

Faisceaux imaginaires et *cool medias* : *This Will Not Be Televised* de Nicole Lizée
Beams of imagination and “cool” media: Nicole Lizée’s *This Will Not Be Televised*

Maxime McKinley

Volume 23, numéro 2, 2013

Préservation du patrimoine culturel contemporain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1018450ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1018450ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

McKinley, M. (2013). Faisceaux imaginaires et *cool medias* : *This Will Not Be Televised* de Nicole Lizée. *Circuit*, 23(2), 49–77. <https://doi.org/10.7202/1018450ar>

Résumé de l'article

L'imaginaire de la compositrice Nicole Lizée transforme en les rapprochant des éléments hétéroclites provenant principalement du cinéma, de la philosophie, des arts visuels, ainsi que de médias et de musiques populaires, avec un goût marqué pour les années 1960 à 1980 et l'effet fantomatique de ces emprunts. Cet article illustre ce processus de création à partir d'une des oeuvres marquantes de Lizée : *This Will Not Be Televised* (2005-2007), pour DJ et sept instruments. L'analyse s'attache à illustrer comment les faisceaux imaginaires de la compositrice se réifient au sein d'un même langage musical, basé ici sur une partie de DJ précisément notée et prolongée par l'ensemble instrumental, et qui fait appel à des stratégies de traitements d'objets culturels, de déploiements répétitifs, de montages par juxtapositions et superpositions, et à une forme continue où les rappels assurent la cohésion. Par cette approche, la compositrice s'intéresse aux liens tissés par la mémoire et la subjectivité de l'auditeur, au « blanc à remplir » caractéristique des *cool medias* de McLuhan.

Faisceaux imaginaires et *cool medias* : *This Will Not Be Televised* de Nicole Lizée

Maxime McKinley

Nicole Lizée s'impose, au moins depuis *Left Brain / Right Brain* (2002), comme l'une des compositrices les plus significatives et singulières de la scène montréalaise. Née en 1973 à Gravelbourg, en Saskatchewan, elle s'installe ensuite à Montréal et obtient, en 2001, une maîtrise en musique (composition) de l'Université McGill, où elle a étudié avec Denys Bouliane et John Rea. « [Son mémoire] de maîtrise consistait en une œuvre pour grand ensemble et platiniste solo, où des techniques de rayures propres aux DJ sont entièrement notées et intégrées dans le cadre d'une musique de concert¹ », recherche encore d'actualité dans son travail. Lizée étant une musicienne active autant dans le domaine de la musique dite « savante » que celui de la musique dite « populaire » – catégories qu'elle n'accepte pas d'emblée –, ces deux univers se nourrissent mutuellement, convergent dans sa créativité. Son travail au sein de groupes *indies* (The Besnard Lakes, par exemple) est teinté de musique contemporaine et son travail dans la musique contemporaine est teinté de culture *indie*. Un piège face à une telle approche est d'en faire trop rapidement une « affaire classée » par le truchement d'une étiquette expéditive (*crossover*, « métissage postmoderne ») et ainsi d'oblitérer une profondeur en cours. Lizée est consciente de cette situation et s'en méfie :

Recently I read a brief bio someone had done of me stating I “worked with pop traditions within the classical genre” or something like that, which missed the point. It's not really pop traditions or conventions, it's my interpretation of certain idioms (characterizations/semiotics/expressions) from other genres and subgenres. [...] The presence of the unorthodox instrument or idea is only the beginning².

1. Extrait de la note biographique du disque monographique *This Will Not Be Televised* (Centredisques, 2008).

2. Courriel de Nicole Lizée à l'auteur (29 avril 2013).

3. Expressions empruntées à Philippe Beck, utilisées lors d'une conférence présentée à la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique, le 21 mars 2013.

4. Commandée par la CBC, l'œuvre a été composée entre 2005 et 2007. La création a eu lieu le 13 février 2007 au Manitoba Centennial Concert Hall, lors du Winnipeg New Music Festival, par des membres du Winnipeg Symphony Orchestra et DJ P-Love sous la direction de Rei Hotoda.

Cet article est une occasion d'aller au-delà des résumés rapides et oblitérants que facilite, par sa clarté et sa singularité mêmes, l'approche de Lizée. André Malraux parlait d'un « musée imaginaire » dans lequel il est possible, grâce à la reproduction, de faire dialoguer tous les arts de toutes les civilisations. Nicole Lizée, toujours sensible aux révolutions médiatiques qui ont modifié notre rapport à la culture, est habitée d'un considérable musée imaginaire qui couvre, essentiellement, les années 1960 à 1980. Son « for intérieur » est ainsi un « forum intérieur », « peuplé » de personnages et de fragments culturels qu'elle fait dialoguer dans son imaginaire³. Cet article propose un portrait de cette agora intérieure et de ses principes esthétiques directeurs, et examine comment ceux-ci peuvent se réifier musicalement, par l'analyse d'une œuvre que Lizée considère elle-même comme étant, à ce jour, la plus significative de son catalogue : *This Will Not Be Televised*⁴. Ici, la télévision lui sert d'espace imaginaire pour une œuvre avec tables tournantes, deux médias, nous y reviendrons, qualifiables de « cool » selon le vocabulaire de Marshall McLuhan.

Faisceaux imaginaires

a) Éclectisme et plasticité

Jeux vidéo, tables tournantes, films d'horreur, rythmes virtuels et micro-polyphonie à la Ligeti, antiphonies stéréophoniques à la Andriessen, musiques *New Wave*, punk, métal, voilà une liste – on ne peut moins exhaustive – donnant un aperçu des très nombreuses composantes de l'esthétique de Nicole Lizée. Si la musique de Lizée se caractérise par l'éclectisme, celui-ci a la particularité de ne pas être intrinsèquement conflictuel, c'est-à-dire de ne pas être la scène de conflits entre ses composantes hétérogènes, ces dernières s'amalgamant au contraire de manière fluide, comme si elles ne s'étonnaient ni ne faisaient grand cas de leur altérité. C'est peut-être là un des aspects les plus significatifs de la démarche de Lizée, l'un de ceux qui l'ancrent et la situent avec le plus de pertinence en ce début de XXI^e siècle.

En effet, le grand socle de l'éclectisme moderne est généralement désigné par la figure de Mahler, créateur d'une musique qu'Adorno qualifiait de « brisée ». Cet emblème d'hétérogénéité trouve sans doute son aboutissement dans le « Scherzo » de la *Sinfonia* (1968) de Berio, dont le fil conducteur est le troisième mouvement de la *Deuxième symphonie* (1888-1894) de Mahler. Ce « Scherzo », fresque baroque et polyglotte, est une étourdissante tour de Babel. Quelle différence entre cet éclectisme dérivé de Mahler – il y a plus d'un siècle, en Europe – et celui de Nicole Lizée – aujourd'hui, en

Amérique? Au-delà des sources sonores elles-mêmes, la différence la plus profonde entre ces éclectismes semble être l'absence de fracture ou d'écartèlement dans les relations entre ces sources, quelles qu'elles soient. Chez Lizée, nous ne sentons pas le malaise d'une brisure entre le prétendu « noble » (*high art*) et le prétendu « vulgaire » (*low art*), une tension qu'Adorno identifiait chez Mahler – et qui se ressent encore parfois aujourd'hui, par exemple dans certaines œuvres de Michel Longtin⁵ –, dans laquelle la volonté de sortir des cadres prédéfinis se bute à des préjugés intériorisés, ceci générant un résultat sonore dont l'ambivalence est une caractéristique particulièrement prégnante. Nous entendons plutôt, dans la musique de Nicole Lizée, un continuum stylistique dans le sens où les styles changent, circulent, se côtoient, mais de manière continue, organique, non hachurée. Ce continuum ne se fige pas à l'intérieur de clôtures plaquées du dehors, mais aborde le son partout où il se trouve, sans préjugés ni malaises venant biaiser la boussole de la compositrice (ce qu'elle veut entendre) et circonscrire ainsi son identité artistique polyédrique.

