde s'impose rapidement au Canada et à l'étranger. Partant de jeux exploratoires et d'improvisations méditatives, le groupe utilise des techniques électroacoustiques afin d'explorer les potentialités acoustiques de matériaux divers. Il arrive parfois que ces musiciens s'arrêtent sur une source sonore dont les qualités musicales dépassent toute attente. C'est le cas du sahabi, instrument constitué d'un cadre de métal au travers duquel sont tendues des dizaines de cordes métalliques. Deux exemplaires de cette source sonore existent et les membres du groupe les utilisent fréquemment depuis 1976. Pour ces raisons, le sahabi mérite le statut d'instrument de musique. Mais quels sont les enjeux qui accompagnent ce glissement sémantique? Le présent article répond à cette question en s'appuyant sur un entretien réalisé par l'auteur avec Charles de Mestral, créateur du sahabi et figure importante de la nouvelle musique au Québec.

Mots clés: Mario Bertoncini, design musical, électroacoustique, improvisation, sahabi, Sonde.

Sonde's Sahibi: The Evolution of a Sound Source

Evolving out of Mario Bertoncini's Musical Design workshops at McGill University, Sonde quickly gained attention in Canada and around the world. Starting

from exploratory games and meditative improvisations, the group uses electroacoustic techniques to explore the sonic possibilities of various materials. Often, the musicians happen upon a sonic source whose musical qualities surpass all expectations. Such is the case with the sahabi, a metal frame strung with dozens of metal strings. Two of these sound sources were built and have been frequently used by group members since 1976. The sahabi should therefore be recognized as a legitimate musical instrument. But what challenges come with this semantic shift? This article answers that question, drawing on the author's interview with Charles de Mestral, inventor of the sahabi and an important figure on the Quebec new music scene.

Keywords: Mario Bertoncini, musical design, electroacoustic, improvisation, sahabi, Sonde.

Jean-Yves Bosseur

Quelques exemples d'interactions entre sons et objets quotidiens dans la création musicale européenne

Les interactions du sonore et du visuel constituent une préoccupation qui s'est fortement développée en Europe au cours des dernières décennies. Se sont engagés dans cette voie aussi bien des plasticiens (Monika von Wedel, Milan Grygar, Bernard Pourrière) que des musiciens (Hugh Davies, Jacques Rémus, Rolf Julius). Ces phénomènes d'échanges entre plusieurs disciplines artistiques, trop longtemps maintenues à

l'écart les unes des autres par l'esthétique académique, sont ressentis comme de plus en plus nécessaires, et les outils technologiques développés depuis ces dernières décennies offrent de nouvelles perspectives à cet égard.

Mots clés : électroacoustique, installation, interaction du sonore et du visuel, objet, performance, sculpture sonore.

Some Examples of Interactions between Sounds and Everyday Objects in European Musical Creation

In recent decades, the interactions between sound and vision have been extensively explored in Europe, with considerable work in this area carried out by visual artists (Monika von Wedel, Milan Grygar, Bernard Pourrière) as well as musicians (Hugh Davies, Jacques Rémus, Rolf Julius). Crossover phenomena among various artistic disciplines, long kept separate by the academic aesthetic, seem increasingly inevitable, and the technological tools developed in the recent decades offer new perspectives.

Keywords: electroacoustic, installation, sound/vision interaction, object, performance, sound sculpture.

Lorella Abenavoli

Le son tactile ou la sensorialité excentrique dans les performances solos de Magali Babin

Comment l'éphémère frôlement d'une caresse peut-il devenir un objet esthétique? Comment l'effleurement digital sur l'épiderme minéral d'une feuille de schiste peut-il devenir musique? Comment l'intime expérience tactile peut-elle devenir l'espace d'un rituel artistique collectif? Comment le son électronique devient-il, chez Magali Babin, médium d'une sensorialité excentrique? Cet article nous emmène dans l'une des contrées de la pratique de Magali Babin : le monde tactile de l'audio qu'elle déploie dans ses performances solos. Auteure d'une œuvre sonore polymorphe, Magali Babin est une artiste québécoise, performeuse,

compositrice et interprète, inaugurant depuis deux ans les pratiques installatives sonores. Elle est une figure majeure de la scène alternative montréalaise en art audio, de l'improvisation « à risque » ainsi que de la musique expérimentale, déambulant librement entre les catégories artistiques les plus actuelles.

