Document généré le 6 juin 2025 00:09

Circuit
Musiques contemporaines

Nouveautés en bref

Chantale Laplante et Cléo Palacio-Quintin

Volume 25, numéro 2, 2015

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1032939ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1032939ar

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 ce compte rendu

Laplante, C. & Palacio-Quintin, C. (2015). Compte rendu de [Nouveautés en bref]. *Circuit*, *25*(2), 90–94. https://doi.org/10.7202/1032939ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2015

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Nouveautés en bref

Chantale Laplante et Cléo Palacio-Quintin

Hélène Prévost
à la plage
Tour de Bras / TDB9009cd / 2014

Hélène Prévost, artiste sonore et musicienne, est engagée dans la musique de recherche à travers ses contributions en tant que réalisatrice radio[1] et plus récemment ses performances explorant les techniques du (re)mixage et l'approche semi-installative[2]. En 2014, elle a produit sur l'étiquette de disque indépendante Tour de Bras[3] un premier disque solo intitulé *à la plage*. L'artiste introduit sa démarche avec un texte elliptique qui énonce en quelques mots les lignes de force sur lesquelles elle aura forgé cette œuvre de dix « plages » totalisant plus de 56 minutes de musique :

> un jeu de mots. rien d'autre. le reste tient au temps.
> mouvement découpé qui tombe de la nuit. et le jour.
> une cosmogonie. objet perçu. objet perdu.
> matériaux des sens. poussière de roche. jeu de pied.
> dedans.

Cet *incipit* particulièrement fertile pour mettre en appétit les oreilles, nous indique des pistes à suivre comme pour une intrigue policière, conviant l'auditeur à « jouer le jeu » et à prendre en filature les objets indices et leur empreinte sonore.

La dramaturgie musicale de *à la plage* s'élabore dans le contexte d'une esthétique qui met à profit une expérience fondatrice, celle de l'audition en boucle. Ainsi, dès la « plage 01 », peut-on reconnaître un attachement à l'approche schaefferienne où des bruits anecdotiques, ici ceux d'un liquide et d'un ululement, sont dès leur énonciation repris en boucle, les faisant basculer illico dans une réalité nouvelle, surnaturelle[4]. Cette mise sous tension du jumelage sons concrets/sons abstraits par l'usage systématique de l'itération tout au long de la proposition musicale en dix temps, met au jour une parenté « forme et matière » et, du coup, la notion d'homogénéité sonore.

La sensation d'une profonde cohérence musicale lors de l'écoute repose à mon avis autant sur un usage extensif de la boucle que sur une matériologie caractéristique qui se décline à travers un univers de sonorités bruitistes. Qu'il s'agisse de machines, de balayages d'ondes radio, de grondements ou de crépitements, une tension est créée dans la rencontre de grands espaces telluriques ou *a contrario* cosmiques, entre des envolées sonores profondément abstraites et l'apparition soudaine d'une présence humaine, inscrite dans

le verbe ou des mouvements furtifs dans un espace difficilement identifiable.

Une engageante ambiguïté colore la construction sonore, nous menant ainsi au cœur du phénomène sonore et du « où sommes-nous ? », lorsque nous portons attention à ce qui s'entend, à ce qui arrive. Prévost propose un travail rigoureux qui pointe vers l'exigence d'une écoute à la fois curieuse et abandonnée. Nous ne sommes point dans la berceuse, nous sommes dans une force vitale et sensuelle, dans un souffle, un halètement d'où émerge un geste affirmé, assumé.

La « plage 01 » est aussi celle qui nous présente, à travers les fritures d'une incertaine syntonisation et les bribes d'une conversation lointaine, une préoccupation centrale à toute démarche artistique, celle du « problème ». Bien que non défini, l'artiste nous donne soudain accès à la démarche en amont, à l'*anima* duquel rayonne tout le reste ; les parasites en ébullition circonscrivant alors les incertitudes sous-jacentes à l'impulsion artistique.