Dans son livre culte *Gender Trouble*, Judith Butler pose que l'identité sexuelle – le genre – n'est pas une donnée fixe, « toujours-déjà » imposée, mais une performance⁶. Le genre est performatif, c'est-à-dire que l'on n'est pas « généré », mais que l'on se « genre ». Ainsi conçu, le genre n'est pas statique, forclos, mais ouvert au devenir, mobile, trouble. En jouant légèrement sur les mots, on pourrait dire que c'est là la posture de Nicole Lizée envers les genres musicaux. Les genres n'existent pas en soi comme des entités sacrées, mais sont performés. À la brisure de l'écartèlement se substitue ainsi l'élasticité de perpétuelles *redéfinitions*. Cette identité-plasticine de Lizée saute aux yeux dans cet autoportrait de son groupe SaskPower :

Montreal-based group SaskPower combines psychedelia and a strong dose of film soundtrack music à la John Carpenter, Giorgio Moroder, David Lynch, Bernard Hermann, and Vangelis. Mix relentless ostinato with chilling, evocative themes, icy and haunting surrealist love songs, and slow motion glitch, then think of the gritty synth-driven scores in *The Warriors*, *The Thing*, and *The Terminator*; throw in the inevitable influence of Louis Andriessen, György Ligeti, and elements of Nicole Lizée's own collagist psych-classical compositions, and a picture of the group's music begins to form⁷.

On notera que cette « plasticité » est peut-être l'un des aspects par lequel la musique de Lizée peut, de manière pertinente, être qualifiée de « contemporaine », malgré, ou, plus précisément, *grâce à*, toute la place que le *vintage* occupe dans sa démarche⁸. En effet, si la philosophe française Catherine Malabou a raison de considérer la « plasticité » (le « double mouvement

5. À ce sujet, voir Leclair, 2012.

6. Voir Butler, [1990]2006.

7. Texte transmis par Nicole Lizée dans un courriel à l'auteur (27 juin 2011).

8. Selon Agamben, « la contemporanéité est une singulière relation avec son propre temps tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme ». Agamben, 2008, p. 11.

9. Malabou, 2005.

10. Le cinéma est une source d'inspiration indispensable pour Nicole Lizée, notamment les films de Hitchcock, Kubrick et Tarantino. Par exemple : « I've been writing about and expanding my notion of Voyeurism, Paranoia, Stalking in music. These are Hitchcockian terms, and – keeping with my process of applying extra-musical ideas to art/music – I find myself thinking of/applying these terms in a musical work. » Courriel de Nicole Lizée à l'auteur (29 avril 2013).

11. Liste transmise par Nicole Lizée dans un courriel à l'auteur (20 juin 2011).

12. Par la liberté avec laquelle elle puise son inspiration chez ces philosophes, Lizée est proche ici de la dite *French Theory*, telle que revisitée dans les milieux universitaires anglo-saxons dès les années 1980, en particulier dans les *cultural* et *gender studies*.

13. Extrait de la note de programme de *Music for Body-Without-Organs* de Nicole Lizée. œuvre créée par l'ensemble Transmission le 29 avril 2011, à la Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal).

de recevoir et de donner une forme») comme le concept clé («schème-moteur») de notre époque⁹, alors Nicole Lizée est bien de son temps.

b) Post Pop Art et rétro-futurisme

Ce «trouble dans le genre», caractéristique de l'esthétique de Nicole Lizée, s'exprime dans une approche facilement assimilable à certaines tendances en arts visuels, en particulier le Post Pop Art. Ce «Post» («venir après») est utile, car il permet de cibler le rétro-futurisme si caractéristique de la démarche de Lizée. En effet, ce rétro-futurisme est rendu tangible par des références pop – surtout auditives, mais parfois visuelles par le truchement de vidéos – puisées essentiellement dans des films, notamment d'horreur et de science-fiction¹⁰, des jeux vidéo et des instruments ou appareils électroniques démodés. Le tout forme une sorte de cabinet de curiosités, dont voici une partie de l'inventaire : console de jeu Atari 2600, jeux d'arcade des années 1970 et 1980, enregistrements pour karaoké, Akai Reel-to-reel, machine à enregistrer Tascam 4-track, Suzuki Omnichord, Dubreq Stylophone, Parker Brothers' Merlin, Milton Bradley's Simon, Bleep Labs' Thingamagoop 2, Boss Loopstation, Boss DD20 Delay¹¹. Plusieurs éléments de cette liste ont en commun d'être anciens, datés, tout en ayant été un jour porteurs d'inédit, voire de promesses pour le futur. Le fait d'utiliser ainsi, aujourd'hui, des références pop vétustes plutôt que tirées du quotidien contemporain immédiat est crucial, puisqu'il permet une distanciation générant l'effet fantomatique, de *vintage*, si frappant dans la plupart des œuvres de Lizée. Ceci la place dans une tradition découlant de Duchamp et du *ready-made*, passant ensuite par le dadaïsme et le surréalisme. Peu de compositeurs faisant appel à la notation musicale traditionnelle sont aussi près de cette généalogie issue des arts visuels que Nicole Lizée, et cela est dû à son utilisation, volontiers insolite, d'objets relevant du *ready-made*.

c) Deleuze, Derrida

Pour approfondir un commentaire sur l'univers de Nicole Lizée, la *French Theory*¹² peut être d'un utile recours. En effet, Lizée puise dans la *French Theory*, à travers laquelle elle circule sans dogme et avec beaucoup de liberté. Jacques Derrida et Gilles Deleuze reviennent souvent dans son discours. Par exemple, à propos de *Music for Body-Without-Organs*, elle écrivait ceci : «Deleuze and Guattari's body-without-organs is defined as an anomalous shapeshifter – it is fluid, boundless, mutable, and in a continual process of "becoming" – no longer confined by the medical profession's corporeal boundaries¹³. » Précisant cette notion, elle écrivait encore :

The idea of an amoeba-like body absorbing surrounding matter, which it reshapes, interprets. Constantly in motion and the motion is informed by the matter that has been engulfed. Which leads to Deleuze's "Becoming": transformation, shape-shifting of "objects and subjects in close proximity", I interpret as meaning very specific objects and subjects – I think the idea of "close proximity" is key. Not just anything – but something with meaning, informed by your roots, etc.¹⁴

14. Courriel de Nicole Lizée à l'auteur (29 avril 2013).

Toujours dans un registre deleuzien, *Différence et répétition* est un livre qui a beaucoup marqué Lizée, et la co-dépendance de ces deux notions est omniprésente dans sa musique, tant sur le plan des boucles truffées de variations que sur celui des recontextualisations de matériaux familiers. « [Jamais] l'habitude ne forme une véritable répétition : tantôt c'est l'action qui change, et se perfectionne, une intention restant constante ; tantôt l'action reste égale, dans des intentions et des contextes différents¹⁵. »

15. Deleuze, 1968, p. 12.

Le processus créatif de Lizée et sa lecture personnelle du concept de « corps-sans-organes » peuvent rappeler les concepts de « différance », d'« exappropriation » et d'« archi-écriture » de Derrida : extraire, s'approprier une écriture, puis la réécrire, de manière à garder ouverts le rapport à l'Autre et la chaîne des signifiants¹⁶. Dans le sillage de la déconstruction, Lizée ne privilégie pas une conception de l'écriture qui cherche à refermer, réduire, fixer, figer les possibilités d'interprétation ; elle privilégie au contraire une ouverture constante aux réinterprétations, aux relectures, aux *redéfinitions*. Cela implique toujours un « après-coup », soit un rapport au passé. À ce titre, *Spectres de Marx* de Derrida est un autre livre très marquant pour elle.