Mots clés : art audio, art haptique, dispositif, électronique, improvisation, Magali Babin, performance sonore, sensorialité excentrique.

Tactile Sound or Eccentric Sensoriality in the Solo Performances of Magali Babin

How can the ephemeral touch of a caress become an aesthetic object? How can a fingernail scratching the mineral surface of a sheet of schist become music? How can intimate tactile experience become the scene of a collective artistic ritual? How does Magali Babin turn electronic sound into a medium for eccentric sensoriality? This article takes us into one region of Magali Babin's artistic practice: the tactile world of sound that she uses in her solo performances. Author of a polymorphic sonic oeuvre, Magali Babin is a Quebec artist, performer, and composer whose artistic practice has incorporated sonic installations for the past two years. She is a key figure in Montreal's alternative audio art, "edgy" improvisation, and experimental music scenes, moving freely among cutting-edge artistic categories.

Keywords: audio art, haptic art, device, electronic, improvisation, Magali Babin, sonic performance, eccentric sensoriality.

Nicolas Bernier

Composition orientée objet

C'est par la lorgnette de sa pratique que l'artiste esquisse une démarche de création sonore ancrée dans le rapport au matériel : du rapport à l'objet sonore, à l'objet matériel, au corps sonore, au corps humain jusqu'à la création d'une nouvelle lutherie. En puisant dans une myriade de références hétérogènes, des liens sont tissés

entre musique fixée et musique électroacoustique exécutée en direct et permettent d'envisager un dialogue possible entre des démarches compositionnelles souvent pensées comme radicalement opposées.

Mots clés : corps, électroacoustique, électronique, musique concrète, objet, performance.

Object-oriented composition

An artistic practice provides a framework upon which an artist builds up a process of sonic creation, anchored by relationships to the material world: to sound object, material object, sounding body, and human body, leading to the invention of new musical instruments. Rooted in a thicket of heterogeneous references, bonds grow between notated music and live electroacoustic music, giving rise to the possibility of a dialogue between compositional processes often thought to be diametrically opposed.

Keywords: body, electroacoustic, electronic, concrete music, object, performance.

Cléo Palacio-Quintin

Analyse spectromorphologique de *La plénitude du vide* de Jean-François Laporte

Jean-François Laporte est un compositeur inventif pour qui le son est une matière à découvrir et à explorer. Il s'intéresse particulièrement à l'évolution timbrale des sons dans le temps et dans l'espace. Ses démarches de recherche et d'expérimentation sur la matière sonore l'ont mené vers l'invention de nouveaux instruments. *La plénitude du vide* (2005), commande du quatuor de saxophones Quasar, est composée pour saxophones, orgue à sirènes, trompes-sax, saxophones volants, totem-tu-yos, sub-totems et totems-pompier. L'œuvre d'environ 60 minutes présente des textures sonores qui évoluent très lentement et permettent ainsi à l'auditeur de se retrouver dans un état d'écoute contemplative. Une méthode analytique liée à la musique électroacoustique s'est imposée, soit celle de la spectromor-

phologie, élaborée par Denis Smalley, qui permet de bien définir les mouvements de texture et l'occupation de l'espace spectral. L'analyse de l'œuvre est réalisée à l'aide de la partition graphique manuscrite du compositeur, de l'enregistrement de la création et d'un sonogramme.

Mots clés : analyse, instruments inventés, Jean-François Laporte, Quasar, Denis Smalley, spectromorphologie.

