

**Portrait de Mario Bertoncini**  
Compositions et autres choses « inutiles » à propos de la  
carrière de Mario Bertoncini  
**Portrait: Mario Bertoncini**

John Rea

Volume 15, Number 1, 2004

Interpréter la musique (d')aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902344ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902344ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rea, J. (2004). Portrait de Mario Bertoncini : compositions et autres choses « inutiles » à propos de la carrière de Mario Bertoncini. *Circuit*, 15(1), 86–92.  
<https://doi.org/10.7202/902344ar>

Article abstract

A portrait of Mario Bertoncini, pianist, composer, inventor and medium of windborne sounds, completes this issue devoted to performance. Memories of his courses within the Musical Design program at McGill University—evoked by two former students, Charles de Mestral and Andrew Culver, Bertoncini's own platonic dialogue between master and student—as well as the portrait painted by John Rea, help us to better understand, if not actually discover, "an extraordinarily imaginative artist" who has certainly marked a generation of performers and composers.

P O R T R A I T



Mario Bertoncini au Festival de La Rochelle 1982

# Portrait de Mario Bertoncini

## Compositions et autres choses « inutiles » à propos de la carrière de Mario Bertoncini

PAR JOHN REA

Il y a cinq ans, dans les pages de *Circuit*, deux sujets de discussion musicale et amicale se sont côtoyés : la création et la recherche. Rien d'étonnant, me direz-vous, au fait de parler aujourd'hui de cet alliage moderne et si familier. Depuis sa fondation, la revue a toujours abordé des thèmes semblables sous une forme ou sous une autre. Toutefois, il n'était pas fréquent il y a quelques années (comme cela l'est de nos jours) de lier étroitement, dans une relation dynamique, ces deux partenaires souvent récalcitrants. Il y a cinq ans — fruit d'un hasard rédactionnel plus que d'une unité structurale —, le jumelage création/recherche dans *Circuit* portait essentiellement sur « des compositeurs et pédagogues dont la carrière québécoise a gravité autour de la Faculté de musique de l'Université McGill<sup>1</sup> » (où j'enseigne), ainsi que sur le rayonnement à la fois culturel et scientifique de l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique (IRCAM), qui existait depuis vingt-cinq ans (à l'époque).

Si je remonte encore plus loin dans le temps, trente ans en arrière pour être précis, je me retrouve témoin d'un autre jumelage aléatoire, lui aussi porteur de sens, comme j'espère le montrer. D'une part, j'ai en mémoire le compositeur expérimentateur et chercheur italien Mario Bertoncini, dont l'arrivée en qualité de professeur invité<sup>2</sup> à la Faculté de musique de l'Université McGill était prévue pour la fin de l'automne 1974.

D'autre part, je me souviens qu'au mois d'octobre, donc quelques semaines plus tôt, dans son discours inaugural en tant que directeur, Pierre Boulez annonçait au Théâtre d'Orsay (Paris) l'orientation du nouvel Institut financé par l'État (alors sans bâtiment<sup>3</sup>) et parlait de « la nécessité pour les musiciens de travailler avec les scientifiques<sup>4</sup>. »

Dès son installation à Montréal, Mario Bertoncini me parlait, nous parlait, d'une idée qui lui était très chère : les *botteghe d'arte*, ces lieux privilégiés de la pratique artistique qui avaient fleuri pendant la Renaissance italienne.

Depuis quelques années, il voulait fonder une nouvelle *bottega d'arte*, un nouvel « atelier » pour encourager, promouvoir et transformer la création musicale. Il avait d'ailleurs proposé un projet de ce genre en 1968 (il avait alors 36 ans) au directeur du Deutsch Akademisch Austauschdienst (DAAD, Berlin) de l'époque, Peter Nestler. Plus tard, établi à Berlin, il sera artiste en résidence dans le cadre du DAAD. Mais, *O tempora, o mores*, le contexte politico-culturel étant très complexe dans ce qui était alors l'Allemagne de l'Ouest, une proposition artistique aussi radicale et de surcroît venant du Sud, me disais-je, ne sut pas profiter du soleil nordique. En 1974, Bertoncini acceptera l'invitation de McGill.

Une brève comparaison du projet ircamien et de la nouvelle *bottega d'arte* n'est pas sans intérêt. Les grandes

lignes du projet de Bertoncini furent présentées pour la première fois en 1970 dans le programme-souvenir de la Biennale de Venise, lors de la création de son importante œuvre multimédia, *Spazio-Tempo (Espace-Temps)* (1967-1969)<sup>5</sup>.

### L'enfant de la nécessité

Inventeur *en* musique, Mario Bertoncini est né en 1932 à Rome, où il étudie le piano avec Rodolfo Caporali (1948-1956) et la composition avec Goffredo Petrassi (1951-1960) au Conservatoire ainsi qu'à l'Accademia di Santa Cecilia.