16. Voir Derrida, 1967.

Un héritage ne se ressemble jamais, il n'est jamais un avec lui-même. Son unité présumée, s'il en est, ne peut consister qu'en l'injonction de réaffirmer en choisissant. Il faut veut dire il faut filtrer, cribler, critiquer, il faut trier entre plusieurs des possibles qui habitent la même injonction. Et l'habitent de façon contradictoire autour d'un secret. Si la lisibilité d'un legs était donnée, naturelle, transparente, univoque, si elle n'appelait et ne défiait en même temps l'interprétation, on n'aurait jamais à en hériter. On en serait affecté comme d'une cause – naturelle ou génétique. On hérite toujours d'un secret – qui dit « lis-moi, en seras-tu jamais capable ?¹⁷ »

17. Derrida, 1993, p. 40.

On peut se demander si, outre la relecture et la réinterprétation, il n'y a pas dans l'attrance de Nicole Lizée envers le *vintage* une forme d'ironie, de critique sociale, de commentaire politique. Le goût manifestement insistant de Lizée pour les relectures du démodé est un goût pour la réhabilitation de restes au sens lacanien du terme ; comme si certains investissements libidinaux collectifs de notre société de consommation agissaient à la manière de vagues rejetant sur la grève des objets d'abord portés, puis abandonnés là, inertes. Lizée a une affection réelle pour ces restes, et si ironie il y a, ce n'est

pas envers eux. C'est plutôt, d'une part, envers la vitesse à laquelle la société de consommation propose, adopte et rejette une panoplie de tels restes, et, surtout, envers toute notion de « culture officielle » opérant un processus de sélection et de rejet (le « noble » versus le « vulgaire », le *low art* et le *high art*). Cet attachement non ironique pour ces restes est lié, comme nous le verrons, à l'enfance de la compositrice.

Cool medias

Dans une culture comme la nôtre, habituée de longue date à tout fragmenter et à tout diviser pour dominer, il est sans doute surprenant de se faire rappeler qu'en réalité et en pratique, le vrai message, c'est le médium lui-même, c'est-à-dire, tout simplement, que les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent d'un changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie, chaque prolongement de nous-mêmes, dans notre vie¹⁸.

18. McLuhan, [1964]1993, p. 37.

C'est ainsi que s'ouvre le célèbre livre de Marshall McLuhan *Pour comprendre les médias*, publié en 1964 et qui a beaucoup marqué Nicole Lizée. En effet, Lizée a toujours été sensible à cette prise de conscience de l'importance des nouveaux médias dans les années 1960, comment ils changent nos vies et nos mentalités. Cela est lié chez elle à un élément biographique très déterminant, son père étant réparateur de tels médias électroniques. Ainsi, dans un entretien avec Paul Kilbey, elle raconte ceci :

My fascination with old electronics stems from my childhood. My father is an electronics collector/retailer/repairman and our house was always filled with various incarnations of electronic devices, many of them not working properly. By the time I came around the house was already full of vintage machines and this collection continued to grow throughout the 70s and 80s as we'd receive the latest device to test drive (Betamax machines, video disc players, video game consoles, etc.). I was always surrounded by these sounds so they became part of my subconscious¹⁹.

19. Nicole Lizée in Kilbey (2012), en ligne.

Ainsi Nicole Lizée a toujours préféré recontextualiser ces anciens progrès technologiques, ces objets *vintage*, plutôt que de suivre en temps réel les avancées techniques contemporaines. Son champ d'investigation se situe environ entre les années 1960 et 1980. Elle est née au milieu de cette période, en 1973, et a passé son enfance entourée de ces objets. Ce qui fait qu'ils sont toujours déjà intégrés à son imaginaire. Les télévisions brisées des années 1960 qui étaient partout chez elle, avec les plans de leurs circuits électriques et les déformations d'images dues à leurs défauts, l'ont beaucoup marquée. Probablement liés à ces souvenirs, deux mots émergeant particulièrement souvent lorsque Lizée parle de sa musique sont *glitch* (erreur, défaut) et *ghost* (fantomatique, spectre).

Il existe un principe fondamental qui différencie les médias chauds, comme la radio ou le cinéma, des médias froids, comme le téléphone ou la télévision. Un médium est chaud lorsqu'il prolonge un seul des sens que lui donne une « haute définition ». En langage technique de télévision, la « haute définition » porte une grande quantité de données. Visuellement, une photographie a une haute définition. Un dessin animé, lui, a une faible définition parce qu'il ne fournit que très peu d'informations. Le téléphone est un médium froid, ou de faible définition, parce que l'oreille n'en reçoit qu'une faible quantité d'information. La parole est un médium froid parce que l'auditeur reçoit peu et doit beaucoup compléter. Les médias chauds, au contraire, ne laissent à leur public que peu de blancs à remplir ou à compléter. Les médias chauds, par conséquent, découragent la participation ou l'achèvement alors que les médias froids, au contraire, les favorisent²⁰.

20. McLuhan, [1964]1993, p. 59.

Cette célèbre distinction de McLuhan a son importance ici, car l'imaginaire de Lizée s'est construit dans l'entourage et le contact de médias froids. Par exemple, dans *This Will Not Be Televised*, c'est sa propre collection de vinyles qui est utilisée, et l'usure de ces disques est à ce point importante qu'elle précise que si la pièce devait être jouée à partir de disques neufs, il faudrait les faire jouer environ 200 fois avant le concert, de manière à les user adéquatement²¹. Elle recherche donc une transformation du son par le médium même, à l'instar de la transformation que la télévision – surtout dans les années 1960 – applique à l'image captée. La reconstruction de l'image par le téléspectateur est d'ailleurs, selon McLuhan, très importante :

21. Entretien de l'auteur avec Nicole Lizée, le 10 avril 2013, à Montréal.

L'image de télévision propose à chaque seconde trois millions de points au téléspectateur qui n'en retient chaque instant que quelques douzaines pour en composer une image. L'image cinématographique contient plusieurs millions de données de plus à la seconde, et le spectateur n'est pas obligé de les soumettre à un tri radical pour s'en faire une impression. [...] Le spectateur de la mosaïque de télévision, techniquement maître de l'image, redispense les points inconsciemment en une sorte d'œuvre d'art abstraite à la façon de Seurat ou de Rouault²².

22. McLuhan, [1964]1993, p. 480.

Cette recomposition d'une image à partir de points est métaphoriquement omniprésente dans *This Will Not Be Televised*. Utilisant des fragments de matériaux devenus culturels (des échantillons de chansons à succès), chaque auditeur en reconstruit le sens et crée des liens entre ces dernières selon sa propre mémoire et ses propres références. L'alternance des échantillons interrompus évoque aussi une temporalité en allers-retours, comme du zapping. Ceci étant dit, aucun contenu visuel en particulier n'a inspiré Lizée dans cette œuvre. Le titre est une allusion à *The Revolution Will Not Be Televised* (1970), chanson de Gil Scott-Heron qui critique les médias de masse et dont le texte consiste en une véritable mosaïque de références à ces médias. Ce principe de mosaïques de références est au cœur du projet de Lizée, et des

allusions rythmiques incluent justement cette chanson dans ce faisceau de références.

This Will Not Be Televised

Si Lizée avait déjà utilisé des tables tournantes dans *RPM* (1999, rév. 2005) et *King Kong and Fay Wray* (2004), et s'était déjà inspirée de la télévision dans *Télévision* (2001, rév. 2006), *This Will Not Be Televised* (2005-2007) est, selon la compositrice, son œuvre la plus significative à ce jour. Nous allons en examiner la partition, de manière à voir comment ces faisceaux imaginaires que nous venons de parcourir – essentiellement, du cinéma, de la philosophie, des arts visuels, des médias et musiques populaires se situant principalement entre les années 1960 et 1980 – prennent forme au sein d'un même langage musical. Cette analyse se concentrera sur quatre aspects consistant à cibler :

- les échantillons du DJ ;
- les traitements effectués par le DJ ;
- les prolongations de ces échantillons et traitements dans l'ensemble instrumental ;
- les dispositions, par juxtaposition et superposition, des matériaux ;
- comment, au sein d'une forme continue, des liens sont tissés entre les sections.

Avant de parcourir l'œuvre section par section, il est sans doute souhaitable, par souci de clarté, d'apporter des précisions sur quelques termes plus ou moins conventionnels qui seront utilisés tout au long de l'analyse.

1. Termes relatifs aux matériaux :

- Bégaiement : opération idiomatique effectuée par le DJ, consistant en une suite de faux départs d'un échantillon ;
- Canon micro-polyphonique : canon extrêmement serré et généralement chromatique générant plutôt une texture qu'un contrepoint, à la manière de Ligeti – celui d'*Atmosphères* (1961), de *Continuum* (1968) et du *Requiem* (1965)²³ ;
- Rythme virtuel : interaction entre deux lignes qui génère une ligne virtuelle, captée par l'oreille comme l'addition des deux lignes séparées (technique aussi utilisée par Ligeti) ;
- Quasi-mélodie : comportement à cheval entre l'itération rythmique et le profil mélodique.

