

Éditorial

Ariane Couture

Volume 37, numéro 2, 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1066614ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1066614ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Couture, A. (2017). Éditorial. *Intersections*, 37(2), 3-7.
<https://doi.org/10.7202/1066614ar>

ÉDITORIAL

En 2017, le conseil d'administration de la Société de musique des universités canadiennes a décidé de publier dorénavant la revue *Intersections* qu'en format numérique diffusé sur la plateforme Érudit. Cette transition vers le numérique rejoint un ensemble de recommandations que formulait le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) dans son rapport « Les humanités en 2010 : un mo(n)des de pensée », dont celle d'exploiter « les nouvelles technologies comme outils de transformation des modes d'écriture, composantes importantes de l'enseignement, de la recherche et de la diffusion dans le domaine des humanités et maillon essentiel pour relier les humanités et les arts de la création¹ ». Confirmant la tendance pour une plus grande diffusion des recherches en musique sous toutes leurs formes, le souhait de la rédaction est d'élargir son espace de publication pour exploiter au mieux les possibilités intrinsèques du numérique. Ainsi, nous serons en mesure d'adapter nos pratiques de publication pour diffuser du contenu numérique qui complémentera l'argumentaire des articles, comme des clips audio et vidéo ou des illustrations couleur, ou pour exploiter de nouveaux formats de présentation électronique. Au fil de notre découverte du potentiel que recèle un médium numérique, nous nous servirons davantage de ces outils dans *Intersections*.

Intersections devient également une publication en libre accès, c'est-à-dire qu'elle met en ligne le contenu de la revue sans restriction d'accès, dans le respect du droit d'auteur, et ce pour tous les lecteurs intéressés. En accord avec les principes de l'Initiative de Budapest pour le libre accès², la rédaction entend encourager la circulation des idées auprès d'un public mondial, notamment auprès des étudiants et des chercheurs des pays du Sud. En renforçant la diffusion et la visibilité des recherches sur la musique publiées dans nos pages, le libre accès contribue à la notoriété et au prestige de la revue. C'est pourquoi nous travaillerons au cours de la prochaine année à déployer un plan de communication qui mettra en valeur nos publications et qui stimulera les propositions de textes. En effet, en étant une revue avec comité de lecture, *Intersections* est une référence privilégiée pour les auteurs bénéficiant d'un financement public pour leurs projets et devant se conformer aux exigences en matière de libre accès aux publications comme la Politique des trois organismes sur le

¹ Conseil de recherches en sciences humaines, « Les humanités en 2010: un mo(n)des de pensée », Ottawa, 2010, p. 24, <http://publications.gc.ca/site/eng/9.834514/publication.html>.

² <http://www.budapestopenaccessinitiative.org/>

libre accès aux publications³ au niveau canadien ou comme le Plan S de Science Europe⁴. Par ce passage au format numérique, *Intersections* franchit donc une étape majeure qui la placera au niveau de nombreuses revues musicales d'Amérique du Nord et d'Europe.

La mission première de la revue demeure la promotion des recherches en musique. Comme l'exprime le titre de la revue, notre politique éditoriale vise à publier les travaux d'érudition canadiens ou d'ailleurs sur une vaste gamme de sujets liés à toutes les sphères de l'activité musicale. Notre revue favorise une réflexion approfondie sur la musique de tous genres et styles. Elle reflète la richesse de la musicologie historique et systématique, en passant par la cognition musicale, tout en encourageant les approches interdisciplinaires pour la compréhension des phénomènes complexes. Le contenu du présent numéro témoigne de cette vision élargie des recherches en musique.

Vous y trouverez notamment les articles en langue française de deux brillants étudiants. Dans la perspective de produire une cartographie sonore d'un territoire géographiquement existant, Rainier Leloup, finaliste du prix Proctor 2018, présente ici un modèle d'analyse des indices topographiques dont recèlent les enregistrements musicaux. Comment contextualiser un morceau musical pour le placer sur une carte? L'originalité de cette contribution tient par ailleurs à sa démonstration de l'importance de tenir compte du point de vue du créateur de cartes. Entre la carte qui représente un territoire donné tel que normé par une autorité, par exemple des frontières géopolitiques, et la contre-carte, qui est une réappropriation du territoire par un individu, la cartographie sonore expose des couches de réalités différentes à bien des égards. À partir de trois exemples de cartographie sonore — la *Cartographie sonographique de Montréal*, le *BNA-BBOT : Brussels Soundmap*, et *Every Noise At Once* —, Leloup démontre une diversité de pratiques alternant entre la représentation du territoire par son habitant, à la visualisation du développement de genres musicaux dans une ville particulière, en passant par des trajets sonores qui cristallisent l'histoire d'un lieu et de sa communauté. En somme, la méthode d'analyse des enregistrements proposée révèle un fort potentiel heuristique pour les situer dans leur contexte géographique et établir de nouvelles cartographies sonores.