Après la fin de ses études, il assista pendant cinq ans aux cours de musique nouvelle à Darmstadt (1960) ; étudia la musique électronique à Utrecht (avec G.-M. Koenig, 1962) ; écrivit sa thèse de doctorat, *Sei pezzi per orchestra*

<b>Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique départements originaux, 1974 ; 1978</b>	<b>Nouvelle Bottega d'Arte, gruppi di lavoro (groupes de travail), 1968 ; 1970</b>
Ordinateur Électroacoustique Instruments et voix Pédagogie Diagonale (perception musicale)	Électroacoustique Mécanique-plastique Chorégraphie/Théâtre/Arts plastiques Musique Didactique
En 1980, Boulez supprime ces départements ; il leur substitue un secteur musical et un secteur scientifique	Entre 1975-1976, dans son enseignement, Bertoncini développe un secteur composition/interprétation et un secteur construction (théorique/pratique) en collaboration (officieuse) avec le département de génie mécanique à McGill.
reliés par une « cellule pédagogique » animée par un psychoacousticien assisté de « tuteurs » capables, entre autres choses, d'initier un compositeur stagiaire au fonctionnement des ordinateurs	En 1995, à Trebnitz (Allemagne), lors d'un séminaire d'été, il essaie une « paraphrase » [sa description] de l'idée originale, avec maître compositeur et compositeurs stagiaires.

(1962) ; se produisit en concert comme pianiste, volet de sa carrière amorcé en 1956, sous la direction de Bruno Maderna et d'Ernest Bour, volet qui lui permit de créer, à la Galerie nationale de Rome, entre autres pièces, *Cifre* (*Chiffres, Sommes*, 1964, première version), une œuvre véritablement innovatrice pour piano préparé et un ou plusieurs interprètes<sup>6</sup> ; et il participa à la fondation du groupe d'improvisation (Il Gruppo) de la société de concert Nuova Consonanza (1965), dont il sera le directeur artistique de 1969 à 1972.

Comme ce fut le cas pour nombre de compositeurs européens à l'époque — notamment Boulez et Lutoslawski, pour n'en nommer que deux — la rencontre avec les œuvres de Cage, Feldman et Brown marqua un point tournant pour Bertoncini. Après *Sei pezzi*, presque toutes ses partitions permirent à l'interprète d'exercer des choix, et il utilise une notation graphique depuis 1964. Récemment, il a eu de nouveau recours à certains éléments de notation traditionnelle.

En 1965, il remportait le premier prix du concours de la Fondation Gaudeamus pour *Quodlibet*, une œuvre pour quatre instruments faisant appel aux gestes et aux sons de l'écriture sur un tableau noir, comme s'il s'agissait de la chironomie d'un chef d'orchestre. Plus tard, dans des œuvres de théâtre musical telles que *Spazio-Tempo*, remarquable par son utilisation, entre autres choses, de 45 cymbales suspendues, il unifiait le son et le geste, principes fonctionnels qui étaient également au cœur du programme de la *bottega d'arte*, dans ce qu'il décrivait comme un *Teatro della Realtà* (Théâtre de la réalité).

Le produit le plus étonnant des années pendant lesquelles Bertoncini fut associé à l'ensemble d'improvi-

sation Il Gruppo, a été la parution chez RCA Victor en 1967 de l'album *The Private Sea of Dreams*, avec sa pochette psychédélique de rigueur, ses titres irrévérencieux et sa palette de sonorités la plus vaste possible. Parmi les interprètes figuraient le futur compositeur de musique de film Ennio Morricone et le futur compositeur « agit-prop » Frederick Rzewski, qui, en 1966, avait fondé à Rome Musica Elettronica Viva (MEV), autre ensemble qui a transformé le paradigme de la composition créatrice.

Grâce à ses recherches sur le son, sur les objets producteurs de son et sur leur diffusion, Bertoncini, à la fin des années 1960, fit breveter la « roue Bertoncini ». Il s'agit d'un petit moteur à courant continu (à vitesse variable) fixé à une roue de caoutchouc (il en existe plusieurs modèles de dimensions variées), intégré à ses préparations pianistiques originales. Lorsque la roue frotte contre une corde du piano, en particulier une corde du registre grave et à des points précis, il en résulte un spectre d'harmonies célestes plus riches et plus subtiles que tout ce que peuvent produire des synthétiseurs ou des ordinateurs. Ce qu'on peut entendre dans des « œuvres spectrales » (avant la lettre) telles que *Scratch-a-matic* (1971), *An American Dream* (1974) et *Le cimetière des éléphants* (1979). Son traitement surprenant, et ce dès 1963, du crin de l'archet du violon, du violoncelle et de la contrebasse — qu'il utilise pour faire vibrer les cordes du piano, technique reprise par tant de compositeurs depuis<sup>7</sup> — apparut pour la première fois, parmi une foule de préparations étonnantes, dans *Cifre* où, contrairement à Cage, il ne frappe jamais les touches du piano ! Bertoncini considère le piano

comme un instrument à cordes. Ce qui l'attire est le pouvoir évocateur des sons soutenus.