A Spectromorphological Analysis of Jean-François Laporte's *La plénitude du vide*

*Jean-François Laporte is an inventive composer for whom sound is a material to be discovered and explored. He is particularly interested in how the timbre of a sound evolves through space and time, and his research and experimentation with sonic matter spurred him to invent new instruments. *La plénitude du vide* (2005), commissioned by the saxophone quartet Quasar, is scored for saxophones, siren organ, sax-trunks, flying saxophones, totem-tu-yos, sub-totems, and "totem-pompier". The work is approximately 60 minutes long and presents sonic textures that evolve very slowly, eliciting a contemplative state in the listener. In this article, the author uses an analytical method called spectromorphology, borrowed from electroacoustic music. Developed by Denis Smalley, it serves to define textural shifts in the work and its occupation of the sonic spectrum. The analysis is based on the composer's manuscript and graphic score, a recording of the work's premiere, and a sonogram.*

Keywords: analysis, invented instruments, Jean-François Laporte, Quasar, Denis Smalley, spectromorphology.

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

La revue CIRCUIT, créée en 1989 à l'initiative de Lorraine Vaillancourt, fondatrice et directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne (en résidence à l'Université de Montréal), et de Jean-Jacques Nattiez, son premier rédacteur en chef, publie en français et en anglais des articles, des documents et des dossiers sur la musique contemporaine qui se fait au Québec, en Amérique du Nord et ailleurs. Conçue à la fois comme une revue d'art et un instrument de réflexion esthétique, elle s'adresse à tous ceux qui se sentent concernés par les enjeux de la création musicale et artistique contemporaine. Résumés en français et en anglais. La revue paraît trois fois par année.

**Voyez nos offres spéciales pour compléter
votre collection à l'adresse
www.revuecircuit.ca/abonnement**

Abonnements :

Circuit, musiques contemporaines

Faculté de musique – Université de Montréal,
C.P. 6128 succ. Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7

Tél. : (514) 343-6388 • Courriel : info@revuecircuit.ca

Pour la vente au numéro, voyez votre librairie habituel ou visitez :

www.revuecircuit.ca

L'abonnement inclut tous les numéros du volume choisi.

Veillez m'abonner à CIRCUIT

☐ vol. 22, 1-2-3 (2012)

☐ vol. 23, 1-2-3 (2013)

Nom (signataire de la carte)

Adresse

Pays

Code postal

Courrier électronique

Téléphone

Fax

☐ Chèque ci-joint

☐ Mandat postal

☐ Visa

☐ Mastercard

N°

Date d'expiration

	Canada/USA	Autres pays
Numéro simple	18\$ CA	28\$ CA
Abonnement		
Individus	45\$ CA	60\$ CA
Institutions	87\$ CA	114\$ CA
Étudiants et membres de l'UNEQ et de la FAMEQ	33\$ CA	50\$ CA

(photocopie de carte d'étudiant ou carte de membre)

Port compris et taxe incluse.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS :

