

ETC



La musique en contre-point de la matière

Orchestre vélo : *Sept vélocipèdes sonores*, Parc Lafontaine, Montreal. Dimanche 14 juin, 1992

Pascale Malaterre

Numéro 19, été 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35939ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

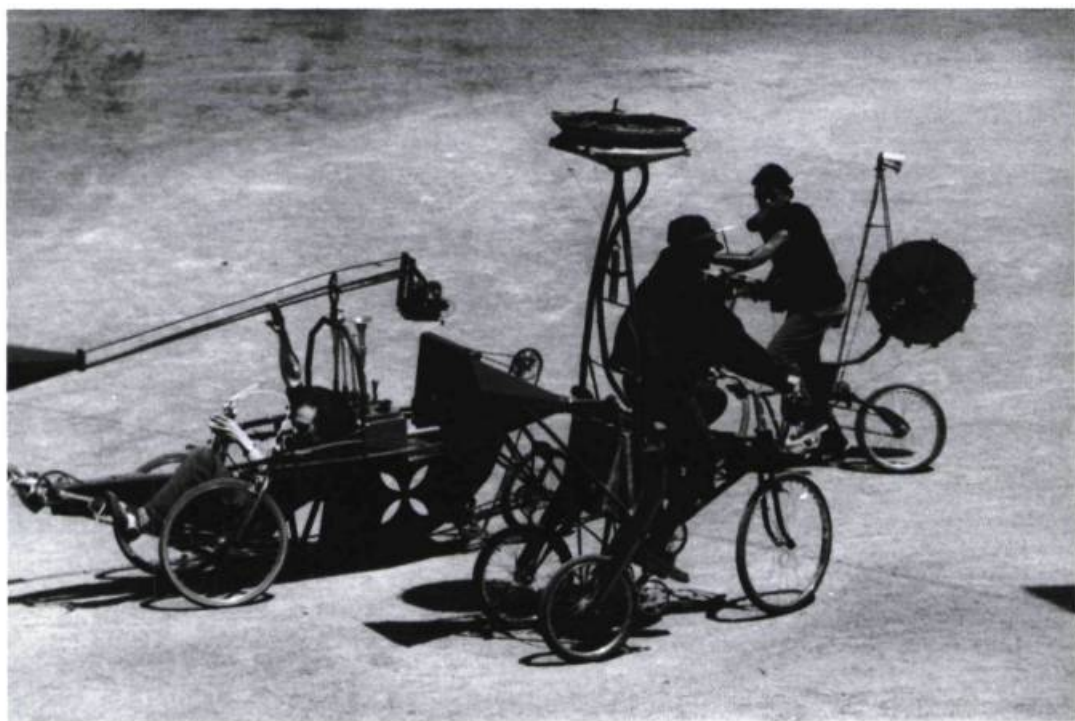
[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Malaterre, P. (1992). La musique en contre-point de la matière / Orchestre vélo : *Sept vélocipèdes sonores*, Parc Lafontaine, Montreal. Dimanche 14 juin, 1992. *ETC*, (19), 43–46.

LA MUSIQUE EN CONTRE-POINT DE LA MATIÈRE

L'orchestre velo : sept vélocipèdes sonores, Parc Lafontaine, Montréal. Dimanche 14 juin, 1992



Pascal Dufaux, *Vélo-orgue, Vélo-vent et Vélo-mandoline*, 1992.

A lors que je cheminai de merveilleux moments avec le compositeur électroacoustique Michel Smith, je rêvais d'une installation opératique nommée *Le Disque vert et ses clartés*. Nous mîmes à la tâche et deux ans plus tard, une architecture musicale en contre-point de mots, existait. Michel Smith sut intéresser des producteurs à notre projet et notre rêve put se réaliser au delà de nos espérances. Actuellement, la version radiophonique du *Disque vert et ses clartés*, réalisée au FM de Radio-Canada par Hélène Prévost, est en nomination pour le prix mondial, Italia 1992.

