

Le sahabi de Sonde : évolution d'une source sonore Sonde's Sahibi: The Evolution of a Sound Source

Eric Fillion

Volume 23, Number 1, 2013

La musique des objets

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1017207ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1017207ar>

[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

Fillion, E. (2013). Le sahabi de Sonde : évolution d'une source sonore. *Circuit*, 23(1), 9–14. <https://doi.org/10.7202/1017207ar>

Article abstract

Evolving out of Mario Bertoncini's Musical Design workshops at McGill University, Sonde quickly gained attention in Canada and around the world. Starting from exploratory games and meditative improvisations, the group uses electroacoustic techniques to explore the sonic possibilities of various materials. Often, the musicians happen upon a sonic source whose musical qualities surpass all expectations. Such is the case with the sahabi, a metal frame strung with dozens of metal strings. Two of these sound sources were built and have been frequently used by group members since 1976. The sahabi should therefore be recognized as a legitimate musical instrument. But what challenges come with this semantic shift? This article answers that question, drawing on the author's interview with Charles de Mestral, inventor of the sahabi and an important figure on the Quebec new music scene.

Le sahabi de Sonde : évolution d'une source sonore

Eric Fillion

Formé en 1976, Sonde naît des ateliers de design musical offerts à l'Université McGill par le compositeur et poète pédagogue Mario Bertoncini¹. Rapidement, le groupe s'impose au Canada et sur la scène internationale. Sa musique, singulière et stimulante, sert de prétexte pour l'étude des potentialités acoustiques d'objets divers tels qu'un ballon gonflable, une feuille d'acier, un tube à billes et une pompe d'aquarium. Partant de jeux exploratoires et d'improvisations méditatives, les membres de Sonde – Charles de Mestral, Andrew Culver et Pierre Dostie, entre autres² – utilisent des techniques électroacoustiques afin de révéler une panoplie croissante de sons nouveaux. Il arrive parfois que le groupe s'arrête sur une source sonore dont les qualités musicales dépassent toute attente. C'est le cas du sahabi – un cadre de métal au travers duquel sont tendues des dizaines de cordes – que l'on entend sur l'album que publie Music Gallery Editions en 1978. Il existe deux exemplaires de cette source sonore et les membres du groupe les utilisent fréquemment depuis 1976. Pour ces raisons, le sahabi mérite en quelque sorte le statut d'instrument de musique. Cependant, une question s'impose : quels sont les enjeux qui accompagnent ce glissement sémantique ?

Conçu par de Mestral au milieu des années 1970, le sahabi est une source sonore imposante. Couché, il occupe une superficie d'environ 1,5 m sur 76 cm. De courts pieds le maintiennent à 20 cm du sol, forçant ainsi les musiciens de Sonde à s'agenouiller pour explorer les mondes sonores qu'il contient. Le cadre du sahabi est un assemblage de morceaux conçus originellement pour des étagères de métal. Quatre groupes de cordes d'acier tendues par un système d'écrous, de boulons et de tiges filetées traversent cette structure.

1. À ses débuts, le groupe se nomme MUD. Il adopte le nom de Sonde à partir de 1978.

2. Membre fondateur de Sonde, Charles de Mestral enseigne la philosophie au Collège du Vieux-Montréal entre 1968 et 2007. Durant cette période, il crée de nombreuses installations sonores au Québec et ailleurs au Canada. Il conçoit aussi des environnements sonores pour des artistes tels que le peintre Jacques Deshaies et le poète Michel Côté. Inspiré par les recherches de Richard Buckminster Fuller et celles de Mario Bertoncini, Andrew Culver participe à la création du groupe Sonde au sein duquel il développe un intérêt marqué pour l'utilisation de sources sonores inusitées. Pendant plus de dix ans, il travaille aux côtés de John Cage et participe à l'élaboration ainsi qu'au déploiement d'œuvres telles *Ocean* et *Europaras*. Autre membre de Sonde, Pierre Dostie évolue dans le domaine des arts sonores depuis les années 1970. Compositeur de musique expérimentale, il s'intéresse particulièrement aux contextes pluridisciplinaires. Sa plus récente installation, *Ma plage en forêt*, a été présentée au 17^e Symposium d'art *in situ* des Jardins du précambrien. Notons que Chris Howard, Michael O'Neill, Robin Minard, Keith Daniel et Linda Pavelka participent eux aussi aux recherches du groupe.