Et pourtant, à cette grande trame que constitue *à la plage* s'insèrent (et peut-être s'insurgent ?) des fins abruptes. Cela étonne et cela fait sens. En effet, on aurait pu écouter sans interruption cette musique-bruit (urbaine/interstellaire), le procédé itératif agissant comme un liant. L'expérience de la fin abrupte nous met justement en contact avec la nature même de la démarche, essentiellement ouverte, inscrite dans la circularité, la rondeur : « À qui s'ouvre à la cosmicité des images […]. [le] cri rond de l'être rond arrondit le ciel en coupole[5]. » Les travaux d'Hélène Prévost semblent tout à la fois prendre racine et leur envol dans une « imagination matérielle[6] » qui s'opère à même l'intention imageante, cette image fugitive incarnée dans le faire, le sonore d'un « paysage arrondi[7] », fluide et expansif.

Chantale Laplante

Silvia Tarozzi, violon

Virgin Violin

I dischi di angelica / IDA 028 / 2014

Multipliant les collaborations de création avec des compositeurs, et ayant un penchant pour les partitions graphiques et textuelles[8], la violoniste et improvisatrice italienne Silvia Tarozzi[9] enregistrait récemment trois œuvres pour violon solo, toutes en première mondiale. Elle immortalise ainsi des interprétations uniques d'œuvres élaborées en étroite collaboration avec les compositrices Pascale Criton (*Circle Process*, 2010) et Éliane Radigue (*Occam II*, 2012), ainsi qu'une version très originale des *Thirteen Changes : For Malcolm Goldstein* (1986) de Pauline Oliveros.

Après avoir interprété en concerts des versions acoustiques de *Thirteen Changes* – d'ailleurs très appréciées par Oliveros, qui en témoigne dans le livret – pour l'enregistrement, Tarozzi a réalisé une version qui intègre des éléments électroacoustiques, faisant ainsi preuve de sa fertile imagination. Cette suite de 13 très courts mouvements (dont 10 font moins de deux minutes et

le plus long s'étire à 4 min 43 s) est constituée d'autant d'« images » destinées à être interprétées en improvisation. Le « *Deep listening* », tel que conceptualisé par Pauline Oliveros[10], s'appuie d'ailleurs (entre autres) sur le développement d'une imagerie personnelle à la base du processus de création. Les titres très évocateurs vont de « Songs of ancient mothers among awesome rocks », le plus court et premier mouvement de 25 s, au plus long et dernier mouvement « Directionless motion – (unquiet stillness – a moment alone with millions of people – calming the water – the aura of a black bird.) », en passant par « A solitary warm on an empty coffin » et « Elephants mating in a secret grove »… Inutile de spécifier que ces « images » incitent à débrider l'imagination des interprètes (l'œuvre pouvant être interprétée autant par un soliste que par un ensemble). Comme l'exprime pertinemment le livret : « *The textual score of* Thirteen Changes *casts, through the performer's creativity, natural or paradoxical visions and sensorial, tactile, proprioceptive suggestions, which stimulate acoustic synesthesiae* ». Tarozzi réalise ici une variété de sonorités amalgamant son subtil jeu de violon à des prises de son de voix, paysages sonores, jouets, roches et boîtes à musique. Le résultat est gracieusement ludique et fait preuve d'une richesse de timbres inouïe qui emporte l'œuvre dans un nouveau monde sonore, au grand plaisir de la compositrice et des auditeurs.

Ces fascinantes capsules sont entourées de deux œuvres tout à fait contrastantes par leurs durées et leurs matériaux sonores beaucoup plus homogènes. La richesse de timbres est cependant toujours au rendez-vous sur la piste d'ouverture du disque avec l'œuvre de Pascale Criton, *Circle Process*, interprétée sur un violon accordé en 16e de tons. La microtonalité est un champ d'intérêt particulier de la compositrice (et musicologue[11]) dans toute son œuvre. L'utilisation d'échelles à intervalles très petits lui permet de magnifier la perception du timbre en créant un continuum sonore de glissements raffinés. Cette œuvre pour violon en est un parfait exemple avec son « processus circulaire » qui nous fait découvrir peu à peu de multiples sonorités intrigantes, imbriquées dans une longue trame ininterrompue de plus de 27 min. La virtuosité technique de Tarozzi, dans le jeu du violon que l'on pourrait qualifier de bruitiste, est savamment intégrée dans un discours sans failles qui retient l'attention par ses incessantes et subtiles variations sonores.