Martin Desjardins signe ici une étude intitulée « Le geste sonore comme objet d'analyse pour observer les pratiques musicales distinctives d'improvisateurs jazz », récipiendaire du Prix 2018 de la Fondation SOCAN / MusCan pour la recherche sur la musique canadienne. Dans le cadre d'un projet de recherche-crédation sur l'improvisation, Desjardins a fait de sa propre pratique de saxophoniste jazz professionnel un terrain d'investigation pour élargir sa compréhension des gestes sonores distinguant les musiciens jazz. Après avoir analysé les enregistrements de ses propres improvisations et celles du saxophoniste Chris Potter pour pouvoir effectuer des comparaisons, l'auteur parvient à dégager cinq gestes sonores qui permettent de les distinguer l'un par rapport à

³ http://www.science.gc.ca/eic/site/o63.nsf/fra/h_F6765465.html

⁴ <https://www.coalition-s.org>

l'autre. Ces gestes sonores feraient partie des éléments audibles pour identifier une « signature singulière⁵ » d'un musicien avec d'autres paramètres relevant de la performance. En somme, cet article constitue une contribution supplémentaire aux études sur la performance musicale en ajoutant à l'inventaire des gestes sonores dans le contexte de l'improvisation jazz.

Comparant les carrières de Glenn Gould et de Friedrich Gulda, deux géants musicaux reconnus de leur vivant pour leurs excentricités, Alexander Carpenter montre les différences dans la réception de leur héritage. Alors que Gould a été reconnu de son vivant comme un virtuose du piano et un génie, le pianiste autrichien Gulda, tout aussi talentueux, a laissé une impression mitigée voire circonspecte tout au long de sa carrière. Dans la foulée de travaux récents en sociologie de la reconnaissance artistique⁶, Carpenter exprime ici la dissymétrie de la reconnaissance du public entre les deux pianistes : Gould jouissant d'une aura bienfaisante et d'un important capital de visibilité tandis que Gulda est une figure qui dérange et qui, par conséquent, ne mérite pas le statut d'icône culturelle. Les rapports contradictoires du public relativement à l'excentricité de Gould et de Gulda portent à réfléchir sur la construction sociale des icônes culturelles.

L'article de Karen Gerelus, Gilles Comeau et Mikael Swirp interroge les prédicteurs menant au décrochage de l'apprentissage du piano chez les débutants. Pour les jeunes musiciens, l'expertise et l'environnement parental jouent un rôle crucial sur leur motivation à poursuivre des leçons de piano. D'une part, l'*expertise* correspond à la perception qu'ont les jeunes et leurs parents des habiletés musicales acquises par rapport aux efforts fournis pour progresser dans leur apprentissage. D'autre part, l'*environnement parental* est déterminé par les caractéristiques socio-démographiques des parents, leurs présences et leurs intérêts envers les leçons de piano ainsi que l'écoute de musique à la maison et la fréquentation des concerts. La persévérance est dès lors intimement liée au développement positif du jeune à travers son apprentissage du piano. C'est pourquoi il est crucial de comprendre les mécanismes comportementaux (p.ex. persévérance, performance), cognitifs (p.ex. concentration, apprentissage) et affectifs (p.ex. émotions positives, satisfactions) qui expliquent le lien entre la motivation du pianiste débutant et le rôle protecteur des parents et de l'enseignant.

Le texte de Stephanie Lind propose une fine analyse du développement motivique déployé par Gilles Tremblay dans son quatuor à cordes *Croissant* (2001). Figure phare de la musique contemporaine au Québec, Tremblay a enseigné l'analyse et la composition musicale au Conservatoire de musique du Québec à Montréal de 1967 à 1997, formant ainsi plusieurs générations de musiciens et de compositeurs. Il a également été un communicateur prolifique; en témoignent ses nombreuses publications et conférences sur ses propres pièces musicales et sur celles d'autres compositeurs. Dans l'écriture de ses œuvres,

5 Monique Desroches, « Entre texte et performance: l'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 21, 2008, p. 103-115.