- ☐ vol. 1, n° 1 (1990) Postmodernisme (épuisé)
- ☐ vol. 1, n° 2 (1990) Montréal musiques actuelles
- ☐ vol. 2, n°s 1-2 (1991) Claude Vivier (épuisé)
- ☐ vol. 3, n° 1 (1992) Boulez au Canada: portrait d'impact
- ☐ vol. 3, n° 2 (1992) Opéra? Gauvreau, Provost, Kagel
- ☐ vol. 4, n°s 1-2 (1993) Électroacoustique-Québec: l'essor (épuisé)
- ☐ vol. 5, n° 1 (1994) Gilles Tremblay: réflexions
- ☐ vol. 5, n° 2 (1994) Espace Xenakis
- ☐ vol. 6, n° 1 (1995) Tremblay/Varèse/Messiaen
- ☐ vol. 6, n° 2 (1995) Musique actuelle?
- ☐ vol. 7, n° 1 (1996) Ruptures?
- ☐ vol. 7, n° 2 (1996) Serge Garant
- ☐ vol. 8, n° 1 (1997) Autoportraits. Montréal, l'après 1967
- ☐ vol. 8, n° 2 (1997) Québecage
- ☐ vol. 9, n° 1 (1998) L'air du temps
- ☐ vol. 9, n° 2 (1998) Carte blanche à Bouliane et Rea
- ☐ vol. 10, n° 1 (1999) Québec: génération fin de siècle
- ☐ vol. 10, n° 2 (1999) Les racines de l'identité
- ☐ vol. 11, n° 1 (2000) Analyses
- ☐ vol. 11, n° 2 (2000) Le quatuor à cordes selon Schafer
- ☐ vol. 11, n° 3 (2001) Perceptions
- ☐ vol. 12, n° 1 (2001) Henri Pousseur: visages
- ☐ vol. 12, n° 2 (2002) Opéra aujourd'hui
- ☐ vol. 12, n° 3 (2002) La route de soi
- ☐ vol. 13, n° 1 (2002) L'électroacoustique: à la croisée des chemins?
- ☐ vol. 13, n° 2 (2003) Qui écoute? 1
- ☐ vol. 13, n° 3 (2003) Électroacoustique: nouvelles utopies
- ☐ vol. 14, n° 1 (2003) Qui écoute? 2
- ☐ vol. 14, n° 2 (2004) Montréal/Nouvelles Musiques
- ☐ vol. 14, n° 3 (2004) Frank Zappa: 10 ans après (épuisé)
- ☐ vol. 15, n° 1 (2004) Interpréter la musique (d') aujourd'hui
- ☐ vol. 15, n° 2 (2005) Carte d'identités
- ☐ vol. 15, n° 3 (2005) Souvenirs de Darmstadt
- ☐ vol. 16, n° 1 (2005) Écrire l'histoire de la musique du xx^e siècle
- ☐ vol. 16, n° 2 (2006) Musique de création et jeunes publics
- ☐ vol. 16, n° 3 (2006) À musique contemporaine, supports contemporains?
- ☐ vol. 17, n° 1 (2007) Le génome musical
- ☐ vol. 17, n° 2 (2007) Plein sud: avant-gardes musicales en Amérique latine au xx^e siècle
- ☐ vol. 17, n° 3 (2007) Musique *in situ*
- ☐ vol. 18, n° 1 (2008) La fabrique des œuvres
- ☐ vol. 18, n° 2 (2008) Postiches et mélanges
- ☐ vol. 18, n° 3 (2008) Claude Vivier, 25 ans après – une introspection
- ☐ vol. 19, n° 1 (2009) Composer au féminin
- ☐ vol. 19, n° 2 (2009) Stockhausen au Québec
- ☐ vol. 19, n° 3 (2009) Pionniers canadiens de la lutherie électronique
- ☐ vol. 20, n°s 1-2 (2010) La musique contemporaine d'hier à demain
- ☐ vol. 20, n° 3 (2010) Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain
- ☐ vol. 21, n° 1 (2011) Du spirituel dans l'art?
- ☐ vol. 21, n° 2 (2011) Musiciens sans frontières
- ☐ vol. 21, n° 3 (2011) Musique automatiste? Pierre Mercure et le *Refus global*
- ☐ vol. 22, n° 1 (2012) Arts de la synchronisation
- ☐ vol. 22, n° 2 (2012) Glenn Gould et la création
- ☐ vol. 22, n° 3 (2012) *Viva la musica!* Ana Sokolović

MUSIQUES CONTEMPORAINES

DÉJÀ PARUS

POSTMODERNISME (vol. 1, n° 1, 1990)

MONTRÉAL MUSIQUES ACTUELLES (vol. 1, n° 2, 1990)

CLAUDE VIVIER (vol. 2, n° 1-2, 1991)

BOULEZ AU CANADA : PORTRAIT D'IMPACT
(vol. 3, n° 1, 1992)

OPÉRA? GAUVREAU, PROVOST, KAGEL (vol. 3, n° 2, 1992)

ÉLECTROACOUSTIQUE-QUÉBEC : L'ESSOR
(vol. 4, n° 1-2, 1993)

GILLES TREMBLAY : RÉFLEXIONS (vol. 5, n° 1, 1994)

ESPACE XENAKIS (vol. 5, n° 2, 1994)

