Document generated on 07/15/2025 4:19 p.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Voir la musique aujourd'hui? Viewing Music Today?

Réjean Beaucage

Volume 16, Number 3, 2006

À musique contemporaine, supports contemporains?

URI: https://id.erudit.org/iderudit/902411ar
DOI: https://doi.org/10.7202/902411ar

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

Beaucage, R. (2006). Voir la musique aujourd'hui? *Circuit*, *16*(3), 43–50. https://doi.org/10.7202/902411ar

Article abstract

Taking as its starting point an article by Jean-Wilfrid Garrett published in 1950 in the journal *Polyphonie*, in which the author deplores the refusal (or incapacity) of composers of contemporary music to adapt to the medium of radio, Réjean Beaucage wonders if today's contemporary composers are also well on their way to missing the boat once again, this time with the new technologies which integrate sound and image. Examining several works by contemporary music composers published in the last several years on ambiophonic video-DVD (Tristan Murail, Fausto Romitelli, Steve Reich, etc.), the author notes that productions of this kind are still few and far between, and enjoins composers—in the manner of Garrett a half-century earlier—"not to be content to illustrate in a conventional manner some arid theory, but to search, *in parallel*, its application to the living world."

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Voir la musique aujourd'hui ?

Réjean Beaucage

Imaginez l'auditeur moyen chez lui vers dix heures du soir. Il met en marche sa radio, qui diffuse, je suppose, la *Neuvième, la Fantastique* ou *le Sacre.* Laissons de côté toute question d'école, de style ou de « goût plus ou moins formé » de l'auditeur. Voulez-vous me dire où est la valeur d'*intimité* de ce programme ? Étonnez-vous donc si notre auditeur recherche Pierre Tartempion et sa musique douce avec Jean Jolicœur chanteur de charme. Vous remarquez tout de suite que c'est un genre né de l'invention du micro et j'entends immédiatement le musicien sérieux s'indigner : C'est surtout ce que la radio nous a apporté : les non-valeurs, l'avilissement du goût public, la dégradation de la musique. Vous aimez mieux retourner à vos symphonies, je sais, et vous confirmez ainsi ce que je pensais au début : l'abandon. Bouchons nos oreilles, cachons-nous la tête pour mieux ignorer. Or ces non-valeurs, c'est précisément vous qui les avez installées là où elles sont maintenant : il y avait une place à prendre, un réel devoir social à remplir, mais vous avez préféré déserter. Tout y était neuf et aucun chapitre de Vincent d'Indy n'y est consacré, il fallait donc créer, non pas des théories esthétiques, mais bien de la musique : Manque d'inspiration ? Manque d'humilité ? Paresse ? ou incapacité ?

La radio, le cinéma, les klaxons d'autos, l'auto-radio, le sifflet du train, le métro, la publicité radio et cinéma, la Voix de son maître, le restaurant, la musique fonctionnelle, le rendement industriel, Barnum et son tohu-bohu, le bar, le dancing, le cabaret, les hurlements des trompettes noires, les pompiers, tout cela, toute cette vie actuelle est rythmée par des sons ignobles ou sublimes et vous vous en désintéressez, vous qui vous dites « musiciens servant le plus noble des Arts » ? Bien sûr, le documentaire sur la fabrication en série des camemberts est un crime pour nos oreilles, les actualités un sinistre assassinat, tout cela est à vomir, mais c'est à vous que nous le devons : à votre criminel abandon. Notre civilisation est en révolution dans tous les

> domaines — on ne l'est jamais dans un seul — et vous ne vous occupez que de savoir si la dernière œuvre dodécaphoniste ne se rattache pas par certains aspects au chromatisme de *Tristan* et de polémique en polémique vous écrivez vingt-cinq mesures pour illustrer vos théories, cependant que vous laissez le public sur sa faim de musique. Il se rassasie, soyez-en sûr; les arrangeurs s'en chargent. (Garrett, 1950, p. 69-70)

C'est de la radio et du cinéma dont il est question dans cette longue citation extraite d'un article de Jean-Wilfrid Garrett publié au cœur du siècle dernier. L'auteur y fustige les compositeurs de musique contemporaine pour leur incapacité à s'adapter aux développements de la technique, abandonnant ces nouvelles avenues fort prometteuses à d'autres musiciens plus prompts à offrir au public *ce qu'il veut*... Un demi-siècle plus tard, alors que la musique contemporaine est expulsée sans ménagement des quelques refuges radiophoniques qu'elle avait malgré tout réussi à s'aménager, rappeler les accusations de Garrett, c'est remuer le couteau dans la plaie. Cependant, à défaut d'avoir su éviter cette blessure, peut-être peut-on espérer éviter les prochaines !

