

« Installations »

Jonathan Goldman

Circuit : musiques contemporaines, vol. 17, n° 3, 2007, p. 5-9.

Pour citer ce document, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/017584ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Installations

Jonathan Goldman

Dans la première livraison du présent volume de *Circuit*, Helmut Lachenmann a exposé sa conception de la « *musique en tant que situation* » (Heathcote, 2007, p. 81), au sens d'une « situation auditive ou acoustique ». Ce nouveau numéro aborde quant à lui un autre sens du terme en s'intéressant aux musiques *situées* : il nous amènera à explorer les lieux de la musique, ainsi que les musiques écrites pour des lieux spécifiques.

On sait que les compositions musicales n'ont atteint le statut d'« œuvre » – au cours du XIX^e siècle – qu'au prix d'un affranchissement de leurs conditions matérielles. En faisant abstraction de chacune de ses instanciations, de chacune de ses exécutions, l'œuvre devient un objet réifié dont la seule trace matérielle stable est la partition. L'idéal de la musique est désormais cette *Absolute Musik* que Dahlhaus a si bien commentée (1978), et l'œuvre musicale vient se ranger dans ce que Lydia Goehr a appelé « le musée imaginaire des œuvres musicales ».

Il n'est sans doute pas surprenant que ce mythe de l'œuvre abstraite et transcendante soit rejeté – avec tant d'autres ! – par bon nombre de créateurs en rupture avec l'héritage du romantisme, qui intègrent la dimension spatiale dans leur démarche et écrivent même des œuvres spécifiquement conçues pour des lieux particuliers. C'est vers ces créateurs que nous nous tournons dans ce numéro.

Si le « lieu » prend de plus en plus de place, c'est aussi grâce à l'assimilation dans la pensée musicale de découvertes dans le domaine de l'acoustique : on sait maintenant que jouer d'un instrument, c'est aussi « jouer de la salle », c'est-à-dire prendre en compte l'effet cumulatif de la résonance de l'instrument et son interaction avec l'environnement. Aussi ne peut-on plus

1. À *musique contemporaine, supports contemporains?*, vol. XVI, n° 3, 2006.

concevoir le circuit de la musique comme allant innocemment de sa mise en notation par le compositeur à son exécution par les interprètes puis sa réception par l'auditeur, sans intégrer dans l'équation le *lieu* dans lequel cet échange se réalise.

Certes, il n'est pas aisé de circonscrire notre thème puisque de nombreux praticiens de l'art sonore *in situ* ne se définissent pas comme des musiciens à proprement parler, mais plutôt comme des artistes produisant des installations sonores. Sans chercher à distinguer à tout prix les « musiciens » des « artistes sonores » qui apparaîtraient forcément comme guidés par une nécessité extra-musicale, il semble cependant difficile de ne pas voir qu'il existe deux groupes formant, au quotidien, deux sociétés distinctes. Par ailleurs, à l'heure actuelle, les praticiens les plus illustres d'art sonore *in situ* au Canada se rangent nettement du côté du second groupe : il s'agit du tandem formé par Janet Cardiff et George Bures Miller, récipiendaires du prix spécial à la Biennale de Venise en 2001, et qui ont enchanté le public montréalais en 2002 avec leur émouvante installation *Forty Part Motet* où les 40 parties vocales du *Spem in Alium* de Thomas Tallis étaient diffusées à travers autant de haut-parleurs disposés autour d'une grande salle. Quant à nous, si nous nous intéressons ici à tous les projets artistiques qui priorisent le lieu dans lequel des sons sont diffusés, nous nous attarderons plus longuement sur les démarches les plus spécifiquement « musicales ».

Un des facteurs de la thématization du lieu dans l'art musical des dernières décennies est relié à la problématique du récent numéro de *Circuit* consacré aux nouveaux supports de la musique¹. L'avènement du disque a ouvert un nouvel espace extrêmement important pour la musique : deviennent lieux de musique l'espace déterminé par les deux éléments d'une paire d'écouteurs, ou le salon privé équipé d'une chaîne hi-fi. La diffusion du son à travers des chaînes, des Walkman ou des iPod crée de nouveaux espaces de projection de la musique, et forge de nouveaux genres basés sur ce nouveau lieu de transmission. Dans une publication récente (2006), Gascia Ouzounian (l'une des collaboratrices du présent numéro) s'est penchée sur un cas limite de ce lieu de la musique : celui où le lieu de diffusion est précisément le *corps* de celui qui écoute ; c'est le cas pour les deux CD/installations sonores qu'elle a étudiées, *Sound Characters (Making the Third Ear)* de Maryanne Amacher (1999), et *KOPFRÄUME (HEADSCAPES)* de Bernhard Leitner (2003).