C'est donc avec un intérêt empli de tendresse que j'écris sur une nouvelle réalisation, hybride, délirante bien que toujours rigoureuse, signée Michel Smith et le sculpteur Pascal Dufaux : il s'agit d'un orchestre de vélos usagés, métamorphosés en sculptures sonores manipulables par des musiciens qui les chevauchent, pédalant au ralenti sur leurs vélocipèdes sonores qui se déploient en groupe devant nous, le public, médusés d'entendre l'effort de cette musique, qui au travers de

ces ferrailles surréalistes post-dadaïstes et calligraphiques d'une âme humaine « fin de siècle » revenue de tout, nous fait apparaître des paysages sonores encadrés par ces sculptures mouvantes caressées par les conducteurs devenus interprètes, faisant des sons percussifs et vivants, en contre-point des plages musicales délicates et émotives, pré-enregistrées. Deux possibilités d'écoute pour cet orchestre. En intérieur, sur une scène où le dépouillement et la bizarrerie mettent en relief cette chose si rare en art, le sacré du geste libéré. En extérieur, hélas, c'est le côté cirque et facilement grotesque qui ressort, et les sons magnifiques deviennent sonorités perdues dans le brouhaha des parcs de la ville.

Face à l'usure académique de la musique électroacoustique, coincée entre une théâtralité *new-age* et une approche ludique parfois enfantine, cette mise en forme audacieuse apporte une nourriture essentielle à la musique contemporaine. Le compositeur Michel Smith compare sa démarche d'écriture dans ce cas-ci à celle de Charles Mingus. Le jazzman lançait les bases

rythmiques à ses musiciens qui donnaient leur point de vue sur le son général en répondant avec leurs instruments respectifs. Sans plus tarder, j'aimerais nommer l'équipe de cet orchestre de vélocipèdes sonores. Collaboratrice à la chorégraphie : Danièle Lecourtois. Interprètes : Frédéric Roverselli, Claude Lépine, Ganesh Anandan, Chantal Lemieux, Vincent Roy, Martine Crispeau-Hamel, Yves Sheriff.

J'ai, de plus, interviewé le sculpteur Paskal Dufaux, et j'ai retranscrit l'entrevue telle quelle, afin qu'il ait tout l'espace d'exprimer sa propre approche.

Pour conclure enfin cet exercice discursif sur un travail qui m'a profondément touché, je nommerai la métaphore sociale qui semble se dégager de cette architecture abstraite : un monde nouveau, degré zéro, semble se profiler dans ce magma issu du recyclage et dont les éléments sont détournés de leur fonction première. L'organisation fragile évolue dans un climat de tolérance. Moi, j'y vois un Québec souverain qui naît des cendres d'un Canada moribond et pollué. Voilà, finie la pause propagandiste, je laisse l'entière parole aux artistes. Allez, dites oui...

Pascale Malaterre : *As-tu toujours fait des sculptures sonores et comment s'inscrivaient-elles dans l'espace ? Quel était leur rapport au public ? Au son ?*

Paskal Dufaux : Je fabrique des sculptures sonores depuis 1989. Avant, par des voies propres à l'ornementation, je cherchais à soutenir le regard et l'intérêt du spectateur sur l'objet par un foisonnement de détails qui se voulaient ingénieux et évocateurs. Pour moi, mobile ou immobile, sonore ou pas, la sculpture se doit d'être un objet qui ouvre un dialogue, qui interpelle les sens. Mais durant cette période de travail, la tentation d'échange était là, présente mais discrète, pas suffisamment effective pour justifier l'existence d'un objet de plus dans notre surabondance quotidienne. Il était dépendant du regard que l'on veut bien lui octroyer... trop décoratif, trop stérile.

Par l'addition d'un dispositif mécanique qui me permettait d'offrir une dimension sonore à la sculpture, elle est subitement devenue plus autonome, un automate qui murmure dans le silence, qui chante une longue prière aux étoiles. En étant sonore, l'objet est davantage générateur, il possède un signal, un langage qui dépasse le mandat initial d'objet d'art de son centre. Qu'importe les contingences de présentation, il peut

rayonner, délimitant de la sorte une aire, une architecture.