Plus loin, Garrett poursuit son argumentation à propos du cinéma, donnant une description du dessin animé *Blanche Neige*, sorti des studios de Walt Disney :

> Connaissez-vous une opérette contemporaine qui ait eu le succès de ce film ? Car *Blanche Neige* est en fait une opérette sans la convention de la scène et d'un livret affligeant. C'est le prototype du renouvellement d'un genre moribond par le renouvellement de la technique. (Garrett, 1950, p. 73)

Le refus d'une très grande proportion des compositeurs de prendre en compte, encore aujourd'hui (en 2006 !), ne serait-ce que l'invention de l'électricité, peut laisser songeur quant à leur capacité d'adaptation... Malgré tout, la marche de l'histoire se poursuit et nous voici, encore une fois, à un nouveau carrefour technologique où, plus que jamais, l'image rencontre le son. Si, tel que l'expose Garrett, l'opérette a dû attendre l'arrivée du dessin animé pour se muer en une nouvelle forme, perfectionnée, de divertissement, ne peut-on imaginer que les systèmes de reproduction multicanaux qui font leur entrée dans tous les foyers par le biais des équipements de cinéma maison puissent être appelés à jouer un rôle dans l'évolution de la musique contemporaine ? Bien entendu, au centre de ces nouvelles chaînes *haute-fidélité*[1] trône une composante importante : le téléviseur. Ne serait-ce pas une forme de gaspillage éhonté que de le laisser éteint ? N'aurait-on pas, alors, l'impression de faire une expérience incomplète, laissant un désagréable arrière-goût d'inachevé ? Et si la musique n'avait attendu depuis son apparition que de trouver son ultime complément : l'image ? L'opéra, avec ses éclairages, sa mise en scène, ses décors, son texte, ses chanteurs qui sont aussi des acteurs et, bien sûr, sa musique, n'aura-t-il été qu'un premier balbutiement de ce véritable art total que peut devenir la vidéomusique ? À

1. On peut rappeler le mot de Stravinsky : «*And why incidentally should they be called high fidelity records? Isn't fidelity enough?*»

l'heure où l'équipement audiovisuel domestique se développe à une vitesse exponentielle, la question se pose.

La révolution du clip

On le sait bien, le cinéma muet n'a pas eu à attendre très longtemps avant que quelqu'un ait l'idée de lui greffer une bande sonore, ne fut-ce que pour camoufler le bruit très désagréable que produisait le projecteur. Ce fut d'abord un pianiste ou un ensemble de musiciens, puis vint après diverses tentatives et perfectionnements (les Phonofilms de Lee De Forest, en 1923 — le procédé Vitaphone en 1926) le fameux *Jazz Singer* d'Alan Crosland, premier long-métrage incluant dialogues et musique enregistrés (1927). Toute personne ayant récemment assisté à une séance cinématographique sait que le son a acquis au cinéma une grande importance et, trop souvent, un volume[2] qui suffirait à couvrir le bruit d'une bonne douzaine de projecteurs... Au milieu des années 1960 apparaît la vidéo portative. La compagnie Sony propose en effet dès 1965 son Portapak. Le premier acheteur de cet appareil révolutionnaire aurait été nul autre que Nam June Paik (1932-2006), artiste multimédia d'avant-garde qui a largement exploré les potentialités artistiques de la télévision. En facilitant grandement la mobilité du vidéaste, le nouvel équipement de Sony sera dans un premier temps un véhicule privilégié pour les artistes et les artisans du documentaire.

Les développements à la télévision d'émissions présentant des artistes interprétant les chansons à la mode, véritable aubaine publicitaire pour l'industrie du disque populaire, mais aussi l'évolution de la vidéo à travers les expérimentations des artistes d'avant-garde et l'accessibilité relative du média (en comparaison avec celle du média cinématographique) ont tracé la voie à l'arrivée du vidéoclip, pendant visuel du disque 45 tours par lequels les interprètes de musiques populaires faisaient connaître leurs œuvres le plus susceptibles de connaître le succès.