L'œuvre de Radigue, présentée à la fin du disque, se situe aussi dans un esprit d'exploration sonore sous forme de lent processus, fidèle à sa démarche artistique consacrée. La compositrice exprime ainsi sa vision « *of the Universe as a form of universal pulse, with extremely long waves, as the ones going from the Earth to the Sun, and extremely short ones, such as the minuscule angstroms* ». Pour chaque soliste qui interprète l'œuvre *Occam II*, elle transmet oralement ses instructions et cherche à mettre en valeur la personnalité de l'interprète. Ici, Tarozzi se fait beaucoup plus méditative… une seule note tenue est répétée sans cesse avec des variations de timbres progressives, de prime abord presque imperceptibles. Elle parcourt ainsi peu à peu (en 18 min 37 s précisément) toute la palette harmonique de cette lente vague répétitive, et démontre sans équivoque une exceptionnelle maîtrise du son à chaque instant.

L'exploration du timbre est la grande force de cette interprète qui nous invite dans une profonde immersion dans le son tout au long de cet enregistrement. Silvia Tarozzi, interprète singulière, a su choisir un répertoire qui permet de prendre la mesure de la finesse de son jeu instrumental et la profondeur de la réflexion artistique qui l'accompagne.

Cléo Palacio-Quintin

Quartetski

Quartetski Does Stravinsky : Le Sacre du printemps

Ambiances magnétiques / AM213 / 2013

Le groupe Quartetski[12] est composé non pas de quatre membres, comme son nom le laisse entendre, mais bien de cinq musiciens tous très actifs sur les scènes de musique actuelle, autant au Québec qu'à l'étranger : Isaiah Ceccarelli (batterie), Bernard Falaise (guitare électrique), Philippe Lauzier (clarinette basse et saxophone soprano), Pierre-Yves Martel (viole de gambe et objets divers) et Joshua Zubot (violon)[13]. Sous la direction musicale de Pierre-Yves Martel, qui élabore leurs orchestrations depuis 2007, cet ensemble d'improvisateurs aguerris s'attaque à des œuvres du répertoire en les réinventant avec leurs sonorités originales, tout en respectant l'esprit des créateurs.

Après s'être frotté avec succès aux musiques de Sergueï Prokofiev, Duke Ellington, Erik Satie, Henry Purcell, Tobias Hume et John Cage, c'est à la demande du Festival Montréal/Nouvelles Musiques[14] (MNM) que Martel a osé se lancer dans une adaptation du fameux *Sacre*, à l'occasion du centenaire de la création de l'œuvre. Le défi était de taille pour parvenir à conserver l'essence de cette œuvre symphonique historiquement marquante en la réinterprétant dans le contexte d'un ensemble de cinq musiciens, mais Quartetski s'est prêté au jeu avec brio, et le résultat est éloquent.

Les principaux thèmes mélodiques sont bien reconnaissables et savamment intégrés dans des textures électroacoustiques et instrumentales improvisées. Martel a brillamment réussi à réorchestrer les passages les mieux connus en gardant l'essentiel, et ceux-ci nous apparaissent tout aussi envoûtants que dans la version originale. Parmi ces fameux motifs et rythmes tirés de l'œuvre de Stravinsky s'imbriquent des passages plus libres qui se fondent naturellement, et nous emportent ailleurs, dans des sonorités plus actuelles, frôlant même parfois le rock, tout en demeurant ancrés dans l'esprit de ce *Sacre* mythique.