23. À noter que cette influence de Ligeti sur Lizée est passée par le cinéma, plus précisément par le film *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick.

2. Termes relatifs à la forme :

- Plan : lorsque différents matériaux s'assemblent verticalement, par superposition ;
- Sous-plan : lorsqu'un élément faisant partie d'un plan conserve tout de même une certaine autonomie que l'oreille peut discriminer ;
- Séquence : lorsque différents matériaux s'assemblent horizontalement, par juxtaposition et/ou interpolation, et que cette alternance se répète ;
- Sous-séquence : lorsqu'un élément faisant partie d'une séquence conserve tout de même une certaine autonomie que l'oreille peut discriminer ;
- Sous-section : lorsque différents matériaux s'assemblent horizontalement, par juxtaposition, mais que cette alternance ne se répète pas.

3. Liste de termes anglais relatifs à la culture DJ que nous utilisons, tels quels : *beat, fade in, fade out, hold / play, pitch bend, pitch shifting, push / pull, reverse, rewind, replay, scratch, swing, walking bass.*

Notons enfin, avant de commencer ce parcours formel, que les commentaires sur les sections sont ponctués d'extraits de la partition de quelques mesures, aussi représentatifs que possible des propos tenus.

a) Section A (mes. 1-24)

L'œuvre commence par un échantillon joué par le DJ, en *reverse*. Il s'agit de *Loving You* (1975) de Minnie Riperton. L'addition de la montée et du *reverse* produit, littéralement, une « remontée », un retour en arrière, comme le son d'une bobine que l'on recule avant de la réentendre. Cet effet *rewind / replay* est fondamental à l'œuvre et son aspect fantomatique. Nous entendons ensuite un plan à la fois mobile et statique, kaléidoscopique, à cheval entre différence et répétition. Cette ambivalence entre différence et répétition est aussi d'une importance capitale quant à l'aspect fantomatique de l'œuvre : le nouveau et l'ancien s'y côtoient, entre retour et supplément, identité et différence. Ce plan kaléidoscopique est constitué d'un engrenage rythmique du *glockenspiel* et de la batterie d'une part, et, d'autre part, d'une quasi-mélodie partagée entre les deux premiers violons qui brodent chromatiquement le *fa#* sur lequel aboutissait l'échantillon du DJ. À la mes. 6 se superpose un second plan, beaucoup moins dense, plus ample : des ondes sinusoïdales jouées par le DJ (qui rejoint le timbre de l'échantillon), et colorées par la contrebasse d'abord, puis, dès la mes. 15, la contrebasse et le violoncelle. Les ondes sinusoïdales (similaires aux ondes Martenot), les cordes graves et les vibratos exagérés sont tous des connotations culturelles d'un esprit fantomatique. La section est donc divisée en deux plans, eux-mêmes subdivisés en deux sous-plans :

FIGURE 1 Plans de la section A.

Plan 1	
Sous-plan a	Tissage très serré de micro-motifs récurrents au glockenspiel et à la batterie
Sous-plan b	Quasi-mélodie en partage rapide, en boucle variée (références aux mes. 10 et 20) aux deux violons
Plan 2	
Sous-plan a	Quasi-mélodie lente d'ondes sinusoïdales, en boucle variée (référence à la mes. 20), jouée par le DJ
Sous-plan b	Coloration de cette quasi-mélodie par le violoncelle et la contrebasse

Le plan 1 suspend, grâce aux violons, le point d'arrivée de l'échantillon (*fa#*, parfois orthographié *solb*). Le glockenspiel crée une sorte d'enveloppe chromatique tournant autour des notes de l'échantillon, comme un écho développé de celui-ci. De brefs et rapides traits de gammes chromatiques aux violons (apparaissant pour la première fois au violon 2, mes. 4) annoncent la section B.

Le plan 2, quant à lui, varie les quatre premières notes de l'échantillon (*la-si-do#-ré* deviennent *la-sib-ré-do#*), doublé à différents intervalles par les cordes graves, ce qui ajoute une profondeur harmonique.

FIGURE 2 Extrait de la partition, section A.

The musical score for section A includes the following parts and instructions:

- Perc 1 & Perc 2:** Percussion parts with a tempo marking of *(5th Imp)*.
- Vln 1 & Vln 2:** Violin parts with performance markings including *mp*, *p*, *Molto vib. (wide)*, *Out.*, *Gl.*, and *mp*.
- Vla:** Viola part.
- Vcl:** Violoncello part.
- Db:** Double Bass part with performance markings including *pp*, *f*, and *pp*.
- DJ:** DJ part with performance markings including *pp*, *f*, *pp*, and *f*. Specific instructions include *Turntable 1: Size ware (on A)*, *Tap glide (crease flat wide vibrato)*, and *Pitch: +1*.

Un sentiment de transition apparaît à la mes. 21, où le DJ interrompt par du *scratch* sa quasi-mélodie. À la mes. 22, les cordes graves s'estompent par un *pianissimo* et un *glissando* descendant du violoncelle. À la mes. 23, au moment où les violons s'échappent par un *glissando* vers l'indéfinitement aigu, une pédale de *sol* grave à la contrebasse, appartenant à la section suivante, apparaît. À la mes. 24, on entend une suspension, une respiration, sur un roulement de cymbale.

b) Section B (mes. 25-41)

La section B est construite d'après un échantillon de *This Is It* (1979) de Kenny Loggins. Si la section A était basée sur les matériaux sonores de l'échantillon, la section B, elle, se concentre davantage sur la main du DJ, et d'un geste en particulier : *push / pull* (tel qu'indiqué dans la partition). Le *push* génère un effet de *pitch shifting*, et le *pull*, un effet de *rewind*. Les instrumentistes enchaînent différentes variantes d'un motif évoquant ce geste, par des spirales de traits chromatiques très rapides subtilement annoncés dans la section A (et évoquant un geste similaire dans la chanson de Loggins). Ces traits sont tissés d'un instrument à l'autre dans des jeux de canons micro-polyphoniques. Deux séquences sont utilisées. Elles sont presque identiques – nous les appellerons donc 1a et 1b – et juxtaposées en fondu-enchaîné.

FIGURE 3 Extrait de la partition, section B.

The image shows a musical score for Section B, measures 25 to 41. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Percussion 1, Percussion 2, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncelle, Double Bass, and DJ. The percussion parts feature complex rhythmic patterns with dynamic markings of *pp*, *mf*, and *pp*. The string parts (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncelle) play rapid chromatic lines, often marked *Flautando* and *pp*. The DJ part at the bottom includes a sample of Kenny Loggins' "This Is It" and a "Push/Pull sample" with a note: "Push/Pull sample (from start to 'here') seamlessly at steady pace (use combination of reverse button and manual push/pull)". The DJ part is marked *mf*.

La séquence 1a commence à la mes. 25, et la séquence 1b à la mes. 27. La séquence 1a revient à la mes. 30, et la séquence 1b à la mes. 32. Ces séquences presque identiques développent un germe de la section A, mais font aussi entendre des réminiscences des tenues du plan 2 de la même section. Une pédale de *sol* à la contrebasse, apparue à la fin de la section A (mes. 23), lie les séquences.

Dès la mes. 35, le discours se simplifie radicalement. Nous n'avons plus qu'une descente chromatique en harmoniques artificiels aux violons (avec *glissandi* entre chaque note) et un ostinato du DJ qui isole et répète onze fois le même extrait, à l'endroit puis à l'envers.

c) Section C (mes. 42-82)

La section C commence avec une séquence très sobre, constituée d'attaques de hi-hat à la batterie. Une seconde séquence y est interpolée, par juxtaposition, de manière récurrente, en suivant une progression vers un mélange de plus en plus complexe de matériaux. Cette seconde séquence se subdivise elle-même en deux sous-séquences, chacune étant rattachée à une des deux tables tournantes.

FIGURE 4 Deuxième séquence de la section C.

Séquence 2, section C		
Sous-séquence a	Table tournante 1	<i>Pay the Price</i> (1995) de Vooodoo
Sous-séquence b	Table tournante 2	<i>C.R.E.A.M.</i> (1994) de Wu-Tang Clan

FIGURE 5 Matériaux de la section C (cordes).