> As David Foster Wallace pointed out in *Infinite Jest*, the battle between radio and television was not a technological gap between audio and video; television is audio *plus* video. It was never a fair fight, which is why TV so easily won. It was not that video killed the radio star; it was that TV became a more compelling type of radio[3]. (Klosterman, 2005, p. 33)

MTV, une station américaine de télévision entièrement consacrée à la diffusion de vidéo-clips[4], est née en 1981. À cette époque, un certain nombre d'artistes ont pu faire espérer de grandes choses pour cette nouvelle forme d'art. Le travail d'un Peter Gabriel, notamment, n'a pas vieilli comme la grande majorité des clips produits au début des années 1980[5]. Malheureusement, le caractère foncièrement publicitaire du vidéoclip s'est rapidement réaffirmé...

2. Le journal *Scotland on Sunday* du 7 mai 2006 (Lessware, 2006) rapporte que le volume des effets sonores du film *The Da Vinci Code* a dû être atténué afin d'obtenir la cote « 12A », qui permet aux enfants de 12 ans et plus d'assister à l'une de ses représentations. Les membres du British Board of Film Classification considéraient que le volume de ceux-ci ajoutait une telle tension au contenu projeté qu'ils pourraient être dommageables pour les moins de 15 ans.

3. Notez l'utilisation du titre de la chanson du groupe anglais The Buggles « Video Killed the Radio Star », parue en 1979.

4. Elle l'est à vrai dire de moins en moins... Ses directeurs ayant compris qu'en diffusant 12 vidéoclips à l'heure, ils offraient 12 occasions au spectateur de changer de chaîne, les émissions de format standard ont rapidement repris le dessus !

5. Voir le DVD « Peter Gabriel : Play — The Videos », WEA, 2004.

« They've finally figured out a way to get people to watch commercials 24 hours a day[6]. » Si l'on pouvait toujours espérer des œuvres alliant musique, image et créativité, il ne fallait pas s'attendre à les trouver à la télévision.

6. Jello Biafra (1986), chanteur du groupe américain The Dead Kennedys, cité dans l'article de Klosterman (2005).

Une réponse partielle est arrivée avec la commercialisation de la cassette vidéo, qui permet au moins à l'utilisateur de choisir ce qu'il veut voir/écouter, mais ce créneau était à 99 % occupé par le marché cinématographique. La vraie réponse allait arriver en 1995, avec la mise au point du DVD (Digital Versatile Disc, ou disque numérique polyvalent), pendant audiovisuel du CD (Compact Disc, ou disque compact, dont la mise en marché remonte à 1982) ; un DVD peut contenir 7 fois plus de données qu'un CD. Grâce au format du DVD, plus stable et plus souple d'utilisation que celui de la cassette vidéo, le bassin d'enregistrements disponibles a littéralement explosé et cela dans tous les genres, les amateurs étant gavés d'enregistrements d'archives couvrant toute l'histoire du cinéma, de même que celle de la télévision. Les systèmes de cinéma maison étant à même d'émuler la reproduction multicanal à partir d'un enregistrement stéréo (c'est-à-dire redistribuer le son enregistré sur les deux canaux de départ à travers cinq ou six haut-parleurs en donnant l'illusion de la spatialisation), les enregistrements d'archives allaient pouvoir occuper l'amateur jusqu'à ce que le marché puisse lui offrir des produits originaux et conçus spécifiquement pour être reproduits pour un système 5.1 ambiophonique[7].

7. Le code 5.1 signifie : cinq haut-parleurs périphériques et un caisson d'extrêmes graves.

Évidemment, une prise de son ambiophonique est plus complexe à réaliser qu'une prise de son stéréo, ce qui multiplie les coûts de production (d'autant que, puisque nous sommes toujours dans une période de transition, il est préférable pour un producteur de pouvoir offrir un disque qui puisse être lu aussi bien pour une reproduction en stéréo que pour une reproduction ambiophonique). Cela peut être un frein à la production d'enregistrements de musique contemporaine, dont on sait assez qu'elle doit se contenter d'un public restreint. Cependant, il y en a un. Voyons un peu les possibilités qui s'offrent à lui.