TREMBLAY/VARÈSE/MESSIAEN (vol. 6, n° 1, 1995)

MUSIQUE ACTUELLE? (vol. 6, n° 2, 1995)

RUPTURES? (vol. 7, n° 1, 1996)

SERGE GARANT (vol. 7, n° 2, 1996)

AUTOPORTRAITS. MONTRÉAL, L'APRÈS 1967
(vol. 8, n° 1, 1997)

QUÉBÉCAGE (vol. 8, n° 2, 1997)

L'AIR DU TEMPS (vol. 9, n° 1, 1998)

CARTE BLANCHE À BOULIANE ET REA (vol. 9, n° 2, 1998)

QUÉBEC : GÉNÉRATION FIN DE SIÈCLE (vol. 10, n° 1, 1999)

LES RACINES DE L'IDENTITÉ (vol. 10, n° 2, 1999)

ANALYSES (vol. 11, n° 1, 2000)

LE QUATUOR À CORDES SELON SCHAFER
(vol. 11, n° 2, 2000)

PERCEPTIONS (vol. 11, n° 3, 2001)

HENRI POUSSEUR : VISAGES (vol. 12, n° 1, 2001)

OPÉRA AUJOURD'HUI (vol. 12, n° 2, 2002)

LA ROUTE DE SOI (vol. 12, n° 3, 2002)

L'ÉLECTROACOUSTIQUE : À LA CROISÉE DES CHEMINS?
(vol. 13, n° 1, 2002)

QUI ÉCOUTE? 1 (vol. 13, n° 2, 2003)

ÉLECTROACOUSTIQUE : NOUVELLES UTOPIES
(vol. 13, n° 3, 2003)

QUI ÉCOUTE? 2 (vol. 14, n° 1, 2003)

MONTRÉAL/NOUVELLES MUSIQUES (vol. 14, n° 2, 2004)

FRANK ZAPPA : 10 ANS APRÈS (vol. 14, n° 3, 2004)

INTERPRÉTER LA MUSIQUE (D') AUJOURD'HUI
(vol. 15, n° 1, 2004)

CARTE D'IDENTITÉS (vol. 15, n° 2, 2005)

SOUVENIRS DE DARMSTADT : RETOUR SUR LA MUSIQUE
CONTEMPORAINE DU DERNIER DEMI-SIÈCLE
(vol. 15, n° 3, 2005)

ÉCRIRE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE DU XX^e SIÈCLE
(vol. 16, n° 1, 2005)

MUSIQUE DE CRÉATION ET JEUNES PUBLICS
(vol. 16, n° 2, 2006)

À MUSIQUE CONTEMPORAINE,
SUPPORTS CONTEMPORAINS? (vol. 16, n° 3, 2006)

LE GÉNOME MUSICAL (vol. 17, n° 1, 2007)

PLEIN SUD : AVANT-GARDES MUSICALES EN AMÉRIQUE
LATINE AU XX^e SIÈCLE (vol. 17, n° 2, 2007)

MUSIQUE *IN SITU* (vol. 17, n° 3, 2007)

Certains compositeurs se préoccupent particulièrement du lieu de diffusion de leur musique, allant jusqu'à le désigner comme point de départ. Installations, symphonies portuaires ou opéras *in situ* en sont quelques exemples. Avec, entre autres, des contributions de Guy Lelong, Bastien Gallet et R. Murray Schafer. Analyse d'une œuvre de Denys Bouliane par Jimmie LeBlanc.

LA FABRIQUE DES ŒUVRES (vol. 18, n° 1, 2008)

Ce numéro propose au lecteur divers points de vue, susceptibles de comparaisons et peut-être de généralisations, sur les processus compositionnels et le travail du compositeur dans son atelier. Sont étudiés les ateliers de Salvatore Sciarrino, José Evangelista, Elliott Carter, Jonathan Harvey, etc. Numéro dirigé par Nicolas Donin et Jacques Theureau.