6 Voir Nathalie Heinich, *De la visibilité: Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris, Gallimard, 2012.

comme le souligne Lind, Tremblay est bien connu pour l'utilisation de deux éléments caractéristiques: le style «en mobile» et le style «en réflexe». Ces deux styles lui permettent d'intégrer dans sa pensée musicale une démarche basée sur l'aléatoire et une écriture plus traditionnelle. Cependant, peu d'analystes se sont intéressés à la manière dont Tremblay organise et développe les hauteurs dans ses œuvres, lacune que Lind propose de combler en examinant son utilisation de la *variation développante*. À la lumière de la théorie transformationnelle, l'auteure explique comment l'accumulation des variations, où de nouveaux motifs sont créés à partir des précédents, contribue à développer le sens d'unité de l'œuvre. Ainsi, l'identité motivique de *Croissant* n'est pas liée à une occurrence précise d'un motif mélodico-rythmique, car elle se construit tout au long de la partition.

Le cas du court métrage d'animation *Begone Dull Care* (1949) examiné par Heather Pinson révèle l'importance de la collaboration entre Norman McLaren, Evelyn Lambart et du trio d'Oscar Peterson dans le processus créatif de l'œuvre. Le travail approfondi qu'ils ont réalisé sur la relation entre le son et l'image aboutit à une forme de visualisation du sonore dont le film exprime la synthèse. En effet, le résultat est une œuvre unique qui mêle l'abstraction visuelle et l'improvisation jazz. Dans *Audio-vision*, Chion expose cette volonté de jouer avec les codes du cinéma pour brouiller les frontières entre les genres de la manière suivante: «Le son transformé par l'image qu'il influence reprojette finalement sur celle-ci le produit de leurs influences mutuelles⁷.» Dans cette perspective, on pourrait considérer *Begone Dull Care* comme un précurseur de la vidéomusique⁸ où l'abstraction du matériel sonore et visuel fait en sorte que l'audio-spectateur n'est plus en mesure de distinguer si c'est la musique ou la vidéo qui prédomine au niveau de la manipulation ou de la synchronisation des matériaux. L'auteure met de l'avant l'intérêt d'étudier l'œuvre de McLaren et Lambert dans une perspective interdisciplinaire, ce dont bénéficierait autant les études musicologiques que cinématographiques.

Enfin, le texte de Yi-Cheng Daniel Wu s'attache à étudier le tissu contrapuntique dynamique particulier du troisième mouvement du *Quatuor à cordes* de Ruth Crawford. Se concentrant sur les détails de la texture et sur des mesures de similarité des contours musicaux, l'analyse cherche à traduire le contrepoint dynamique de la pièce en une séquence chronologique de contours verticalisés et à en comprendre les rapports. Un segment de contours dynamiques décrit l'ensemble des dynamiques jouées simultanément par les quatre instruments à un moment précis. De plus, les éléments constitutifs d'un segment de contours dynamiques sont présentés par les instrumentistes dans un ordre préétabli. Au final, un constat important est que les segments de contours dynamiques clarifient la texture complexe de la structure musicale à l'audition, en ce sens qu'ils coïncident toujours avec les changements formels du *Quatuor*.

⁷ Michel Chion, *L'Audio-vision: Son et image au cinéma*, 2^e édition, Paris, Nathan, 2004, p. 23.

⁸ Ariane Couture, «L'hybride est-il un paramètre musical? Une analyse de la vidéomusique Spin (1999–2002) de Jean Piché». *The Languages of Electroacoustic Music* [actes électroniques]. Electroacoustic Music Studies, The Montfort University, Leicester, UK, 2007.

* * *

Toute l'équipe d'*Intersections* se joint à moi pour remercier chaleureusement Sophie Stévance et Florence Leyssieux qui ont travaillé pendant de nombreuses années respectivement comme rédactrice francophone et secrétaire de rédaction. Ce numéro est également le dernier signé par la rédactrice anglophone Karen Fournier. À leur façon, elles ont contribué au développement de la tradition journalistique en musique et nous leur souhaitons bons succès dans leurs réalisations futures. Ainsi, nous saluons l'arrivée de Paul Sanden, rédacteur anglophone, et de Michaël Garancher au secrétariat de la revue. Nous remercions également Rainier Leloup qui a agi à titre de responsable des recensions francophones pour ce numéro.

ARIANE COUTURE, RÉDACTRICE FRANCOPHONE