Un chevalet courbé situé tout près du centre permet l'utilisation d'un archet, mais cela ne signifie pas pour autant que le sahabi se joue comme un instrument traditionnel. Dépourvue d'une caisse de résonance, cette source sonore révèle ses secrets par l'intermédiaire d'un microphone de guitare électrique placé près des cordes de gros calibre ainsi qu'un microphone de guitare classique fixé sur le chevalet. Ce type d'amplification permet aux exécutants d'exploiter l'ensemble des composantes susmentionnées. En d'autres mots, ils sont libres d'utiliser des archets, des mailloches, des cailloux, leurs poings ou tout autre moyen afin de tirer du sahabi les sons qu'il recèle.

Tout comme Sonde, le sahabi trouve ses origines dans les cours que dirige Bertoncini à l'Université McGill au milieu des années 1970. Membre de l'incontournable Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (1965-1973), ce compositeur expérimental d'origine italienne arrive à Montréal au printemps 1975, résolu à concrétiser son projet d'une *bottega d'arte*, un groupe de travail où se réunissent un maître compositeur et des compositeurs stagiaires³. Il a avec lui un large éventail d'instruments, d'objets et de sources sonores de sa propre invention⁴. Cet arsenal lui sert d'outils pour les ateliers de design musical qu'il met sur pied en collaboration avec la Faculté de musique et le Département de génie mécanique de l'université⁵. Alcides Lanza se souvient :

Ses cours portaient sur l'analyse des propriétés résonantes et vibratoires de divers appareils, et sur l'amplification de très petits sons. Cela lui a permis de créer un style d'improvisation collective basée sur cette lutherie moderne et une exécution de type action-réaction réagissant aux propriétés internes acoustiques des objets employés, privilégiant l'harmonie entre instruments, matériaux, production sonore et gestes musicaux⁶.

De Mestral ajoute : « Dans un contexte scolaire, nécessairement un peu formaliste, l'arrivée de Bertoncini était une bouffée de vie⁷. »

La théorie de design musical mise de l'avant dans les ateliers de ce maître-compositeur repose sur l'idée que de vastes mondes sonores restent à découvrir. La recherche des potentialités acoustiques de matériaux divers et l'expérimentation libre constituent des moyens d'accéder à ces zones obscures. Il est donc nécessaire de délaissier l'écriture et l'instrumentation classique afin de retrouver le point zéro, ce foyer à partir duquel émanent les nouvelles musiques. De Mestral explique :

Ainsi, une pièce s'élabore sans *a priori* quant aux formes, aux instruments ou aux outils sonores. D'abord, le compositeur conçoit et construit une source sonore en y incorporant un ensemble cohérent de possibilités. Un mode de jeu exploratoire, assisté de moyens électroacoustiques, permet ensuite de découvrir ces mondes sonores originaux⁸.

3. Voir à ce sujet : Rea, 2004, p. 88.

4. La plus célèbre des sources sonores de Bertoncini, la harpe éolienne, sert d'inspiration à de Mestral au moment où il conçoit son premier sahabi. Pour en savoir plus sur les créations du maître-compositeur Bertoncini, voir son étude publiée en 2007 : *Arpe eolie ed altre cose inutili*.

5. Gervais, 1976, p. 15.

6. Lanza, 2009, p. 16.

7. De Mestral, 2004, p. 93.

8. De Mestral, 2009, p. 7.

L'amplification joue un rôle essentiel puisqu'elle permet de rendre audible une quantité importante de gestes et de sons. L'électroacoustique a donc sa place dans ce processus, mais elle ne doit pas déterminer la forme que prendra la composition. Cette dernière se déploie à travers une improvisation collective – devant un public, lorsque cela est possible – de manière à assurer le caractère dialectique, méditatif et ouvert de l'œuvre créée.

Conçu dans le cadre des ateliers de design musical, le sahabi répond aux critères énumérés ci-dessus. Motivé par le désir de découvrir de nouveaux mondes sonores, de Mestral construit un premier sahabi à partir de matériaux achetés dans une quincaillerie. Les soixante-quatre cordes métalliques qu'il utilise proviennent d'une boutique spécialisée alors que le chevalet en acier est coupé dans le laboratoire d'outillage mécanique de l'université. Un second sahabi est créé quelques mois plus tard. Son chevalet est en bois d'érable et l'angle des barres transversales est modifié de manière à élargir le spectre sonore du groupe.