1. Attaques brèves sur les temps (première apparition, mes. 48)
2. Traits de gammes chromatiques en canons micro-polyphoniques, issus de la section B (première apparition, mes. 52)
3. <i>Glissandi</i> d'harmoniques issus de la section B (première apparition, mes. 61)
4. Valeurs longues en trémolos rappelant les roulements de tam-tam de la section B (première apparition, mes. 61)
5. Valeurs longues sur des sixtes en doubles cordes, annonçant la section D (première apparition, mes. 66)

FIGURE 6 Extrait de la partition, section C.

Ces deux sous-séquences – interrompues et reprises en alternance par des opérations *hold / play* – sont accompagnées du glockenspiel et de la batterie (rappel de la section A) et par la contrebasse, ce qui crée un bloc rythmique complexifié par le fait que les instruments jouent strictement, tandis que le DJ joue en *swing*. Les cordes, quant à elles, évoluent en se complexifiant, en mélangeant peu à peu cinq matériaux (voir figure 5).

Le caractère évolutif de ce mélange croissant crée un paradoxe avec l'oscillation binaire, non évolutive, des deux tables tournantes. C'est, là encore, une transversale entre différence et répétition.

La transition vers la section suivante commence à se faire sentir dès la mes. 80, où le DJ fait un *fade out*, et où, à la mes. 81, il ne reste plus qu'une sixte à l'alto, *pianissimo*.

d) Section D (mes. 83-99)

Cette section est basée sur un bref échantillon de la chanson *Evergreen* (1976) de Barbara Streisand, en isolant les mots *one love*. L'harmonie de cet échantillon (*do#-ré-mi-fa*; notes traitées principalement en tierces mineures) est étendue aux cordes, qui enveloppent, prolongent et complexifient l'échantillon. Les cordes sont basées sur des cycles de blanches pointées, par entrées successives, toutes en sixtes (redoublement de l'intervalle principal de l'échantillon). Cet engrenage crée, comme les deux violons dans la section A, une quasi-

FIGURE 7 Extrait de la partition, section D.

mélodie en rythme virtuel. Ce rythme virtuel (basé sur une formule longue-longue-brève générant un 5/8, bien que la section soit notée en 4/4) doublé par les percussions (cloches tubulaires et deux tam-tams). Cet engrenage rythmique est repris en boucle variée aux mes. 86-90-92-94. L'échantillon apparaît quant à lui à la mes. 88, pour être répété aux mes. 90-92-95.

La transition commence à se faire sentir dès la mes. 91 par l'entrée d'un grand tom-tom et d'un motif itératif en *pizzicato* à la contrebasse. La transposition une seconde majeure plus bas de l'échantillon, à la mes. 95, appuie ce sentiment de transition. C'est aussi à partir de cette mesure qu'un cycle rythmique du tom-tom et de la contrebasse chevauche les sections D et E, par un jeu de répétitions des mesures en allers-retours, selon le schéma 1-2-3-2-1-2-3.

e) Section E (mes. 100-125)

La section E fait entendre en alternance un échantillon de *Scarborough Fair* dans la version de Simon and Garfunkel (1966) et un échantillon de *Can It Be All So Simple* (1993) du collectif Wu-Tang Clan. Le premier échantillon est une quinte tenue, en valeur longue, tandis que le second est un *beat*. Du *scratch* rythmique assure la transition de l'un à l'autre, et un motif de vibraphone ponctue cette alternance. L'échantillon constitué d'un *beat* est prolongé par le tom-tom et la contrebasse qui forment un flot ininterrompu, mais partagé (en hoquet), de doubles croches. Des jeux de répétition de mesures,

FIGURE 8 Extrait de la partition, premier canon de la section E.

FIGURE 9 Extrait de la partition, second canon de la section E.

comme dans la transition, se poursuivent dès la mes. 105, cette fois selon le schéma 1-2-3-2-3-4-5-1-2. Le plan de la quinte tenue (DJ) – sauf à la mes. 114, où une pression de la main crée un ornement par *pitch bend* – est prolongé par les cordes qui font une sorte de tapis continu constitué d'une alternance

FIGURE 10 Extrait de la partition, troisième canon de la section E.

The musical score for Figure 10 consists of several staves. At the top, there are two Percussion (Perc.) staves. Below them are three Violin (Vln.) staves, one Viola (Vla.) staff, and one Double Bass (Db.) staff. At the bottom, there is a DJ staff. The score is marked with measure numbers 118, 119, 120, 121, 122, 123, and 124. Key performance instructions include 'Change to motor fast' at the beginning, 'Eiress.' in the violin parts, and 'Gl.' (glissandi) in the violin and viola parts. The DJ staff includes a 'Scarborough Fair Excerpt 2: Omine' and a 'Reverse' section. Dynamics include *mf* and *ppf*. A 'Stop beat' is indicated in the DJ staff at measure 124.

de trois canons micro-polyphoniques. Le premier canon fait entendre des gammes rapides rappelant la section B, mais pas chromatique cette fois (*la-si-do#-mib-fa*), et des *glissandi* descendants. Ce canon subit certaines perturbations (*glitch*) comme des changements de tempi et des modifications ponctuelles du mode des gammes ascendantes (voir figure 8).

Le canon suivant (dès la mes. 109) alterne des *glissandi* ascendants de *la* à *ré* et reprend la gamme ascendante (voir figure 9).

À partir de la mes. 120, le canon est en fait une grande gamme ascendante ralentie, pendant qu'un second extrait de *Scarborough Fair* est joué à l'envers par le DJ (voir figure 10). Le tom-tom et la contrebasse se synchronisent graduellement jusqu'à la mes. 124, ce qui sert de transition vers la section F.

f) Section F (mes. 126-140)

Cette section fait entendre un *beat* en homorythmie à la batterie et à la contrebasse, dans lequel s'interpolent des tutti basés sur un extrait de *Try to Remember* (1972) de Nana Mouskouri. L'utilisation du glockenspiel avec la batterie dans les interpolations rappelle la section A. L'harmonie des cordes enveloppe et enrichit celle de l'échantillon du DJ, basé sur les notes *la-do-ré-mi*. Les deux tiers des notes des cordes sont les mêmes, l'autre tiers étant constitué de notes étrangères, soit *do#-fa-fa#* (voir figure 11). Avant le retour de l'échantillon à la mes. 133, un bégaiement est effectué par le DJ, comme une sorte de levée – et une annonce de la transition.

FIGURE 11 Extrait de la partition, section F.

Figure 11 shows a musical score for measures 131 to 133. The score includes parts for Percussion 1 and 2, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, Double Bass, and Double Bass (pedal). The percussion parts feature complex rhythmic patterns with dynamic markings of *p*, *mf*, and *p*. The string parts include a *Harm. gl.* (harmonic glissando) in the violins and a *Puntamento* (punctuated) section in the cellos. The double bass part has a *Hold in place for next excerpt* instruction. The lyrics for the double bass part are: "Wh." "Wh." "When dreams were kept".

FIGURE 12 Extrait de la partition, section F.

Figure 12 shows a musical score for measures 134 to 134. The score includes parts for Percussion 1 and 2, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, Double Bass, and Double Bass (pedal). The percussion parts feature complex rhythmic patterns with dynamic markings of *p*, *mf*, and *p*. The string parts include a *Harm. gl.* (harmonic glissando) in the violins, a *Slow gliss.* (slow glissando) in the violas and cellos, and a *Puntamento* (punctuated) section in the cellos. The double bass part has a *Keep crossfader on to hear reverse scratch* instruction. The lyrics for the double bass part are: "Beside you pillow low" "pillow" "Pillow" "Pillow" "Pillow".

À la mes. 135, l'échantillon change, mais les cordes restent presque les mêmes. Le *do#* du violon devient bécarre, l'alto conserve sa ligne et y ajoute celle du violoncelle, qui lui en intègre une nouvelle. Ici, l'enveloppe harmonique des cordes est plus perturbante, puisque sept notes sur onze sont étrangères à l'échantillon (voir figure 12).

Dès la mes. 136, le DJ fait bégayer en boucle le mot *pillow* (autre *glitch*), pendant que l'ensemble disparaît en *fade out*, ce qui fait office de transition vers G.

g) Section G (mes. 141-185)

Cette section se divise en deux sous-sections. La figure 13 décrit la sous-section 1.

