

Article

« Le cas d'Espaces sonores illimités »

Réjean Beaucage

Circuit : musiques contemporaines, vol. 17, n° 3, 2007, p. 39-44.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/017588ar>

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

Le cas d'Espaces sonores illimités

Réjean Beaucage

Si tu ne vas pas à la montagne...

Espaces sonores illimités (ESI) est un collectif de compositeurs dont les membres sont Alain Dauphinais, André Hamel et Alain Lalonde. Le compositeur, cette créature solitaire, n'a pas l'habitude de travailler en groupe, ce qui confère déjà à l'existence d'ESI un caractère particulier. Ce qui unit les membres du collectif, c'est leur désir commun de faire éclater la forme traditionnelle du concert en travaillant sur la spatialisation du son, presque toujours dans le cadre de compositions instrumentales et sans avoir recours à l'amplification. La fondation d'ESI date de 1992 et la liste des réalisations du collectif est la suivante :

1. *Musique en espace sacré* (1994)
Église Sainte-Victoire, Victoriaville;
Festival international de musique actuelle de Victoriaville (FIMAV);
Ensemble contemporain de Montréal / Véronique Lacroix.
2. *Cadavre presque exquis* (1996, repris en 2007)
Église Saint-Jean Baptiste, Montréal;
Ensemble contemporain de Montréal / Véronique Lacroix.
3. *Aires libres* (1998)
Prélude à une symphonie portuaire, pour 9 cuivres et 4 percussions;
Vieux-Port de Montréal.
4. Participation à la *Symphonie du Millénaire* (2000)
Oratoire Saint-Joseph, Montréal;
Événement organisé par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) et regroupant un collectif de 19 compositeurs et plus de 300 musiciens.

5. *Symphonie des éléments* (2005)
avec la collaboration du compositeur Michel Gonneville;
Salle Claude-Champagne, Montréal;
Montréal / Nouvelles Musiques (MNM);
Harmonie de l'école secondaire Joseph-François Perreault / Richard Charron;
Musiciens du Conservatoire de musique de Montréal / Alain Trudel.
6. *Fanfars* (2005)
avec la collaboration du compositeur Claude St-Jean;
Colisée des Bois-Francs, Victoriaville; FIMAV;
Orkestre des pas perdus / Claude St-Jean; Fanfare Pourpour / Jean Derome;
Orchestre de rue de Victoriaville / Josée Crête.
7. *Musique au fil de l'eau* (2006)
Les jardins du précambrien – Fondation Derouin, Val-David;
Pour saxophone, 3 trompettes, 3 trombones et 2 percussions.
8. *Spatio-lumino* (2007)
avec la collaboration du compositeur Michel Smith;
Société des arts technologiques, Montréal; MNM;
Pour 6 improvisateurs.

C'est un événement organisé en 1990 par le compositeur Michel Gonneville (*Sonoguide*), à l'occasion d'une journée portes ouvertes de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, qui a servi de déclencheur et amené la formation du trio. Gonneville avait collaboré pour l'occasion avec les compositeurs Pierre Desrochers, Alain Dauphinais André Hamel et Alain Lalonde. Ce dernier était déjà connu pour ses travaux reliés au phénomène de la spatialisation du son. Sa première œuvre explorant spécifiquement ce paramètre (*Espaces*, pour flûte [et piccolo], clarinette en *mib*, clarinettes basse et contrebasse, basson [et contrebasson], trois percussions, violon, contrebasse et système de spatialisation) fut créée le 10 décembre 1981 lors d'un concert de l'ensemble de la SMCQ dirigé par Serge Garant. Il participait également en 1987 au Groupe des Sisses, un collectif de compositeurs regroupant aussi Walter Boudreau, Michel-Georges Brégent, Michel Gonneville, Denis Gougeon et John Rea. L'ensemble de la SMCQ interprétait le 3 octobre 1987 sous la direction de Walter Boudreau leur *Musique des jardins sans complexe* (pour quatre cors, quatre trompettes, deux trombones, deux tubas et quatre percussions) lors d'un concert donné sur la grande place publique du Complexe Desjardins, à Montréal. Enfin, le 7 avril 1988, le même ensemble et le même chef interprétaient sa pièce *Mouvances, Errances et toute cette sorte d'ances* (pour deux hautbois, trois

cors, deux tubas, percussion électronique et quatre altos). À cette occasion, Alain Lalonde s'était entretenu avec Jean Philippe Beaudin du quotidien *Le Devoir*:

« Faire de la musique n'a de sens que si l'on rejoint les autres », confie-t-il avec candeur. « Pour rompre avec l'attitude passive, presque voyeuriste, du public au concert, poursuit Lalonde, il était nécessaire de briser la barrière (topologique et psychologique) qui sépare encore les spectateurs des instrumentistes. »

C'est ainsi qu'est née, chez lui, l'idée d'une musique spatiale, plus précisément, d'une musique qui se déplace dans l'espace, qui gravite en quelque sorte autour des auditeurs. Pour parvenir à cette fin, il a eu une idée aussi simple qu'originale: inviter les instrumentistes à se déplacer dans le lieu où prend place l'exécution de sa musique¹.