On revisite ainsi l'œuvre de Stravinsky dans une écoute renouvelée et vivifiante, dans laquelle les improvisateurs créent de nouveaux espaces d'improvisation où ils mettent en évidence leur propre langage et virtuosité, toujours sans dénaturer l'âme du *Sacre* et son énergie tellurique. Ce disque s'est d'ailleurs retrouvé finaliste pour le prix Opus du Disque de l'année – musiques moderne, contemporaine, pour la saison artistique 2013-2014.

Depuis cette parution sur CD, le groupe s'est aussi attaqué à l'œuvre pour piano *Mikrokosmos* de Bartók. On peut d'ailleurs en entendre des extraits en concert sur la nouvelle plateforme *La fabrique culturelle.tv*[15]. Un enregistrement sur disque paraîtra également sur l'étiquette DAME/Ambiances Magnétiques d'ici la fin de 2015… à surveiller !

Cléo Palacio-Quintin

1. De 1978 à 2007, Hélène Prévost œuvre à Radio-Canada où elle se consacre, entre autres, à l'enregistrement et à la diffusion de musiques expérimentales et exploratoires (Musique Actuelle, Le Navire « Night », Bande à part). Information tirée de sa biographie mise en ligne sur le site de Sporobole, Centre en art actuel : <www.sporobole.org/programmation/vitrine-sonore> (consulté le 24 mai 2015).

2. Depuis quelques années, Prévost poursuit ses recherches dans le contexte de la diffusion sur multiples haut-parleurs de diverses qualités et sur écouteurs domestiques.

3. Tour de Bras est un organisme de création, de production et de diffusion qui œuvre à Rimouski dans le domaine des musiques improvisées. Pour plus d'informations : <http://tourdebras.com> (consulté le 24 mai 2015).

4. À ce propos, l'*Étude aux chemins de fer* (1948) de Pierre Schaeffer demeure une œuvre modèle où l'artiste apprivoise la nature ambivalente des bruits d'un chemin de fer qui peuvent évoquer des objets sonores aux caractères « bruitistes » ou, en détachant ceux-ci de leur contexte et par artifice, les mener dans le champ de la musique.

5. Gaston Bachelard ([1957]1992), « La phénoménologie du rond », *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, p. 213.

6. Concept développé par Gaston Bachelard, entre autres dans le texte *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* (Paris, José Cortie, 1941).

7. Bachelard, [1957]1992, p. 213.

8. À ce sujet, voir le récent compte rendu publié dans nos pages sur le livre *Events : Perspectives on Verbal Notation* de John Lely et James Saunders (*Circuit*, vol. 25, nº 1, 2015, p. 81-83).

9. À propos de Silvia Tarozzi, voir son site web : <www.silviatarozzi.it> (consulté le 7 juin 2015).

10. Voir les écrits complets de la compositrice sur le sujet : Pauline Oliveros (2005), *Deep Listening : A Composer's Sound Practice*, Lincoln, iUniverse.

11. Voir d'ailleurs le récent compte rendu publié dans nos pages du livre de Pascale Criton (2013), *Ivan Wyschnegradsy. Libération du son : écrits 1916-1979* (*Circuit*, vol. 24, nº 3, 2014, p. 88-91).

12. Pour plus d'informations sur l'ensemble, voir : <www.quartetski.com> (consulté le 27 mai 2015).

13. Les musiciens Amy Horvey (trompette) et Miles Perkin (contrebasse) ont aussi contribué à certains projets du groupe, mais les cinq membres ici nommés sont ceux ayant participé au disque, et aux plus récents projets de l'ensemble.

14. À propos du festival MNM, voir : <http://festivalmnm.ca/mnm> (consulté le 9 juin 2015).

15. Voir : <www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/5156/quartetski-does-bartok-mikrokosmos-une-presentation-de-supermusique> (consulté le 5 juin 2015).

Jim Holyoak, *Lofoten at Night*, 2014. Encre sur papier, 30 × 27 cm.