Au nombre des innovations que sa « lutherie » comporte, on compte :

- Les harpes éoliennes, actionnées par le vent, et en particulier les harpes et les gongs (tiges de métal de formes variées) actionnés par des jets d'air comprimé et contrôlés par la main : *Chain Reaction* (1973, avec le peintre cinétique Peter Sedgley); *Vele (Voiles, Toiles)* (1974, pour harpes éoliennes de 7 mètres de haut); *Chanson pour instruments à vent* (1974); *Venti (Vents, Vingt)* (1980-1982) pour vingt harpes éoliennes, quarante interprètes et deux chefs d'orchestre; *Ricercare sul tema di «Chanson»* (1992); *Aracne (Arachné)* (1999).
- Mécanisme d'un piano à queue (touches et marteaux seulement) utilisé « normalement » : les marteaux frappent un ou plusieurs gongs japonais placés sur un carrousel rotatif dont le mouvement est contrôlé par le compositeur : *Alleluia* (1982).

On lui doit aussi d'autres inventions :

- Choréphone, système de transduction sans contact pour les gestes dansés et le son. Breveté en 1986, il apparaît en version originale dans *Spazio-Tempo* (1967-1969), et il est utilisé de nouveau dans *Astrolabium* (1990, non réalisée).
- Stabdämpfer, sourdine à barre destinée aux instruments à cordes, brevetée en 1993, dont les fréquences porteuses sont transformées; *Streichquartett Nr. 2* (1993) et *Elementi di forma* (2000-2001) pour violoncelle préparé et traitement électronique.

### Activités didactiques

Bertoncini a enseigné la composition au Conservatoire de Pesaro (1967-1973), puis il a été invité à Berlin dans le cadre du programme d'artiste en résidence du DAAD (1974-1976). Après son séjour au Canada, au cours duquel il avait mis sur pied à l'Université McGill une petite *bottega d'arte* baptisée Musical Design, il est retourné à Berlin pour y enseigner à la Hochschule der Kunst (1977-1998), aujourd'hui l'Universität der Kunst. En plus de donner des séminaires et des conférences (États-Unis, Europe, Corée, Israël), il continue de présenter des récitals innovateurs. Ainsi, pendant la première partie, il interprète jusqu'à quinze sonates de Scarlatti; à l'entracte, il apporte sur la scène un assemblage sur roulettes de ses préparations spéciales qu'il installe rapidement à l'intérieur du même piano, dont il a retiré le couvercle. Après quoi, il interprète sa propre musique pendant la deuxième partie du récital.

Bertoncini a également à son actif une importante production littéraire. Depuis la fin des années 1970, il a écrit non seulement beaucoup de poésie (plus de 450 Sonetti) inspirée des vers satiriques en dialecte romain de Gioacchino Belli (1791-1863), mais aussi de longs essais sur le modèle des dialogues de Platon.

À ce jour, Bertoncini a terminé neuf dialogues traitant presque exclusivement de sujets liés à la musique contemporaine<sup>9</sup>. Ils se composent essentiellement de discussions éloquentes entre deux personæ : Menippo, le vieux professeur et Bremonte, son ancien élève au tempérament enthousiaste. Chaque «voix» porte la marque d'une formation classique et est dotée d'une vaste gamme de références d'où la pensée critique n'est pas absente.

Par exemple, en réponse à Bremonte qui avait confondu une référence sur la folie (il supposait que Menippo faisait allusion à Érasme alors qu'il s'agissait de Platon), voici le commentaire du vieux professeur, tiré du « Dialogue quatre, Jour 2 », au sujet du « fou » Giacinto Scelsi.

Sans doute : la « folie poétique » que, dans Phèdre, Platon considère inspirée par les Muses.

Attention cependant, car la folie de Scelsi — son incapacité à vivre une vie artistique normale — est, cliniquement parlant, d'un genre beaucoup plus grave que la *μωτία* platonicienne [*moría* signifie « folie » en grec], et elle envahit l'individu non seulement lors de « moments divins » exceptionnels, qui obligent le fou à créer des œuvres impérissables ; mais elle se manifeste brutalement et descend sur le « patient » comme un drap mortuaire très opaque qui le sépare inexorablement du monde et l'isole du contexte social en une espèce de voyage sans retour<sup>9</sup>.