André Hamel avait aussi tâté de la spatialisation avant la fondation d'ESI; le 7 novembre 1991, l'ensemble de la SMCQ créait à la salle Redpath de l'Université McGill, sous la direction de Véronique Lacroix, son *Théâtre navrant* (pour clarinette solo, guitare solo, soprano, saxophone ténor, trompette, trombone, clavier, percussion, violoncelle et contrebasse). Parlant du désir de spatialiser sa musique, André Hamel explique:

Il n'y avait pas au départ de motivation philosophique à ça, sinon un besoin plus ou moins conscient de remettre en question la formule traditionnelle du concert. Et puis le fait de changer la provenance habituelle des sons ouvre une autre dimension, un nouveau paramètre aussi important que la hauteur, la durée, la dynamique et le tempo.

Lorsque nous connaissons le lieu où l'œuvre à composer doit être spatialisée, on peut évidemment en tenir compte. Je ne saurais dire pourquoi j'imagine dans le cadre de la composition que tel instrument ou groupe d'instruments devrait être situé *naturellement* à gauche devant, ou à droite derrière; c'est probablement relié à l'inconscient. Mais nous avons découvert en la pratiquant que cette façon de composer commande un autre type d'écoute.

Pourquoi, par exemple, ai-je pensé à spatialiser, pour la première fois, l'œuvre pour la SMCQ en 1991? C'est parce que j'aime bien disposer des couches musicales disparates (ou qui semblent disparates) d'une façon qui pourrait rappeler Charles Ives, et je trouvais qu'il serait dommage que tout vienne du même endroit. Et bien sûr, ça marche beaucoup mieux lorsque c'est spatialisé, parce que l'on peut situer les événements dans l'espace et que ça induit une écoute plus naturelle, comparable à celle que l'on expérimente dans la rue. Si tous les sons sont émis du même point, ça devient un fouilli, mais la spatialisation rend la même musique plus claire.

On a souvent reçu des commentaires qui semblent indiquer que le fait de spatialiser la musique contemporaine la rend plus accessible, parce que l'auditeur y trouve davantage d'éléments auxquels il peut se raccrocher. Le discours est plus clair; on

1. Beaudin, Jean Philippe; « Alain Lalonde – Briser la barrière entre le public et les instrumentistes », *Le Devoir*, 7 avril 1988.

2. Les citations d'Alain Dauphinais, André Hamel et Alain Lalonde ont été recueillies lors d'une rencontre avec les compositeurs le 16 mars 2007.

comprend mieux que la trompette qui est au fond de la salle répond à celle qui est devant, par exemple. La musique contemporaine se passe souvent des mélodies ou des progressions harmoniques auxquelles les auditeurs sont habitués, et il n'y a pas de pulsation perceptible, ce qui rend le travail de l'auditeur difficile, aussi la spatialisation lui offre-t-elle de nouveaux repères?

La musique ainsi spatialisée est, *de facto*, influencée par le lieu où elle doit être interprétée, puisque les musiciens doivent se placer, ou même déambuler en tenant compte de la géographie particulière du lieu où ils se trouvent. Alain Dauphinais précise :

On tient toujours compte du lieu où la musique doit être jouée. Une pièce comme *Musique en espace sacré* (1994) pourrait être reprise ailleurs, mais il devrait y avoir des ajustements. Les églises se ressemblent relativement toutes, mais ce serait difficile de l'adapter pour le Complexe Desjardins, par exemple. Et le propos de l'œuvre découle entièrement du fait qu'elle est composée pour être interprétée dans un espace sacré. De plus, on ne peut pas composer de façon abstraite pour une église, quelle qu'elle soit; il faut tenir compte des paramètres spécifiques du lieu, composer pour ce lieu.

Les lieux de culte ont en effet très souvent des caractéristiques acoustiques dont la prise en compte (ou non) peut s'avérer déterminante pour la cohésion d'une œuvre musicale; de plus, cette cohésion de l'œuvre pourra être mise en pièce par une variation dans le temps de réverbération spécifique à chaque lieu. Mais en plus de déterminer la logique interne de la partition, l'histoire du lieu choisi pour l'interprétation influence la thématique de l'œuvre. André Hamel poursuit :

C'est certain qu'au moment de composer *Musique en espace sacré* le lieu a été déterminant, puisque nous avons tenu compte de toute sa charge historique et sociale. Personnellement, étant attiré par la juxtaposition de musiques de différentes factures, ça m'a amené à faire des pastiches et des citations de Léonin, Pérotin, Gabrieli, Bach ou même du *Requiem* de Mozart, parce que ça avait une résonance avec le lieu que ça n'aurait pas eu dans un autre type de place publique. J'ai parlé des niveaux historique et social, mais il y a aussi l'acoustique du lieu, parce qu'une église, c'est naturellement réverbérant, et il faut en tenir compte dans l'écriture de l'œuvre. Il faut éviter les passages qui réclament un découpage net au niveau de la perception.

