

Le bruitisme et la paix en intervalles

Goerges Dupuis et Jean-Claude Gagnon

Numéro 49, automne 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36447ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dupuis, G. & Gagnon, J.-C. (1990). Le bruitisme et la paix en intervalles. *Inter*, (49), 51–56.

LE BRUITISME ET LA PAIX EN INTERVALLES

Goerges DUPUIS

Adaptation Jean-Claude GAGNON

Un schéma représentatif du Sound Symposium 90 peut être ainsi dessiné, gardant en mémoire la nécessité d'abandonner le linéaire en faveur des dimensions tangentielles, à cause d'oppositions telles que le silence face au vacarme, l'intelligence contre l'absurdité, l'humain confronté à la barbarie et enfin la connaissance versus l'inconnu.

Au centre de ce même schéma, nous trouvons comme noyau et point de départ, Don WHERRY, l'organisateur de ce festival mais aussi accomplissant plusieurs tâches, toutes relatives à la place de chaque unité de l'événement. Nous traçons autour de lui un cercle dont les points principaux sont les différentes manifestations de sa personnalité : hôte, organisateur, éducateur (il est professeur de musique à l'Université Memorial) ; il est aussi compositeur, percussionniste, environnementaliste, inventeur d'instruments de musique ; ontarien transplanté à Terre-Neuve depuis 1974, il est aussi musicologue, improvisateur, amateur de musiques contemporaines, à la recherche de musiques diversifiées et « internationalisantes ».

À partir de chacun de ces points se situent les tangentes représentant les nombreuses activités et performances qui ont été proposées pendant les onze jours du festival.

Par exemple, les extensions des recherches académiques pourraient incorporer les flûtes anthropologiques de Susan RAWCLIFFE, les connaissances acquises au sujet du futurisme lors de la session de VIVENZA et les aspects modernistes de la performance d'INTER/LE LIEU, tout cela rejoignant les idées et les mouvements artistiques du vingtième siècle.

Nous pouvons partir de l'intérêt de WHERRY pour l'environnement et des manifestations d'interaction planétaire entre les humains dans les performances et ateliers des groupes Uakti du Brésil et Die Audio Gruppe de l'Allemagne, qui utilisent le recyclage d'éléments communs dans la production de nouveaux sons.

Et ainsi de suite, jusqu'à l'atteinte d'un mandala liant la plupart des participants dont les niveaux d'intérêts sont en harmonie avec les idées et les gestes de Don WHERRY. Mais avant de décrire ce que celui-ci a produit lors du développement de son festival, nous pourrions fournir au lecteur un parcours continu d'influences, de tendances et d'interconnexions qui furent évidentes durant cette rencontre de compositeurs.

Le défilé pourrait partir de la conférence de VIVENZA et de l'explication historique du bruitisme, ce qui nous rend conscients de l'un des buts du futurisme : la création d'une égalité des sons planétaires. Ce qui est parfaitement réalisé dans l'œuvre de Jacques DUDON qui crée des instruments utilisant l'intonation juste et exprime le désir d'établir un équilibre entre les musiques européennes et les musiques étrangères et anciennes ainsi qu'une compréhension adéquate des sons naturels émanant de la planète elle-même. Les instruments fabriqués par DUDON explorent des tonalités spirituelles et antiques, aspect que partage le groupe Uakti et qui se prolonge dans la connaissance des sons avant de procéder à l'invention des instruments utilisant leurs potentiels.

Les sons de Uakti incorporent de vieux éléments de musique afro-brésiliennes, utilisant du matériel recyclé dans la production d'instruments. Parmi eux, nous retrouvons des tubes en plastique, des pièces de pianos trouvées, des bouteilles, des morceaux de bois amplifiés (nous démontrant ainsi que les conifères ont les capacités pour remplacer la basse électrique), des marimbas fabriqués avec des morceaux de verre et des pompes de caoutchouc imitant les oiseaux de l'Amazonie.