POSTICHES ET MÉLANGES (vol. 18, n° 2, 2008)

Numéro consacré aux thèmes de l'arrangement et de la transcription dans les musiques contemporaines. De l'intertextualité dans la musique pop (Serge Lacasse) au rôle de la mémoire et de l'oubli dans un quatuor à cordes contemporain (Biró), en passant par un répertoire de *companion pieces*. Aussi : une traduction inédite d'un texte fondateur de John Oswald sur le « plunderphonique. »

CLAUDE VIVIER, VINGT-CINQ ANS APRÈS

(vol. 18, n° 3, 2008)

Numéro dirigé par Jean Lesage et consacré à des analyses d'œuvres de Claude Vivier, au moment où l'on souligne le 60^e anniversaire de naissance du compositeur disparu il y a 25 ans, en 1983.

COMPOSER AU FÉMININ (vol. 19, n° 1, 2009)

Numéro consacré à la création musicale contemporaine par des femmes au Québec (Coulombe Saint-Marcoux et Deschênes, entre autres), dans le reste du Canada (Archer, Coulthard et Pentland) et en France (Reverdy). Illustré par des œuvres photographiques de Raymonde April.

STOCKHAUSEN AU QUÉBEC (vol. 19, n° 2, 2009)

Numéro qui se penche sur les divers séjours que Stockhausen a effectués au Québec (1958, 1964, 1971), l'influence de son œuvre sur différentes populations de musiciens au Québec et aussi le récit de jeunes compositeurs québécois tels que Walter Boudreau et Claude Vivier qui ont effectué des séjours aux cours internationaux de Darmstadt. Contient la transcription inédite d'un entretien radiophonique de 1958. Le numéro est illustré de photos prises lors du passage de Stockhausen à Montréal en 1971.

PIONNIERS CANADIENS DE LA LUTHERIE ÉLECTRONIQUE

(vol. 19, n° 3, 2009)

Numéro qui explore l'histoire des institutions musicales au Canada qui ont permis la mise sur pied et l'essor subséquent de la musique à moyens électroniques. Contient des entretiens inédits avec Otto Joachim, István Anhalt et Barry Truax, et des articles sur Hugh LeCaine et Nil Parent. Cahier d'analyse sur *Chute/Parachute* de Michel Gonneville.

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE D'HIER À DEMAIN

(vol. 20, n° 1-2, 2010)

Numéro double qui marque le vingtième anniversaire de la revue. Une première partie intitulée « Hier » se penche sur l'histoire de la revue de musique contemporaine, tandis qu'une deuxième partie, « Aujourd'hui », reproduit sans commentaire des extraits de partitions ou d'esquisses d'œuvres créées au cours de la saison. La dernière section propose les résultats d'une enquête menée auprès des compositeurs, interprètes, chefs d'orchestre et directeurs artistiques d'ensembles et de festivals sur l'avenir de la musique de création.

GILLES TREMBLAY, OU LE PLAIN-CHANT CONTEMPORAIN

(vol. 20, n° 3, 2010)

Numéro qui explore la spécificité du langage musical propre au très influent compositeur québécois, il s'inscrit dans le cadre de la Série hommage qui fut chapeautée par la Société de musique contemporaine du Québec (smcq). Les illustrations sont tirées d'une exposition montée par le collectif ARPRIM.

DU SPIRITUEL DANS L'ART? (vol. 21, n° 1, 2011)

Numéro consacré aux thèmes de la transcendance et de la spiritualité dans la création contemporaine. Comprend des articles sur Mark Andre, John Burke, Arvo Pärt et le spectralisme, ainsi qu'une enquête auprès de compositeurs et interprètes. Illustrations de Yan Giguère.

MUSICIENS SANS FRONTIÈRES (vol. 21, n° 2, 2011)

Numéro préparé sous la direction de Nathalie Fernando rassemblant des réflexions d'ethnomusicologues, de musicologues, de compositeurs et d'anthropologues sur divers aspects de la création contemporaine à l'échelle mondiale. Contributions de Kofi Agawu, Philippe Leroux, Bernard Lortat-Jacob, René Orea, Michael Tenzer et Bob W. White.