Le lieu a toujours quelque chose de déterminant dans le processus de création. Lorsque j'ai écrit pour une symphonie portuaire [*Le Chant des grandes coques*, 1997], j'étais littéralement grisé par l'image du Vieux-Port de Montréal en tant qu'espace sonore. Et comme on se soucie assez peu, dans ce cas-là, du paramètre de hauteur pour chacun des instruments, puisque chaque bateau n'offre qu'une note, il est presque possible de composer en temps réel, et ça, c'est extraordinaire!

Lorsque j'ai écrit *À huit* pour huit saxophonistes spatialisés, l'œuvre était conçue pour le lieu où elle devait être entendue [en l'occurrence le Théâtre La Chapelle, les 26, 27 et 28 avril 2001 – Ensemble de la SMCQ et quatuor Quasar]; lorsqu'elle a été reprise à la salle Pierre-Mercure [le 18 mai 2005, quatuors Quasar et Arte], j'ai dû procéder à des ajustements³.

Bien que l'on insiste sur la caractère très spécifique d'œuvres ainsi créées pour être interprétées dans un lieu particulier, qui en a déterminé tous les paramètres compositionnels, il demeure évidemment rare que ces œuvres, comme nombre d'autres, soient reprises et, lorsque c'est le cas, ce n'est pas forcément, comme on vient de le voir, dans l'endroit qui a déterminé leur conception... C'est pourquoi on peut saluer ici la directrice artistique de l'Ensemble contemporain de Montréal Véronique Lacroix, qui a choisi de reprendre, le 9 mai 2007 à l'église Saint-Jean Baptiste de Montréal, dans le cadre d'un programme soulignant le 20^e anniversaire de son ensemble, le *Cadavre presque exquis* d'ESI, qu'elle avait créé au même endroit le 29 mai 1996. Cette première exécution avait été enregistrée pour être retransmise sur les ondes de Radio-Canada, commanditaire de l'œuvre. La reprise de l'œuvre a également été enregistrée, mais cette fois-ci pour une reproduction au format ambiophonique 5.1! On serait ravi que Radio-Canada ait la bonne idée de placer sur le même disque ces deux enregistrements, dont l'écoute comparative promet des heures de plaisir! Mais l'enregistrement ambiophonique permettra-t-il vraiment de recréer dans son petit intérieur l'immensité de l'église Saint-Jean Baptiste? Si oui, on peut croire que la musique spatialisée sera promise à un bel avenir, et que le débat reprendra de plus belle entre les tenants du concert *in situ* et les défenseurs de la reproduction phonographique! Alain Lalonde considère pour sa part que « toute œuvre, même conçue pour un lieu spécifique, peut être transposée pour être interprétée ailleurs. » C'est, à vrai dire, une évidence, dans la mesure où l'obligation absolue d'interpréter telle œuvre dans tel lieu spécifique à l'exclusion de tout autre relèverait pratiquement du fétichisme, ou d'un nouveau *culte du lieu*.

La plus récente œuvre du collectif ESI, *Musique au fil de l'eau*, est intégrée à l'œuvre-événement *Le Voyage*, une procession d'embarcations dévalant sur une rivière les sept kilomètres qui séparent le centre de Val-David et le Lac Raymond, dans les Laurentides, au nord de Montréal (c'était le 3 septembre 2006). Alain Dauphinais reconnaît: « Évidemment, ça pourrait se faire sur une autre rivière, mais il y a tout de même des paramètres géographiques importants: la vitesse du courant, la proximité des rives, etc. » Lors de ce défilé, le public était invité à suivre le déroulement de l'œuvre de la rive ou même en se joignant à la procession. Dauphinais poursuit:

3. Un enregistrement (stéréo) de l'œuvre par les quatuors de saxophones Arte et Quasar est disponible sur le disque « La trilogie du presto », paru chez Atma (ACD22396).

Parmi les gens qui assistaient à notre balade en canots, on peut aisément imaginer que 90 % d'entre eux n'avaient jamais entendu de musique contemporaine. Bien sûr, l'œuvre était surtout appréciée par les gens qui étaient avec nous sur la rivière, plutôt que par les spectateurs qui nous voyaient passer, mais ces derniers étaient néanmoins intrigués par ce qu'il pouvaient entendre, et plusieurs ont choisi de nous suivre.

C'est peut-être là, finalement, la grande vertu de la musique *in situ* : aller chercher le public là où il se trouve !

FIGURE 1. Disposition des instrumentistes pour l'interprétation du mouvement In capella (d'André Hamel), troisième partie de l'oeuvre collective d'ESI Cadavre presqu'exquis, créée en mai 1996 à l'église Saint-Jean Baptiste de Montréal et reprise en mai 2007 au même endroit.