Au moment de créer ses sahabis, de Mestral n'a aucunement l'intention d'inventer un nouvel instrument. Il ne cherche pas à contrôler les paramètres sonores de sa création et refuse toute balise qui compromettrait les recherches de Sonde. Bertoncini note qu'un instrument de musique est un outil polyvalent. Il ajoute cependant que celui-ci est facilement dissociable des œuvres qu'il donne à entendre, car l'instrument sert avant tout les fins de langages musicaux préexistants⁹. Culver partage cet avis et est tout aussi animé d'un désir de créer de nouvelles musiques¹⁰. Contrairement à un instrument traditionnel, le sahabi n'est pas au service d'une partition ou d'une performance. Sa raison d'être première est de permettre l'étude libre des qualités acoustiques des matériaux avec lesquels il a été conçu. Cette recherche doit demeurer à l'avant-plan. « On compose pour certaines sonorités que l'on veut donner à entendre et on les rassemble dans un objet qui peut les redonner¹¹ », note de Mestral. Il ajoute : « L'objet est la partition. »

Dès 1976, de Mestral et ses collègues s'affairent à inventorier les sons que recèle le sahabi. Leurs premières recherches et improvisations se concluent sur *Sahabi I* (1977), une pièce inédite qui reflète les expérimentations brutes du groupe. Ce dernier enregistre ses répétitions de manière à faciliter un retour critique sur son travail. L'improvisation n'est pas une fin en soi, c'est « une technique de recherche et d'exécution ». *Sahabi II* (1978) représente une étape importante dans l'évolution de cette nouvelle musique. Les riches textures sonores et les longues notes soutenues de cette pièce sont le fruit du travail de quatre musiciens déterminés à tirer tout ce qu'ils peuvent du sahabi. Des filtres électroniques et deux magnétophones Revox viennent appuyer

9. Gervais, 1976, p. 12.

10. Pour en savoir davantage sur l'intérêt de Culver pour le design musical, voir : Culver, 2004, p. 98.

11. À moins d'indications contraires, toutes les citations sont tirées d'un entretien avec de Mestral dirigé et enregistré par l'auteur le 6 septembre 2012 à Montréal.

12. Intitulée *Musiques terrestres en sphères célestes*, cette performance a lieu le 17 septembre 2010 à la salle multimédia de l'École de musique Schulich de l'Université McGill.

leurs improvisations. « Une pièce n'est jamais finie », note de Mestral ; elle s'ouvre même parfois sur d'autres explorations. C'est ainsi que prend forme *Sahabi III* (1978), une pièce dépouillée d'effets électroniques – mise à part l'amplification – qui repose sur l'inventivité et l'engagement total des exécutants envers la matière.

La découverte d'autres possibilités d'utilisation pour le sahabi force cependant Sonde à se « distancier de l'intention originelle » sur laquelle il a fondé sa démarche. Progressivement, le groupe se déplace vers le milieu des arts visuels où il crée des pièces telles que *Sahabi IV* (1980), *World War Trio* (1981) et *Sahabi Performance* (1982). Les concerts de ce collectif de musiciens dans les galeries Motivation V et Véhicule Art au début des années 1980 témoignent d'un désir de pousser l'utilisation du sahabi au-delà des préceptes du design musical. La rupture du groupe au milieu de la décennie ne signifie pas la fin de cette source sonore. En 2006 et 2008, Culver, Dostie, de Mestral et Keith Daniel la ressortent pour quelques concerts. C'est l'occasion de rejouer *Sahabi II* et *Sahabi III*. Ce retour sur ces deux pièces soulève des questions en ce qui concerne la possibilité du renouveau – qualité essentielle sur laquelle repose la musique de Sonde. Le sahabi est aussi utilisé en 2010 lors d'une séance d'improvisation avec le batteur John Heward et la clarinetiste Lori Freedman¹². Conscient de la distance parcourue depuis 1976, de Mestral remarque que ces expérimentations – la création d'ambiances sonores dans des contextes pluridisciplinaires et le déploiement d'un langage propre à l'idiome du jazz – ne donnent pas à entendre « la vraie musique de sahabi ».

Ces nouvelles explorations sont néanmoins pertinentes et contribuent à l'enrichissement de cet espace où se chevauchent musique expérimentale et musique d'inspiration classique. Tel un piano préparé, le sahabi existe dans cet entre-deux où tout est possible. Ce déplacement vers d'autres contextes de création s'accompagne inévitablement d'un besoin de redéfinir le sahabi. Mais peut-il transcender son statut de source sonore ?