Bien sûr, une mise en perspective plus ample ne manquerait pas de signaler des exemples historiques de spatialisation : les chœurs antiphonaux de Gabrieli, le *Requiem* de Berlioz, plus tard *Gruppen* de Stockhausen, *Nomos Gamma* de Xenakis ou encore *Domaines* de Boulez, et plus près de nous,

le collectif Espaces sonores illimités (constitué des compositeurs Alain Dauphinais, André Hamel et Alain Lalonde), auquel la parole est donnée dans ces pages. Mais la spatialisation n'est qu'un des aspects de l'œuvre musicale *in situ*. Quatre démarches récentes (dans autant de lieux géographiques différents) nous convainquent de l'actualité, de la diversité et de la richesse de ce sujet :

1. Au cours de l'été 2007, la Fondation Derouin et son directeur artistique René Derouin ont proposé, dans leur domaine à Val-David (Québec), un symposium sur l'art *in situ*. Par ailleurs, le collectif de compositeurs Espaces sonores illimités y présentait en 2006 sa *Musique au fil de l'eau* (2006), écrite spécifiquement pour les Jardins du précambrien de ce même domaine, et interprétée par un saxophone, trois trompettes, trois trombones et deux percussions répartis dans différentes embarcations.
2. Pendant l'été dernier également, le compositeur américain Joseph Bertolozzi a voulu transformer le pont Franklin D. Roosevelt à New York en instrument de musique, en enregistrant les bruits que font les divers câbles, tours, panneaux signalétiques et autres objets constituant le pont. À partir de cette bande, il envisage une œuvre de 45 à 60 minutes qui sera créée sur le pont en 2009, avec 22 percussionnistes disposés le long du pont et une chanteuse placée au sommet de la tour centrale (Wakin et Schwartz, 2007).
3. L'ouverture récente de la nouvelle aile du Royal Ontario Museum à Toronto, la Michael Lee-Chin Crystal signée Daniel Libeskind, a été accompagnée d'une installation sonore conçue par le compositeur canadien John Oswald et intitulée *A Time to Hear for Here*. Les haut-parleurs disposés dans des endroits stratégiques de la structure émettent des sons environnementaux gérés par un ordinateur central et diffusent également une version multipiste et polyglotte de *Qui Habitat*, un canon à 24 voix de Josquin Desprez².
4. Enfin, cette année a été annoncée pour 2009 l'inauguration du jardin de la Cité des Arts à Paris, qui sera entièrement sonore et musical dans sa conception. Le compositeur Jean-Luc Hervé y conçoit une transition continue à partir du contexte sonore (principalement le bruit sempiternel de voitures) vers le son musical à proprement parler (Leroux, 2007).

Ce numéro propose d'abord un bilan de l'approche musicale *in situ*. Nous sommes plus que bien servis par celui qui a été le premier à employer ce terme : **Guy Lelong**, auteur notamment d'une étude sur Daniel Buren, l'un des plus célèbres et prototypiques acteurs de l'art *in situ*. Puis **Bastien Gallet** explicite ce que veut dire projeter une image sonore dans un espace, et il