FIGURE 13 Sous-section 1 de la section G, entrées successives de six plans.

Plan 1	Glockenspiel métronomique (dès la mes. 138)
Plan 2	Traits de gammes chromatiques descendants très rapides en canon micro-polyphonique (rappel de la section B), aux violons (dès la mes. 141), associables à la table tournante 1
Plan 3	<i>Beat</i> à la batterie (dès mes. 144), associable à la table tournante 2
Plan 4	Boucle lente au violon et l'alto, sur les notes <i>rê-fa-sol-la</i> , soit les mêmes que le premier extrait de Nana Mouskouri, une quarte plus haut (dès la mes. 147)
Plan 5	Attaques syncopées à la contrebasse rappelant la section précédente, graduellement remplacées par des traits de gammes très rapides rappelant les germes de ce motif de la section A et son développement dans la section B (dès la mes. 147)
Plan 6	Alternance de deux échantillons au DJ : - des <i>glissandi</i> de piano tirés de <i>I Don't Like Mondays</i> (1979) de Boomtown Rats (dès la mes. 151, table tournante 1); - des solos de flûte et de batterie tirés de <i>Sing Child</i> (1976) de Heart (dès la mes. 154, table tournante 2)

Dans la sous-section 2 (dès la mes. 169), les plans 1-2-3-5 se poursuivent. Le plan 4 a perdu le violoncelle (qui a rejoint le plan 5 depuis la mes. 168), et n'est plus désormais qu'un *ré* tenu. Le plan 6 se concentre sur de brèves interventions à la table tournante 2, en homorythmie avec le violoncelle et la contrebasse, et forme un *ostinato* avec reprises de mesures (selon le schéma 1-1-2-1-2-2-2-2).

Dès la mes. 177, il ne reste plus que le glockenspiel, la batterie et la contrebasse, dans un morcellement ponctué de silences qui annonce les deux sections finales de l'œuvre, dont une grande pause à la mes. 135 marque le centre.

FIGURE 14 Extrait de la partition, section G.

h) Section H (mes. 186-230)

Cette section s'ouvre assez brutalement sur deux échantillons, en alternance, de *Atomic Punk* (1978) de Van Halen. Ces deux extraits sont presque identiques, seules les finales changent : celui de la table tournante 1 fait entendre *Punk Whoa!*, et celui de la table tournante 2, *Punk Yaaa!*, le *yaaa* dévoilant les harmoniques aigus « stridents » caractéristiques de la voix du chanteur David Lee Roth. Ces échantillons font aussi entendre des guitares électriques saturées. Ces deux échantillons alternent à chaque mesure (toutes de quatre temps). La section est composée de trois séquences :

FIGURE 15 Séquences de la section H.

Séquence 1	DJ seulement, alternance des deux échantillons (dès la mes. 186)
Séquence 2	Maintien de la séquence 1, avec gammes ascendantes de l'ensemble émergeant des guitares électriques des échantillons, en croches avec quelques accélérations locales par le truchement de triolets (dès la mes. 190)
Séquence 3	Ralentissement subit du tempo et effet de filtre passe-haut (simulé acoustiquement) en conservant seulement des fréquences aiguës avec le glockenspiel, la batterie (cymbales) et des harmoniques des deux violons, dans un flot statique de doubles croches issues des harmoniques évoquant ceux de la voix de David Lee Roth (dès la mes. 196)

On entend ces trois séquences se juxtaposer dans l'ordre suivant : 1-2-3-1-2-3-2-3-2-3.

FIGURE 16 Extrait de la partition, section H.

Dans la dernière apparition de la séquence 3, on entend deux nouveaux échantillons de guitare et de batterie au DJ, tirés de *On Fire* (1978) de Van Halen. À la mes. 222, le DJ répète quatre fois ce *beat* et, dès la mes. 223, il ne reste plus qu'une quinte d'harmoniques aigus aux violons, comme une longue respiration avant l'attaque de la section I.

i) Section I (mes. 231-264)

La section I fait alterner deux séquences. La première (dès la mes. 241) est basée sur *And Dream of Sheep* (1985) de Kate Bush, dont un échantillon est joué en canon (à un temps d'intervalle) sur les deux tables tournantes, suivi d'un bégaiement sur *up*. Les cordes et le vibraphone, aussi par jeux de canons, enveloppent harmoniquement cet échantillon, par extension et complexification de son harmonie (un accord de 7^e majeure arpégé, sur fondamentale *mi*). La deuxième séquence apparaît pour la première fois à la mes. 235 : elle est très statique, ne faisant entendre qu'une cymbale renversée sur une timbale, l'alto et le violoncelle, autour d'une harmonie de 9^e mineure avec quinte diminuée, sur fondamentale *la*. Un roulement métallique de tam-tam et la contrebasse, par un *crescendo*, servent d'anacrouse pour le retour de la séquence 1, transposée un demi-ton plus bas, dès la mes. 241.

FIGURE 17 Extrait de la partition, section I.

The musical score for Section I, measures 251-259, is presented in a multi-staff format. The top two staves are for Percussion 1 and Percussion 2, both featuring a vibraphone part with dynamics ranging from *f* to *mp*. The string section consists of Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass, with various performance instructions such as 'Ond. (express.)', 'No vib.', and 'Very wide'. The DJ part at the bottom includes a vocal sample with the lyrics: 'Oh, I'll wake-up to my sound of en-gines ev-ry-gall a-sinking-cra-f...'. The score is marked with measure numbers 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, and 259.

La séquence 2 revient quant à elle dès la mes. 245, avec ajout de *glissandi* d'harmoniques aux violons à la mes. 248. La séquence 1 revient dans sa transposition originale à la mes. 251, mais cette fois l'échantillon se poursuit sans interruption. À la mes. 255, une oscillation sur une partie de la gamme par tons (*ré-mi / fa#-sol#*) au vibraphone s'amorce, et elle continuera jusqu'à la fin de la section suivante.

Aux mes. 258-259, un bégaiement se fait entendre sur *craft*, puis le DJ, et ensuite les cordes, se taisent, jusqu'à ce qu'il ne reste plus, des mes. 262 à 264, que le vibraphone, laissant en suspens l'amorce de la section J.

j) Section J (mes. 265-281)

La section J fait entendre un chœur de religieuses tiré de l'*Alleluia*, du film *The Sound of Music* de Robert Wise (1965). Pendant que le vibraphone poursuit son oscillation statique, le DJ fait jouer l'échantillon en exerçant sur le disque une pression de force variable, de manière à en perturber la vitesse et générer du *pitch shifting*. Les cordes imitent ces variations harmoniques par des *glissandi* sur des accords dérivés de l'échantillon. À la mes. 271, commence la sous-section 2. Dans cette sous-section, la cymbale renversée sur une timbale de la section précédente réapparaît. Le *pitch shifting* se fait maintenant mécaniquement, en alternant la vitesse de lecture entre $33 \frac{1}{3}$ tours

FIGURE 18 Extrait de la partition, section J.

et 45 tours, ce qui génère des sauts de quarts justes repris par les cordes, en *glissandi*.

Les cordes font un *fade out* à la mes. 277, de manière à ce qu'il ne reste plus que le vibraphone pendant trois mesures, interrompu par une attaque incisive de cymbale chinoise et de *pizzicati* à la mes. 281, suivie d'un silence.

k) Section K (mes. 282-296)

Cette section rappelle la section H, car elle est à nouveau basée sur un échantillon de Van Halen : il s'agit de la chanson *Get Up* (1986), et plus précisément du mot *up* qui en est isolé (mot également isolé dans la section I, chanté alors par Kate Bush). La section est constituée d'une superposition de quatre plans :

FIGURE 19 Plans de la section K.

Plan 1	Rythme interactif entre la cabasa et les cymbales de la batterie
Plan 2	Canon micro-polyphonique aux deux violons et à l'alto jouant sur des itérations rythmiques, des traits de gammes rapides, et des arpèges
Plan 3	Un <i>walking bass</i> , en <i>pizzicati</i> , au violoncelle et à la contrebasse
Plan 4	Des jeux de <i>pitch bend</i> au DJ sur le mot <i>up</i> puis, dès la mes. 290, des passages rapides du même échantillon d'une table tournante à l'autre

L'échantillon du DJ jouant sur une tierce *si-ré#* transposée par *pitch bend*, les notes entendues sont *si-do#-ré#-mi-mi#(fa)*. Le canon micro-polyphonique

FIGURE 20 Extrait de la partition, section K.