Je conçois l'objet en tentant de faire cohabiter les contraintes acoustiques, mécaniques, donc fonctionnelles et mes aspirations stylistiques et formalistes. Par méthode empirique, j'appréhende des sonorités et lorsque la sculpture est achevée, elle prend la relève : son caractère m'échappe, me surprend, elle devient ainsi indépendante, développant d'elle-même son charisme, elle va vers l'autre, le public.

En étant sonore et musicale, la sculpture interpelle différemment le promeneur. La gamme d'émotions est élargie. Il n'est pas question ici de compréhension cérébrale, la sculpture s'ouvre vers l'extérieur, tente de s'immiscer dans l'univers onirique du passant. Ainsi, pourra-t-elle prétendre à élargir son champ d'existence car elle est maintenant présente dans l'imaginaire d'une ou d'un inconnu.

P. M. : *Quels sont tes matériaux de prédilection ?*

P. D. : Je choisis les matériaux de prédilection selon leur capacité fonctionnelle. J'aime que la qualité du matériau soit inscrite dans la cohérence de l'ouvrage fini.

Pour moi, le matériau est important dans la mesure où il facilite le passage de l'idée, matière évanescence entre toutes, à la réalité incontournable de la sculpture ou de l'architecture, objets durs, existants, vérifiables par le regard d'autrui. Entre ces deux points se trouve le geste qui façonne le matériau et c'est là où se situe l'acte de créer : rendre possible de nouvelles formes et de nouvelles fonctions. Le matériau ne m'intéresse pas autant pour ce qu'il est que pour ce qu'il peut devenir.

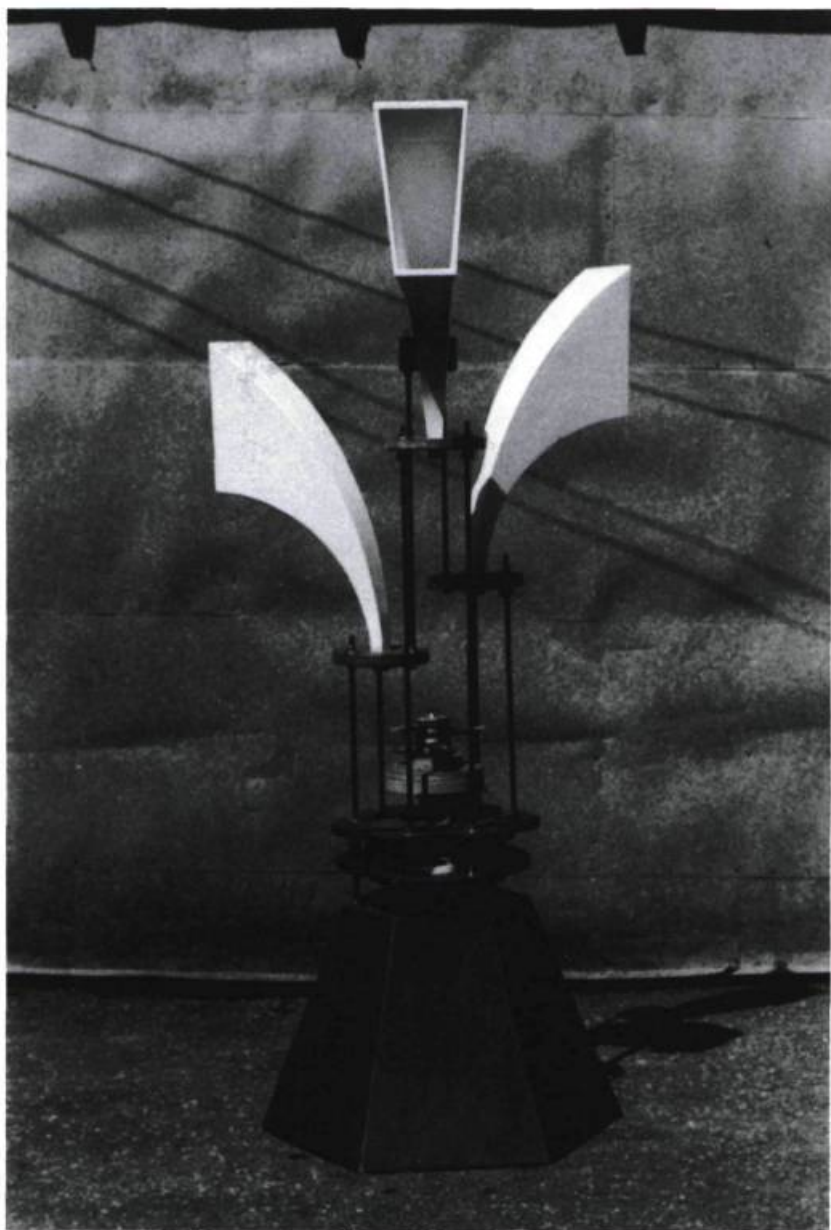
P. M. : *Pourquoi as-tu accepté de collaborer avec un compositeur ?*