2. Des extraits de cette installation sonore se trouvent sur le CD qui accompagne *Musicworks*, n° 98, été 2007.

s'attarde sur quelques réalisations notables dans ce domaine depuis le dernier demi-siècle. Le compositeur italien **Andrea Cera** jongle habilement avec les trois univers de la composition musicale, de l'installation et du design sonore ; il discute ici les implications de quatre projets qu'il a signés ces dernières années, y compris la réalisation de l'environnement sonore d'une voiture ! **Réjean Beaucage** livre ensuite un entretien avec les membres fondateurs d'Espaces sonores illimités (**Alain Dauphinais**, **André Hamel** et **Alain Lalonde**), les trois compositeurs montréalais qui ont le plus problématisé l'espace dans leurs compositions. Il est particulièrement bienvenu qu'ils partagent avec nous leurs réflexions en cette année qui a vu la reprise magistrale de leur collaboration à six mains, *Cadavre presque exquis* (1996), par Véronique Lacroix et l'Ensemble contemporain de Montréal, dans le lieu auquel elle avait été destinée (l'église Saint-Jean Baptiste à Montréal). Quant à **Gascia Ouzounian**, elle revient sur les lieux mythiques du Pavillon Philips à l'exposition universelle de Bruxelles en 1958, pour lequel fut composé le *Poème électronique* d'Edgard Varèse. Dans le domaine de l'opéra se voit depuis un certain temps une nouvelle sensibilité par rapport au lieu : des opéras composés pour des lieux spécifiques sont régulièrement programmés, aussi bien que des opéras présentés dans les lieux réels où l'action du drame est située (comme cette production d'*Aïda* réalisée en 2001 au pied des pyramides de Geza) ; le monde particulier de ce qu'on nomme aux États-Unis le « *site-specific opera* » nous est présenté par **Robert Baker**. Enfin, que serait un numéro sur la musique *in situ* s'il omettait l'inimitable instrumentarium qu'est le Vieux-Port de Montréal avec ses sirènes de bateau, ses sifflets de train et ses clochers d'église ? C'est **Éric Champagne** qui dresse le bilan des treize années festives des Symphonies portuaires où les Montréalais ont eu l'occasion d'entendre le paysage sonore de leur port, soigneusement et artistiquement recomposé par différents créateurs. Pour compléter le dossier, trois documents éclairent autant de démarches historiques significatives dans le domaine du son, de l'espace et de l'installation. L'œuvre du compositeur nonagénaire **Henry Brant**, montréalais d'origine et connu comme l'un des plus ardents militants des œuvres spatialisées, sera esquissé par **Claire Sykes**. Puis on pourra lire un extrait d'un article fondamental de **R. Murray Schafer** sur l'espace acoustique : nous rendons ainsi hommage au pionnier du « paysage sonore ». La version intégrale de cet article se trouve sur le site de la revue, dans la rubrique des exclusivités web (<www.revuecircuit.ca/web>). Enfin, **Sophie Stévance** explore l'univers de la *Dream House* de La Monte Young (1964). Le Cahier d'analyse sera consacré au trio de **Denys Bouliane**, *Qualia sui*, écrit en 2001. Cette analyse détaillée réalisée par **Jimmie**

LeBlanc est complétée, sur notre site, par un parcours synoptique de l'œuvre avec des extraits sonores correspondants. Enfin, pour les actualités, **Vincent Tiffon** recense *Analytic Methods of Electroacoustic Music* (M. Simoni, dir.) et **Réjean Beaucage**, comme à chaque numéro désormais, nous livre les « Nouveautés en bref ».

J'espère que les réflexions sur le site contenues dans ces pages contribueront à leur façon à situer la musique contemporaine aujourd'hui. Bonne lecture!

(Montréal, juillet 2007)

BIBLIOGRAPHIE

- DAHLHAUS, Carl (1978), *Die Idee der absoluten Musik*, Munich, Deutscher Taschenbuch-Verlag; trad. fr. : *L'idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique*, Genève, Contrechamps, 1997.
- GOEHR, Lydia (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press.
- HEATHCOTE, Abigail (2007), « De la musique comme situation : entretien avec Helmut Lachenmann », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. XVII, n° 1, p. 79-91.
- LELONG, Guy (2001), *Daniel Buren*, Paris, Flammarion–Centre national des arts plastiques.
- LEROUX, Gabriel (2007), « Le Jardin sonore. Entretien avec Jean-Luc Hervé », *L'Étincelle, Le journal de la création à l'Ircam*, n° 2, p. 36-38 (consultable à <<http://etincelle.ircam.fr/643.html>>).
- OUZOUNIAN, Gascia (2006), « Embodied Sound : Aural Architectures and the Body », *Contemporary Music Review*, vol. XXV, n° 1/2, p. 69-79.
- WAKIN, Daniel J. et SCHWARTZ, John (2007), « Maestro Gives New Meaning to Traffic Jam », *New York Times*, 1^{er} juillet, <www.nytimes.com>