Devant cette proposition aigre-douce sur la nature de la créativité, je ne peux m'empêcher de penser que Bertoncini fait peut-être référence à lui-même : après tout, « *moría* » est un anagramme de « *mario*<sup>10</sup> ». Il faut espérer que ces dialogues seront traduits un jour de l'italien au français ou à l'anglais.

Au moment où la Faculté de musique de l'Université McGill entreprend un périple créateur, scientifique et technologique avec la construction de son nouveau pavillon, dont l'inauguration est prévue pour 2005, et qui sera dédié à la recherche musicale dans toutes ses ramifications, on aura compris que le modèle de notre version du célèbre alliage moderne création/recherche est en vérité l'Ircam de Boulez, qui deviendra, je me plais à l'imaginer, un euphémisme : l'Ircam sur le Saint-Laurent<sup>11</sup>.

La nouvelle *bottega d'arte* rêvée par Bertoncini ne reviendra pas à McGill... Ce projet centré sur le compositeur étant trop axé sur la composition musicale (contrairement à celui de l'université qui se tournera vers la technologie), autrement dit sur une chose « inutile », pour paraphraser le titre de Bertoncini<sup>12</sup>. Mais j'aime à croire que son travail, il y a trente ans, autant comme chercheur et comme modèle que comme artiste extraordinairement imaginatif, a jeté les bases du paradigme multidisciplinaire aujourd'hui en place à l'Université McGill. ♦

#### NOTES

1. BOIVIN, J. (1999), « Éditorial - Les racines de l'identité », *Circuit*, vol. 10, n° 2, p. 5.
2. Grâce à la recommandation du prof. Alcides Lanza, la Faculté de musique a pu inviter Bertoncini dans le cadre du défunt Programme pour artistes étrangers invités du Conseil des Arts du Canada.
3. Les locaux de l'Ircam ouvrirent leurs portes officiellement en 1978.
4. JAMEUX, D. (1984), *Pierre Boulez*, Paris, Fayard/SACEM, coll. « Musiciens d'aujourd'hui », p. 222.
5. Le texte est reproduit tel quel dans BERTONCINI, M. (1979).
6. Une version officieuse de la partition de *Cifre* en hypertexte, ainsi que des renseignements analytiques, se retrouve sur le site Internet, [http://www.iber-online.de/scripts/cifre/hauptteil\\_cifre.html](http://www.iber-online.de/scripts/cifre/hauptteil_cifre.html) y compris, [http://www.iber-online.de/scripts/cifre/partitur/hauptteil\\_partitur.html](http://www.iber-online.de/scripts/cifre/partitur/hauptteil_partitur.html). Voir aussi IBER, M. (1995).
7. En 1976, le compositeur américain C. Curtis Smith prononçait à l'Université McGill une conférence où il affirmait avoir inventé un peu plus tôt la nouvelle technique du « jeu d'archet au piano ». Par hasard, Bertoncini et moi-même étions dans l'assistance; nous lui avons appris que la technique avait été décrite en 1968 dans la revue *Source* en rapport avec *Cifre* (voir la bibliographie, p. 107), qu'elle avait été mise au point en 1963 et entendue pour la première fois lors de la création de cette œuvre en 1964.
8. BERTONCINI, M. (1976-2000), « Ragionamenti musicali in forma di dialogo » [Raisonnements musicaux en forme de dialogue].

9. BERTONCINI, M. (1988-1989), *In rotta verso il duemilla : Conversazioni televisive in tre giornate (Giornata seconda, Una Strega)*, p. 36.

10. Érasme songea également à un jeu de mots dans le cas de son ami Thomas More, à qui il avait dédié son ouvrage satirique *Morice Encomium (Éloge de la folie, 1511)*. Voir HUIZINGA, J. (1957), *Erasmus and the Age of Reformation*, New York, Harper & Row, p. 209.

11. L'édifice sera connu comme la résidence officielle du groupe de recherche multidisciplinaire CIRMMT (Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology). Cette institution réunira

des chercheurs et des étudiants de l'Université McGill (facultés de musique, des sciences, de génie et de médecine), de l'Université de Montréal (Faculté de musique, Faculté des arts et des sciences), de l'Université de Sherbrooke (Faculté de génie) et du cégep de Drummondville. Elle comprendra aussi du personnel administratif et technique, des associés de recherche, des chercheurs invités, des musiciens et des partenaires industriels.

12. Cf. BERTONCINI, M. (2003), « Äolsharfen und andere nutzlose Dinge » [Dialogue n° 8], *MusikTexte*, n° 96, p. 46-57, ainsi que BERTONCINI, M. (1976-2000), Dialogue n° 8 (1999-2000), *Arpe eolie e altre cose inutili* [Harpes éoliennes et autres choses inutiles]