P. D. : La dimension sonore dans la série de sculptures intitulées *Moulin à prières* consistait en une organisation musicale stable, sans variation, inspirée des formules mantriques égrenées en cycles répétitifs. La collaboration avec le compositeur Michel Smith m'apparaissait comme une occasion de voir la matière sonore émanant de mes objets devenir plus riche, plus subtile dans son organisation, répondant ainsi davantage au désir de voir l'objet rayonner d'une émotion immanente.

P. M. : *Comment s'est effectuée votre démarche commune ?*

P. D. : Tout d'abord, lors de nos premières rencontres, nous avons fixé nos paramètres de recherche afin de ne pas nous égarer. En tant que sculpteur, j'avais des prémices d'images, de sensations provoquées par le rapport de l'objet à l'oeil. Michel Smith, de son côté, avait les prémices d'une présence sonore. Par le biais de dessins préparatoires, je lui ai indiqué la direction esthétique que je souhaitais. À force de paroles, de mises au point, nous nous sommes mis d'accord pour mener le projet des vélocipèdes sonores vers un esthétisme d'austérité et de gravité, tant sonore que visuelle. Comme la formation d'un vélocipède sonore possède les qualités de communicabilité inhérentes au monde forain, à la tradition des artistes de la rue, l'idée était donc de

pousser cet aspect au delà du côté amusant, bon enfant propre à l'art du cirque. Nous désirions fortement sortir le concept de cette spécificité trop évidente et c'est en ce sens que nous avons pris le parti pris du dépouillement de la monochromie pour favoriser une impression d'étrangeté et d'insolite en créant des spectres d'un autre temps, d'une autre civilisation où la machine redeviendra poétique. Nous étions d'accord pour explorer la gamme de l'inconnu, de l'obscur, de



Paskal Dufaux, *Moulin à prières*, 1990.

l'intériorité. Dans cet esprit, l'utilisation de sons générés par le vent s'avérait le meilleur choix d'instrumentation car il permettait à la fois de rendre plus visible le principe pneumatique de la machine et le processus du mouvement exercé par le cycliste-interprète. De plus, ce type d'instrumentation orientait l'esthétique sonore vers un monde dionysiaque, c'est à dire propre à l'humain irrationnel et au souffle vital, à l'âme et à ses mouvements intérieurs. Ce type de tex-

tures sonores se retrouve davantage dans les instruments dites à bourdons, telles la cornemuse et la vielle à roue.