Multiformat, multigenre, multiconception

Nous ne parlerons guère ici des formats SACD (Super Audio CD) ou DVD audio, tous deux développés pour remplacer le CD, irrémédiablement prisonnier de la diffusion en stéréo. Ces nouveaux formats strictement audios[8], bien qu'ils soient multicanaux, pourraient d'ailleurs être appelés à disparaître rapidement en raison de la concurrence d'Internet, d'une part, et du DVD-Vidéo d'autre part. On l'a dit plus haut, à quoi bon s'équiper d'un système de cinéma maison si c'est pour laisser le téléviseur éteint ?

8. Dans les deux cas, s'ils sont diffusés à partir d'un lecteur de DVD, une image fixe est diffusée sur l'écran du téléviseur, ce qui constitue véritablement le degré zéro de l'audiovisuel.

Rappelez-vous les échecs des tentatives de représentation scénique de *l'Enfant et les sortilèges* et demandez-vous si la forme d'expression idéale ne serait pas le dessin

animé ? Demandez-vous aussi ce que deviendra le ballet, le jour où le cinéma résolvant industriellement les problèmes de son en relief et de l'image en relief et en couleurs les sortira du laboratoire et nous offrira des « dessins » de masses colorées se mouvant et se transformant au rythme de sons essentiellement mobiles eux aussi, dans toutes les directions ? Cela ne pourra d'ailleurs résulter que d'un travail d'équipe ; c'est-à-dire d'une humilité absolue et dans chaque détail vis-à-vis du travail d'ensemble. (Garrett, 1950, p. 74)

Garrett touche ici trois points importants : la description de ces « *dessins* » *de masses colorées se mouvant et se transformant au rythme de sons essentiellement mobiles eux aussi* évoque avec une précision étonnante, s'agissant d'un texte de 1949, les vidéomusiques d'un Jean Piché, par exemple ; le ballet risque en effet, comme il le souligne, d'être un véhicule privilégié pour ce type de production ambiophonique, puisque l'élément visuel y est déjà conçu artistiquement ; enfin, la collaboration entre créateurs deviendra incontournable si l'on veut obtenir des œuvres qui soient fortes tant du côté de l'image que du côté du son, ces deux aspects méritant aussi bien l'un que l'autre toute l'attention que peuvent leur apporter des spécialistes de ces domaines.

La vidéomusique telle qu'elle est pratiquée par Jean Piché, qui en est un pionnier et qui en enseigne les rudiments à l'Université de Montréal, comporte certaines particularités. D'abord, les aspects visuels et sonores sont généralement réglés par un seul et même créateur, ce qui expose doublement celui-ci à l'accusation de dilettantisme dans l'un ou l'autre des aspects de son œuvre, le forçant à exceller dans deux domaines bien différents ; cela réussit certes à Piché, mais il est peu probable que la généralisation de cette pratique en solo suscite un grand nombre d'œuvres fortes, puisque peu de créateurs arrivent à maîtriser suffisamment les deux aspects de l'œuvre ; une faiblesse perçue dans l'un d'eux suffit à faire sombrer l'ensemble. De plus, ce type d'œuvre, bien qu'il soit encore assez récent, est technologiquement apparu à une autre époque... L'écran à haute définition n'était pas encore offert, et l'utilisation d'écrans multiples (souvent trois chez Piché et ses émules), n'était, ou n'est encore, qu'une anticipation de ce que permettra bientôt la technologie avec un seul écran. Cette utilisation d'écrans multiples, si elle permet, en situation de concert, des effets spectaculaires, n'est malheureusement pas compatible avec la reproduction à la maison. Cependant, la plus récente création de Piché, *Sieves*, une commande du Festival SoundPlay de Toronto en 2004, est conçue pour le nouveau format vidéo haute définition (16 : 9) sur un seul écran, ce qui marque un pas dans la bonne direction (celle qui nous ramène à la maison).