Musical score for Figure 20, section K, measures 284-286. The score includes parts for Percussion (Perc.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), Violoncelle (Vcl), Double Bass (Db), and Double Bass (Db). The percussion part features a complex rhythmic pattern with various effects like HH, L.V., Ride, and Sn. The string parts are marked with 'Pizz.' and 'Ond.' (Ondulato). The double bass part includes specific instructions: 'Pitch bend (up whole tone) +1' and 'Bend (down semitone) -1', along with 'Unamp.' markings.

FIGURE 21 Extrait de la partition, section K.

Musical score for Figure 21, section K, measures 290-292. The score includes parts for Percussion (Perc.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), Violoncelle (Vcl), Double Bass (Db), and Double Bass (Db). The percussion part features a complex rhythmic pattern with various effects like L.V. and Sn. The string parts are marked with 'Molto vib.' and 'Ond.' (Ondulato). The double bass part includes 'Unamp.' markings.

des cordes (violons et alto) est principalement dérivé de ces notes, en répétant itérativement le *do#*, en faisant de brefs traits de gammes de trois ou cinq notes (*do#-ré#-mi* ou *do#-ré#-mi-fa#-sol#*), ou alors en faisant entendre un accord de 7^e de dominante arpégé sur *si* (*si-ré#-fa#-la-si-fa#*) (voir figure 20).

À partir de la mes. 290, l'alternance entre les deux tables tournantes crée un rythme virtuel (principe similaire à celui effectué par les deux violons dans la section A et par les cordes dans la section D). Le rythme qui est généré ressemble à ceux du *walking bass* des cordes graves – sur un tétracorde phrygien : *mi-fa-sol-la*, ce qui augmente la stylistique jazz, également appuyée par le traitement syncopé des percussions (voir figure 21).

À la mes. 296, l'ensemble se tait, et le DJ fait rejouer une dernière fois le *up*, avant de laisser jouer le disque, sans l'interrompre cette fois.

I) Section L (mes. 297-305)

Cette section poursuit la précédente, et on pourrait considérer qu'elle en fait partie. Cependant, elle paraît assez distincte à l'oreille pour qu'on puisse l'isoler, d'autant qu'elle a un rôle significatif d'annonce de la coda (section N). La section L, donc, fait entendre la suite de l'échantillon de Van Halen de la section K, accompagné cette fois par des traits rapides aux cordes qui se superposent en canons micro-polyphoniques rappelant la section B (voir figure 22). La virtuosité de ces traits répond à la virtuosité du solo de *guitar hero* que l'on entend sur l'enregistrement.

Des mes. 301 à 305, on n'entend plus qu'une 7^e majeure redoublée avec vibrato large et rapide, au violon 2 et à l'alto. Cette suspension agit comme une longue respiration avant d'entamer la section suivante.

FIGURE 22 Extrait de la partition, section L.

The image shows a musical score for Section L, measures 297 to 305. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Perc 1, Perc 2, Vln 1, Vln 2, Vla, Vcl, Dbl, and DJ. The percussion parts (Perc 1 and Perc 2) feature a 'Ride' pattern starting at measure 297. The string parts (Vln 1, Vln 2, Vla, Vcl, Dbl) are highly rhythmic and complex, with dynamic markings such as *pp*, *f*, and *sf*. The DJ part includes a 'Change Record 2 to Duran Duran - "Rise" Pitch/speed -1' instruction at measure 297. The score is written in a 4/4 time signature and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

m) Section M (mes. 306-378)

La section M se subdivise en trois sous-sections, elles-mêmes constituées de trois plans entrant de manière successive, l'un d'eux (un flot ininterrompu de doubles croches à la batterie, au violoncelle et à la contrebasse) assurant la continuité en les traversant toutes.

FIGURE 23 Plans de la première sous-section (dès la mes. 306), section M.

Plan 1	<i>Rio</i> (1982) de Duran Duran, joué par le DJ (dès la mes. 306)
Plan 2	Flot ininterrompu de doubles croches à la batterie, au violoncelle et à la contrebasse extrapolant le synthétiseur de l'échantillon (dès la mes. 314)
Plan 3	Longue tenue des cordes sur un cluster en gammes par tons (<i>si-do#-ré#</i>) dont l'entrée est marquée par les cloches tubulaires (dès la mes. 320)

Des mes. 331 à 333, un *rallentando* met graduellement fin à la sous-section 1, jusqu'à une grande pause à la mes. 334, qui amorce une réintroduction des morcellements de la section G.

La sous-section 2 commence à la mes. 335 :

FIGURE 24 Plans de la seconde sous-section (dès la mes. 335), section M.

Plan 1, constitué de deux sous-plans (dès la mes. 335) :	
Sous-plan a	Le vibraphone, une cymbale et l'alto rappellent l'évocation des harmoniques aigus vocaux de la section H
Sous-plan b	Poursuite du flot ininterrompu de doubles croches de la batterie, du violoncelle et de la contrebasse
Plan 2	Descentes très rapides de gammes chromatiques en canons micro-polyphoniques aux violons, soit un autre rappel de la section B (dès la mes. 338)
Plan 3	L'introduction de <i>The Chauffeur</i> (1982) de Duran Duran, jouée par le DJ (dès la mes. 339)

Une accélération subite et drastique du tempo à la mes. 345 nous plonge dans la sous-section 3 :

FIGURE 25 Plans de la troisième sous-section (dès la mes. 345), section M.

Plan 1	Poursuite du flot ininterrompu de doubles croches de la batterie, du violoncelle et de la contrebasse (dès la mes. 345)
Plan 2	Diverses interventions ponctuelles des cordes aiguës (dès la mes. 346), soit : - des <i>glissandi</i> aux deux violons, en canon (mes. 346 et 369) ; - une imitation accélérée des cordes graves par l'alto (mes. 348 et 366) ; - des tenues aux deux violons (mes. 350 et 356) ; - des gammes ascendantes en doubles croches avec quelques accélérations en triolets, sur le mode <i>sib-do-ré-mi-fa#-sol#</i> (mes. 357), ce qui constitue un rappel, un demi-ton plus haut, des gammes de la section H
Plan 3	Diverses interventions de <i>scratch</i> rythmique (dès la mes. 348)

Aux mes. 353 et 363, des silences sont interpolés dans cette troisième sous-section, qui mène, des mes. 370 à 376, à un morcellement rappelant la section G. Durant les mes. 377-378, le violon 2 tient un *la*, ce qui nous conduit à la section finale.

n) Section N (mes. 379 à la fin)

Cette dernière section est une coda, construite, non sans humour, sur un délirant solo de guitare électrique tiré de *Good Enough* (1986) de Van Halen, rappelant la section N. Le DJ fait jouer l'échantillon sur deux tables tournantes, en alternance, la deuxième le transposant un ton plus bas. Chaque

FIGURE 26 Extrait de la partition, section N.

The musical score for section N, measures 378-380, is presented in a standard orchestral layout. The instruments are listed on the left: Perc 1, Perc 2, Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb., and DJ. The DJ part is unique, featuring two turntables (labeled 'Van Halen - "Good Enough" Solo' and 'Van Halen - "Good Enough" Solo Pitch at -2') playing a sample of the Van Halen song. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f). The time signature is 3/4. The DJ part also includes a logo for 'Circuit' and a CD icon.

alternance est marquée par des ponctuations de percussions (cloches et batteries) et des accords de 7^e attaqués en homorythmie aux cordes, qui ajoutent à l'effet triomphal du solo. Ces accords de 7^e, au nombre de quatre, ont pour fondamentales *si*, *fa*#, *do*#, *do* bécarré (voir figure 26). Ils se répètent, entre les mes. 378 et 388, selon le schéma 1-2-3-4-3-4-1-2-3-4.