Notre collaboration a été assidue tout au long du projet. Durant la première période de travail, qui consistait en la construction en atelier des vélos sonores, Michel Smith était ponctuellement présent, essayant d'imaginer des sonorités possibles et des scénarios musicaux. Il a suggéré l'addition d'un système de son incorporé à la structure des vélos, lui permettant ainsi de maximiser la présence sonore de ce qui allait devenir l'orchestre-vélo. Une fois le travail en atelier terminé, Michel Smith a pris la relève en collaboration avec la chorégraphe Danielle Lecourtois et les sept interprète-cyclistes pour inventer les gestes, les chants, les musiques que lui inspiraient ces machines. En fait, l'objet une fois construit, il nous a fallu donner naissance aux rites et coutumes émanant de cet ensemble en composant tant avec ses exigences et ses contraintes qu'avec son potentiel onirique.

P. M. : *Comment ressens-tu la place de ta sculpture vis-à-vis du hic et nunc théâtral, ouvert à tous les aléas de la représentation, la magie poétique qu'elle peut engendrer comparée au silence des musées ?*

P. D. : Je ne condamne pas le rôle des musées, lieu de mémoire qui nous rassure sur la pérennité de nos actes. Mais ces temples du silence, mausolées de notre culture sont des tombes muettes. Il m'apparaît que l'objet se doit d'avoir une histoire, une vie avant d'être inhumé et conservé pour la postérité.

Le projet de vélocipèdes sonores tend vers ce but, devenir objet participant à la vie et à ces aléas, sortir du statisme, ne pas être que témoin de la vie, mais acteur, pivot d'une émotion. Les vélos musicaux ont été élaborés dans l'idée d'un usage. Ils ne sont pas autonomes mécaniquement : leur mécanique appelle une traction humaine, une volonté extérieure à la machine. Ce sont les outils d'un rite qui négocient avec l'éphémère, qualité même du vivant dans la représentation théâtrale, les destins de la machine et de l'humain-interprète s'unissent en un même effort soutenu par-delà la fragilité de la vie. C'est un mouvement qui propose l'imaginaire et l'extraordinaire célébration de la liberté. Percevoir, à travers cette meute musicale, une logique, un accord possible entre l'ordre et les mouvances de la vie en distinction avec le statisme de notre actuel confort culturel. Le possible

est là. En cette fin de siècle, le monde ne demande qu'à être réinventé. D'abord parce que la vie est un mouvement perpétuel et que l'art a pour mandat d'émettre de nouvelles utopies et de proposer des alternatives aux priorités véhiculées par notre morale commune.

P. M. : *Aurais-tu des remarques sur ta propre mise au point vis-à-vis de cette expérience ?*

P. D. : L'orchestre-vélo m'a permis d'approfondir une autre application possible dans l'exploration qui mène au désir de voir l'art réintégrer un jour la vie des hommes et des femmes. Dans ces premières manifestations, l'art était lié au sacré, produit d'une réflexion sur les mystères de l'existence et des origines ; traces laissées dans les grottes, amulettes, temples puis, un jour, cathédrales blanches. Ce n'est que récemment que l'art a été écarté du champ d'un sacré devenu doctrinaire et déclinant. En accord avec les spécificités de notre culture technologique, il me semble que nous devons réintégrer les fonctions originales de l'art mais non pas dans un esprit passéiste et complaisant.

Son rôle est d'émettre des questions communes à la collectivité et de proposer à l'autre des pistes possibles, des utopies de l'intimité, de déstabiliser les priorités d'efficacité et de rentabilité sous-jacentes à notre monde économique.

J'apprécie l'idée qu'il soit nécessaire au musicien de pédaler pour générer une musique vacillante alors que nous sommes rendus à l'ère de la digitalisation du son. Pour moi, la sculpture est un champ d'exploration ouvert et multiple, qui, en passant par un intérêt pour les choses humaines, se dirige invariablement vers l'architecture et le plaisir de bâtir des lieux évocateurs, agents révélateurs de l'invisible qui nous hante depuis longtemps. De façon ultime, j'aspire à ce qu'un jour l'objet disparaisse pour ne laisser, en priorité, qu'un troisième élément : l'émotion provoquée dans l'esprit du passant lors de sa rencontre avec cet objet. Procurer alors une sculpture et une architecture de l'invisible, miroir des désirs secrets d'un témoin vivant.