En ce qui concerne le ballet, en effet, des productions intéressantes, alliant un travail soigné sur le plan visuel avec une diffusion ambiophonique,

commencent à voir le jour. La production *Amelia* (Opus Arte, 2006), de la compagnie La La La Human Steps, pour laquelle le directeur de la compagnie, Édouard Lock, a lui-même réalisé un film original à partir de sa chorégraphie, montre éloquemment la voie à suivre. Il ne sera sans doute pas suffisant de se contenter de filmer le ballet sur scène ; le cinéma offre des possibilités que les créateurs désireux d'offrir un produit visuel artistiquement viable ne peuvent ignorer. Voici le type de production qui sépare les simples cartes postales des œuvres multimédias. Le DVD devient une extension de l'œuvre originale, la musique (de David Lang, dans ce cas-ci), offerte au format DTS 5.0, y gagne une interaction nouvelle avec sa contrepartie visuelle. L'opéra, même filmé *in situ* (par opposition à une nouvelle production pour la caméra), peut aussi bénéficier d'un traitement original lorsqu'il est filmé par un artiste de l'image. C'est d'autant plus important dans le cas de l'opéra contemporain, dont on regrette trop souvent le peu de représentations et l'absence de reprises. Une grande production comme celle de l'opéra-fleuve en deux parties *Rêves d'un Marco Polo*, de Claude Vivier, donnée en 2004 à Amsterdam par Reinbert de Leeuw dirigeant l'Asko Ensemble, le Schönberg Ensemble et six solistes, dans une mise en scène de Pierre Audi, peut ainsi entrer dans le salon de l'amateur avec toute sa puissance. La réalisation de Roeland Hazendonk (Opus Arte, 2006) est un modèle du genre qui réussit à offrir à l'œuvre scénique originale une certaine pérennité à travers sa mutation vers une autre forme d'art, tout aussi originale.

De nombreux documentaires sur la musique contemporaine et ses artisans commencent à trouver le chemin des tablettes des détaillants, ce qui est fort louable, bien sûr, puisque l'on ne saurait compter sur nos chaînes de télévision pour nous les présenter (ce sont presque exclusivement des productions européennes[9]). L'excellente série télévisée *Leaving Home — Orchestral Music in the 20th Century*[10], présentée par Simon Rattle, en est un bon exemple. La collection française Juxtapositions (paraissant chez Idéale Audience (<www.ideale-audience.com>), avec des films consacrés à Arvo Pärt, György Kurtag, Philip Glass ou Pierre Boulez en est un autre. On applaudit aussi une étiquette comme Naïve, qui accompagne le CD « À quia » (MO 782164), consacré à des œuvres de Pascal Dusapin, d'un DVD comprenant un entretien avec le compositeur qui y explique sa démarche. Tout cela est une réponse réjouissante à la généralisation de la présence des lecteurs de DVD dans nos maisons, mais il ne s'agit pas de création. De ce côté-là, on remarque un projet fort intéressant paru en 2004 : « -40 — Films de propagande canadiens des années 1940 retravaillés » est une coproduction de l'Office national du film du Canada (ONF) et de COCOSOLIDCITI, un « organisme d'art sonore, visuel et virtuel, qui a pour mandat de produire des œuvres audiovisuelles numériques ». Pour

9. Il faut cependant mentionner l'effort important de l'étiquette américaine Mode Records, dont le DVD *Watershed IV*, présentant des œuvres de Roger Reynolds mixées au format 5.1 (avec, aussi, un mixage original stéréo réalisé par le compositeur) date de 1997. Il serait, selon la publicité, et selon toute probabilité, *The first classical DVD custom-designed for 5.1 Surround-Sound*.

10. Parue chez Arthaus Musik en 2005 en 7 DVD, la série est une coproduction RM Arts/LWTP/Channel Four/ABC/NPS/Canal 22 Mexico/MTV Finland/RAISATI (!) et date de 1996.

ce projet, on a demandé à des artistes de la vidéo de remixer les images de films choisis dans les voûtes de l'ONF sans toucher à la bande sonore, et à des artistes sonores de faire le contraire. Bien que les artistes sonores en question aient malheureusement été choisis parmi la frange techno-boum-boum du vaste spectre musical, il reste que l'expérience présente un exemple inspirant des possiblités de contrepoint qu'offre le couple image et son. On regrette seulement que l'exercice n'ait pas été poussé jusqu'au bout et que la bande sonore de ce DVD n'ait pas été conçue pour une diffusion sur système multicanal... Notons aussi, de 2002, le DVD 13 *Couleurs du soleil couchant*, produit par Accord/Universal et qui présente, en format 5.1, des œuvres de Tristan Murail pour lesquelles Hervé Bailly-Basin a réalisé l'aspect visuel (récompensé par le Grand Prix Audiovisuel 2002 de l'Académie Charles Cros). Également à souligner, le vidéo-opéra *An Index of Metals*, une collaboration entre le compositeur Fausto Romitelli et le vidéaste Paolo Pachini ; produit par l'étiquette belge Cyprès en 2005, le boîtier comprend une version audio sur disque compact et un DVD 5.1 sur lequel on trouve la version vidéographique originale, conçue pour accompagner l'interprétation de l'œuvre par une projection sur trois écrans, et une version visuelle remixée pour la télévision. Bel exemple de production réalisée en pleine époque de transition !