Interrogé sur cette question, de Mestral hésite et note qu'il est difficile de qualifier sa création d'« instrument de musique », et ce, à cause de ses surprises et surtout de ses limitations : « Avec un instrument, on conçoit avec des notes et la possibilité de constructions mélodiques ; le sahabi évoque tout cela [...], mais je ne peux pas vraiment le considérer comme un instrument. » Il ajoute cependant – après un court moment de réflexion – que cette « distinction théorique [...] a son sens » puisqu'elle « permet de faire une certaine musique, mais [...] ce qui caractérise la musique contemporaine, c'est la diversité ». Un glissement sémantique est donc envisageable



PHOTO *Paysage sonore et sahabi*, 1977 (©Sonde). Exécutant : Charles de Mestral. Photo : Sandy MacIntosh.

à condition que les compositeurs d'aujourd'hui continuent à orienter leurs créations musicales vers la recherche de formes et de sonorités nouvelles. De Mestral poursuit :

Les musiciens au XX^e siècle ont ramené l'improvisation par le jazz, par les musiques exploratoires puis par les explorations contemporaines, la musique a voulu se libérer, donc on libère les instruments et peut-être que les instruments et les sources sonores se regardent et avancent les uns vers les autres.

De toute évidence, de Mestral et ses confrères participent à ce rapprochement.

Partant d'un point zéro, les membres de Sonde adhèrent à l'idée qu'aucune restriction ne doit entraver l'exploration des mondes sonores du sahabi. Cette prise de position signifie que le groupe accepte la possibilité d'un déplacement vers d'autres langages musicaux. Leur source sonore est une « boîte à surprise » qui contient en quelque sorte « tous les instruments [...], le piano,

13. Pour en savoir plus sur les sculptures sonores du groupe, voir le disque compact *En ondes* paru chez Oral Records en 2007.

14. Le deuxième exemplaire du sahabi est présentement entreposé chez Culver.

le violoncelle, le violon ; et tout ça est directement tactile ». Les sonorités qu'elle donne à entendre rejoignent celles que d'autres compositeurs sou-tirent avec audace de leurs instruments préparés. Les propriétés percussives du sahabi et la possibilité de traitement électronique facilitent cette évolution vers de nouveaux champs d'application. Aussi, sa conception et l'imaginaire qu'elle évoque font du sahabi une véritable sculpture sonore. Cet aspect du travail de Sonde représente à lui seul tout un monde de possibilités¹³. Force est d'admettre que l'histoire du sahabi n'est pas close.

Cet instrument en devenir célébrera bientôt ses quarante ans, mais il n'a pas encore dévoilé tout son potentiel. Gardien de la mémoire du groupe, de Mestral conserve chez lui le premier exemplaire du sahabi¹⁴. Il souhaite un jour le retravailler, et ce, afin de permettre une meilleure amplification des petits sons que cette source sonore renferme. Il considère aussi la possibilité d'en créer un nouvel exemplaire. Celui-ci devra être plus petit afin d'en faci-liter le transport et l'utilisation dans des contextes variés. Il est aussi probable que ce troisième sahabi voyage hors du cercle que forment les membres fondateurs de Sonde : l'idée que cette source sonore puisse être utilisée par d'autres artistes ne doit pas être écartée. L'enracinement du sahabi dans le paysage sonore québécois ne peut qu'être bénéfique. Il est même espéré.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTONCINI, Mario (2007), *Arpe eolie ed altre cose inutili*, Milan, Die Schachtel.
- CULVER, Andrew (2004), « Mesostic for Mario », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 1, p. 96-100.
- DE MESTRAL, Charles (2004), « Souvenirs vivants de Mario Bertoncini », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 1, p. 93-95.
- DE MESTRAL, Charles (2009), « Pourquoi documenter la musique de Sonde? », in *Sonde, En voyage*, livret, Montréal, Oral Records ORAL_DVD30, p. 7-8.
- FILLION, Eric (2012), Entretien avec Charles de Mestral, Montréal (6 septembre).
- GERVAIS, Raymond (1976), « Entretien avec Mario Bertoncini », *Parachute*, n° 4, p. 10-15.
- LANZA, Alcides (2009), « Sonde », in *Sonde, En voyage*, livret, Montréal, Oral Records ORAL_DVD30, p. 15-17.
- REA, John (2004), « Portrait de Mario Bertoncini : compositions et autres choses inutiles à propos de la carrière de Mario Bertoncini », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 1, p. 86-92.

DISCOGRAPHIE

- SONDE (1978), *En concert*. Music Gallery Editions LP MGE14.
- SONDE (2007), *En ondes*. Oral Records ORAL_CD16.
- SONDE (2009), *En voyage*. Oral Records ORAL_DVD30.