MUSIQUE AUTOMATISTE? PIERRE MERCURE

ET LE REFUS GLOBAL (vol. 21, n° 3, 2011)

Sous la direction de Claudine Caron et Jonathan Goldman ; avec contributions de musicologues, compositeurs, et une historienne de la danse. Contient une transcription inédite d'une émission radiophonique de 1961 ; Brian Cherney propose des analyses musicales de *Triptyque* et *Lignes et points* de Mercure.

ARTS DE LA SYNCHRONISATION (vol. 22, n° 1, 2012)

Explore les différentes façons dont la synchronisation entre dans le cercle des préoccupations des musiciens, notamment dès lors que la musique s'associe à d'autres arts qui se déploient dans le temps, comme la danse, le théâtre ou le cinéma. Réalisé conjointement avec la revue *Intermédialités*. Le Cahier d'analyse est consacré à l'œuvre de Michel Longtin.

GLENN GOULD ET LA CRÉATION (vol. 22, n° 2, 2012)

À l'occasion du 80^e anniversaire de la naissance de Glenn Gould, ce numéro se penche sur ses activités qui relèvent de la sphère de la création contemporaine, notamment son travail de compositeur, son militantisme en faveur de la musique de son temps et sa réalisation de documentaires radiophoniques. Illustrations de Tim Lee et Cahier d'analyse consacré à une œuvre de Serge Garant.

VIVA LA MUSICA! ANA SOKOLOVIĆ (vol. 22, n° 3, 2012)

Numéro qui explore l'univers onirique d'Ana Sokolović, dont le travail fut honoré dans le cadre de la troisième édition de la Série hommage de la Société de musique contemporaine du Québec (smcq) en 2011-2012. Illustrations de Jaber Lutfi.

Ce nouveau numéro de Circuit explore [...] l'univers inouï de musiciens actifs sur la scène québécoise, canadienne et internationale qui font de la musique avec des objets. Souvent présenté sous forme de spectacles dans lesquels les créateurs mettent eux-mêmes en scène les objets dont ils tirent un rendement sonore, parfois à base de mouvements mécaniques amplifiés et/ou traités, il s'agit du travail de créateurs à cheval entre l'instrumental et l'électroacoustique. Nous les nommons ici « patenteux » [...].

JONATHAN GOLDMAN



Nicolas Bernier, *frequencies (a)*, 2013. Extrait de la vidéo de l'installation sonore.

[...] ces sources sonores sont pour moi davantage que de simples objets anonymes producteurs de son. Ce n'est pas seulement le son de ces objets qui s'immisce dans l'ancre de mon microphone mais les objets eux-mêmes : mon entendre immatériel se nourrit de mon voir matériel.

NICOLAS BERNIER

Introduction : autour des patenteux

Jonathan Goldman

Le sahabi de Sonde : évolution d'une source sonore

Éric Fillion

Quelques exemples d'interactions entre sons et objets quotidiens dans la création musicale européenne

Jean-Yves Bosseur

Le son tactile ou la sensorialité excentrique dans les performances solos de Magali Babin

Lorella Abenavoli

Composition orientée objet

Nicolas Bernier

CAHIER D'ANALYSE

Analyse spectromorphologique de *La plénitude du vide* de Jean-François Laporte

Cléo Palacio-Quintin

EXCLUSIVITÉ WEB

Entretien avec Charles de Mestral (2008)

Mario Gauthier

ACTUALITÉS

Dossier de création : *Re Orso* (2012) de Marco Stroppa

Serge Provost et Cristina Scuderi

Études sur la perception auditive de Gérard Pelé

Chantale Laplante

***Le chant des ondes : sur la piste de Maurice Martenot*, documentaire de Caroline Martel**

Maxime McKinley

30^e Festival international du Film sur l'Art du 15 au 25 mars 2012

Anne Marie Messier

Nouveautés en bref

Claudine Caron et Cléo Palacio-Quintin

ISSN 1183-1693
ISBN 978-2-7606-3319-3