On peut certes déplorer que les créations originales de compositeurs de musique contemporaine intégrant vidéo et diffusion sur système multicanal soient encore peu nombreuses, et rien n'indique un retournement majeur de cette situation dans un avenir proche. L'une des parutions américaines les plus originales de ces dernières années date de 2003 et est due au compositeur Steve Reich et à la vidéaste Beryl Korot ; elle s'intitule *Three Tales*. Le coffret Nonesuch (79662-2) offre l'œuvre, comme le Romitelli, sur formats CD et DVD (vidéo multicanal). J'avoue qu'après avoir visionné le DVD, l'œuvre musicale reproduite sur le CD m'a semblé incomplète... Doit-on en déduire que Steve Reich a manqué son coup ? Qu'il n'a pas su produire une œuvre musicale forte et qui puisse se tenir seule ? Qu'il est maintenant un compositeur moins intéressant parce qu'il accepte d'avoir recours au support de l'image ? Ce serait choisir la position de l'observateur qui reste loin derrière... Le travail visuel de Beryl Korot constitue une belle réalisation artistique en soi, comme la musique de Reich, mais c'est leur conjonction qui forme l'œuvre complète, et c'est cette dernière qui s'inscrit dans un mouvement d'avant-garde, plutôt que chacune de ses parties. On ne se surprend pas à l'idée d'un compositeur travaillant seul chez lui (peut-être même *au crayon*) à sa prochaine pièce, mais l'idée d'un cinéaste réalisant un film (muet) dans son appartement semble parfaitement incongrue. N'est-il pas temps que ces deux-là se rencontrent ? Qu'ils mettent en

commun leurs talents pour produire enfin la jonction entre deux arts qui n'en formeront bientôt plus qu'un ? Le développement historique de la musique, dans ses rapports à la danse, au théâtre, à l'opéra, ne nous mène-t-il pas directement à cette ultime mutation ? La *musique pure*, dont on se plaint tant qu'elle le soit de moins en moins, n'attend peut-être que celle-ci pour retrouver une puissance et un pouvoir d'attraction qui lui font de plus en plus défaut. Qu'on se rassure : il sera toujours possible de jouer du piano dans le salon, mais, après tout, le papillon est-il pris de nostalgie à la vue d'une chenille ?

Le mot de la fin revient à Jean-Wilfrid Garrett, qui concluait le texte déjà largement cité ici par ces mots :

> D'autant qu'il n'est pas question un seul instant de faire table rase de tout, mais lâchons le mot : de demander à toutes les *écoles* de ne pas se contenter d'illustrer conventionnellement d'arides théories mais d'en rechercher, *parallèlement*, l'application au monde vivant ; j'entends, de ne pas chercher le génie intemporel et qui ne réussit le plus souvent qu'à être inactuel, et d'aucun temps — car qui peut prédire l'avenir ? — mais de vivre avec nous de temps en temps et je dirais même de nous y aider. Ce n'est pas une nouvelle querelle d'écoles, c'est une communion... et une preuve de vitalité. (Garrett, 1950, p. 76)

BIBLIOGRAPHIE

GARRETT, Jean-Wilfrid (1950), « L'enregistrement et l'évolution des formes musicales », *Polyphonie*, n° 6, *La musique mécanisée*, p. 67-76.

KLOSTERMANN, Chuck (2005), « MTV — Giving the people what they want (Jesus — is this really what they want ?) », *SPIN — 20 Years of Alternative Music*, Will Hermes et Sia Michel (éd.), New York, Three Rivers Press, p. 33-35.

LESSWARE, Jonathan (2006), « *Da Vinci Code* soundtrack too "tense" for children », *Scotland on Sunday*, 7 mai.

STRAVINSKY, Igor et Robert CRAFT (1967), *Themes and Episodes*, New York, Knopf.