À la mes. 389, le premier accord revient, mais la tierce et la septième sont haussées d'un demi-ton. L'accord disparaît après un *glissando*, duquel ne subsiste qu'un *sol* au violoncelle. Le solo du DJ s'interrompt aussi, et il ne reste plus dès lors que le violoncelle effectuant un vibrato de plus en plus large, brutalement interrompu par les deux dernières attaques de l'échantillon de Van Halen, enrichies d'un tam-tam.

FIGURE 27 Synopsis des sections et des échantillons²⁴.

Section A – mes. 1-24
• Minnie Riperton – « Loving You ». Fragment commençant à 02:00 (en <i>reverse</i>).
• Stereo Test Record – onde sinusoïdale en <i>la</i> .
Section B – mes. 25-41
• Kenny Loggins – « This is It » de <i>Keep the Fire</i> , face A piste 3, 00:15.
Section C – mes. 42-82
• Voodoo – « Pay the Price » de <i>Immortal Records Compilation The Next Chapter</i> , face A piste 3 (Green Record).
• Wu-Tang Clan – « C.R.E.A.M. » de <i>Enter the Wu-Tang</i> , face B piste 3.
Section D – mes. 83-99
• Barbra Streisand – « Evergreen », 02:31.
Section E – mes. 100-125
• Wu-Tang Clan – « Can It Be All So Simple » de <i>Enter the Wu-Tang</i> , face 1 piste 5.
• Simon and Garfunkle – « Scarborough Fair » :
- Extrait 1: « Thyme », 02:35 ;
- Extrait 2: « Outro », 03:02 (en <i>reverse</i>).
Section F – mes. 126-140
• Nana Mouskouri – « Try to Remember » :
- Extrait 1: « When dreams were kept », 01:33 ;
- Extrait 2: « Beside your pillow », 01:37.
Section G – mes. 141-185
• Boomtown Rats – « I Don't Like Mondays » début de la piste (<i>glissandi</i> de piano).
• Heart – « Sing Child » de <i>Dreamboat Annie</i> , face B piste 3 (flûte/batterie), 02:01.
Section H – mes. 186-230
• 2 copies: Van Halen – « Atomic Punk » de <i>Van Halen</i> , face B piste 2 :
- disque 1, 00:51 ;
- disque 2, 01:27.
• 2 copies: Van Halen – « On Fire » de <i>Van Halen</i> , face B piste 6, 01:51.

24. Ce tableau redistribue chronologiquement les informations fournies dans la nomenclature de Lizée au début de la partition, parmi les sections correspondantes de notre analyse.

Section I – mes. 231-264
• 2 copies: Kate Bush – «And Dream of Sheep» de <i>Hounds of Love</i> , face B piste 1, 00:56.
Section J – mes. 265-281
• <i>The Sound of Music Soundtrack</i> – «Alleluia», face A piste 3 (2 ^e partie), début de la piste.
Sections K – mes. 282-296 – et L – mes. 297-305
• 2 copies: Van Halen – «Get Up» de <i>5150</i> , face A piste 3, 04:14.
Section M – mes. 306-378
• 2 copies: Duran Duran – «Rio» de <i>Rio</i> , face A piste 1, 01:03.
• 2 copies: Duran Duran – «The Chauffeur» de <i>Rio</i> , face B piste 5, début de la piste; disque abîmé préférable pour le <i>scratch</i> .
Section N – mes. 379 à la fin
• 2 copies: Van Halen – «Good Enough» de <i>5150</i> , face A piste 1, 03:43.

Conclusion

Quelles lignes de force se détachent de cette analyse? Revenons d'abord sur les deux mots fétiches de Nicole Lizée: *ghost* et *glitch*. La touche *ghost* caractéristique de la musique de Lizée est opérée par: 1) les échantillons joués par le DJ – principalement des années 1960, 1970 et 1980 –, 2) la facture *glitch* des traitements effectués sur ces échantillons par le DJ, et 3) les prolongements de ces échantillons et traitements par l'ensemble instrumental. Ainsi, *ghost* et *glitch* travaillent de pair, le *glitch* correspondant à une sorte d'interférence, un trouble de communication avec des fantômes. Cela est comparable à l'Autre Scène dont parle la psychanalyse, l'inconscient dont l'accès passe par la « clocherie », selon l'expression de Lacan²⁵. D'ailleurs, Lizée mentionne souvent que les matériaux qu'elle utilise font partie de son inconscient – dans le cas de *This Will Not Be Televised*, il ne faut pas oublier que tous les vinyles utilisés sont les siens, et qu'elle tient à leur usure, à leur vécu. Par un canal défectueux, donc, avec les moyens du bord, on a accès à de l'enfoui, du lointain, du partiellement disparu: des ombres, en somme. Ces fantômes sont ceux de Lizée, certes, mais pas seulement, puisqu'ils sont culturels. Ce sont nos fantômes. Et ces fantômes sont porteurs de leurs propres affects. Des voix féminines – tantôt sentimentales, tantôt bigotes – recontextualisées de manière onirique (Barbara Streisand, Nana Mouskouri, Kate Bush, le chœur des religieuses tiré de *The Sound of Music*) jusqu'aux harmoniques stridents de David Lee Roth et les guitares électriques saturées de Van Halen, en passant par le son *New Wave* des claviers de Duran Duran, les *beats* funk, suaves, de Kenny Loggins et des idiomes instrumentaux de Heart et Boomtown Rats,

25. Lacan, 1973, p. 25.

on passe par toutes sortes d'espaces émotionnels. *This Will Not Be Televised* pose ainsi une panoplie de jalons appartenant à une mémoire collective.

Ces jalons sont disposés soigneusement dans une construction en forme continue qui mise essentiellement sur quatre stratégies : superpositions verticales, juxtapositions horizontales, déploiements répétitifs avec micro-variations, et rappels formels. Il y a donc une cohérence interne à l'œuvre qui joue sur la mémoire de l'écoute. Mais les véritables liens entre ces jalons, ceux qui intéressent vraiment Nicole Lizée, sont tissés, à partir de l'écoute, par une mémoire plus vaste et la subjectivité de l'auditeur : ses souvenirs, ses associations d'idées, ses affects. Le propre des *cool medias* n'est-il pas, justement, de laisser « beaucoup de blanc à remplir ou à compléter²⁶ » ? L'auditeur de *This Will Not Be Televised* peut ainsi, comme la compositrice avant lui, devenir un « corps-sans-organes », une pure sensibilité qui réinterprète et reforme son environnement, et qui remplit du blanc par ses faisceaux imaginaires.

26. McLuhan, [1964]1993, p. 60.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio (2008), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivage.
- BECK, Philippe (2013), « L'entrée du poème dans le temps, réflexion sur le discours extérieur », communication présentée à la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique, Montréal (21 mars).
- BUTLER, Judith ([1990]2006), *Trouble dans le genre : féminisme et subversion de l'identité*, Paris, La Découverte.
- DELEUZE, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1993), *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.
- KILBEY, Paul (2012), « 5 questions to Nicole Lizée (Composer) » (23 février), <www.icareifyoulisten.com/2012/02/5-question-to-nicole-lizee-composer> (consulté le 1^{er} mai 2013).
- LACAN, Jacques (1973), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- LECLAIR, François-Hugues (2012), « Michel Longtin : éclaircies à l'aube du XXI^e siècle », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 22, n^o 1, p. 67-90.
- LIZÉE, Nicole (2007), *This Will Not Be Televised*, partition, Centre de musique canadienne.
- LIZÉE, Nicole (2011), Note de programme de *Music for Body-Whitout-Organs*, œuvre créée par l'ensemble Transmission le 29 avril 2011, à la Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal).
- MALABOU, Catherine (2005), *La plasticité au soir de l'écriture*, Paris, Léo Scheer.
- MCKINLEY, Maxime (2011), Échanges électroniques privés avec Nicole Lizée (20 et 27 juin).
- MCKINLEY, Maxime (2013), Échange électronique privé avec Nicole Lizée (29 avril).
- MCKINLEY, Maxime (2013), Entretien avec Nicole Lizée, Montréal (10 avril).
- MCLUHAN, Marshall ([1964]1993), *Pour comprendre les médias*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

DISCOGRAPHIE

- LIZÉE, Nicole (2008), *This Will Not Be Televised*, disque monographique, Centredisques CMCCD 13508.