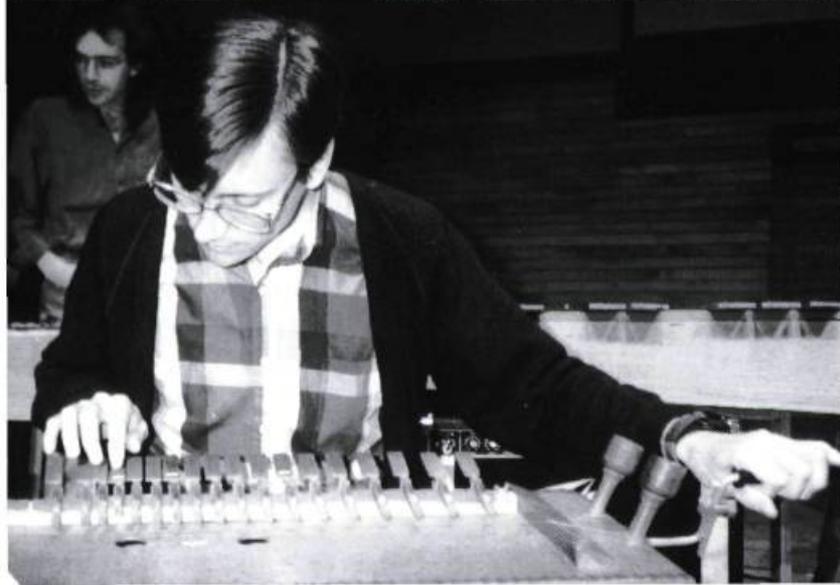
L'utilisation des matériaux trouvés et recyclés fut aussi un trait dominant de l'exposition *Sounds of Invention* lors de laquelle plusieurs inventeurs d'instruments musicaux se servirent de matériaux communs, tels des tuyaux en métal (Le Columbine de Gayle YOUNG qui ressemblait à un marimba), des roches ordinaires choisies pour leurs tonalités distinctes, d'énormes plaques de verre employées pour la percussion (Kathy BROWING), un « conduit-antenne » utilisant aussi des tuyaux en métal (Bill et Mary BUCHEN), des jouets d'enfants et des matériaux de cuisine (Sylvia BENDZSA), des haut-parleurs produisant des sons de manière autonome (Gordon MONAHAN) et même un bateau décoré par des cordes de guitare (Don WHERRY). De fil en aiguille, on passe de l'invention d'instruments à une conférence donnée par les inventeurs expliquant leurs méthodologies ; de là vient la constatation que les architectes des grandes villes n'accordent aucune place au son dans leurs constructions. (Encore un autre lien avec le futurisme) ; ce qui n'est pas le cas de Don WHERRY qui considère la ville de Saint-John comme son plus énorme instrument de percussion.

Ce qui nous amène au port où se produisait la *Harbour Symphony*, chaque jour ; les klaxons de nombreux bateaux jouaient des partitions créées pour le festival, utilisant la vallée de rochers encerclant le centre-ville comme une gigantesque chambre de résonance. Comme le faisait Die Audio Gruppe qui, en se servant de ses vêtements audio portatifs, produisant des échos de « feedback » dans les rues tranquilles de la ville, un samedi matin. Cette sorte de pénétration de sons naturels opéra aussi subtilement lors de la performance près des arbres (Arbretreebaum) de Gayle YOUNG et Reinhard REITZENSTEIN. REITZENSTEIN, en collaboration avec David KEANE fut l'inventeur du SoundLodge, une sorte de Tepee interactif, capable de produire des sons à partir des mouvements de quelqu'un se trouvant à l'intérieur.

Le mouvement fut aussi mis en évidence lors de la performance du danseur Benoit LACHAMBRE qui, confronté à de l'improvisation « guitaristique » et à de la peinture en direct, fut forcé de réagir selon le développement des sources visuelles autant que des sons produits par la guitare de Christopher BUTTERFIELD.

L'art visuel était présent dans les inventions d'instruments, constituant une sorte d'artisanat (Uakti, les flûtes en argile de Susan RAWCLIFFE et la panoplie de saxophones hybrides de Tom GURALNICK, incluant un tube d'aspirateur attaché à un bec de sax — ça sonnait comme un dijeridoo flexible), mais aussi dans la mythologie incarnée par le masque créé pour la performance de danse de Diane CARRIÈRE, de même que dans les masques mythiques utilisés par Tomson HIGHWAY qui employait l'absurde pour expliquer la naissance de l'île Manitoulin.

Nous pouvons aussi partir de certaines caractéristiques du mouvement pour parvenir à la psychologie kinésique telle que soulignée par Roger TAYLOR (voix) et Phil MINTON (batterie), deux artistes qui ont créé autant de mouvements hypernerveux suggérant des sons et des bruits ayant la même caractéristique ; tout comme Michael PEPPE, ce disciple de Stockhausen qui développe des mimiques faciales étonnantes ; parmi tous les musiciens que j'ai observés, PEPPE possède sans doute le visage le plus expressif ; il accompagne ainsi ses vocalises et son collage de sources de matériaux vocaux en provenance de toutes les cultures imaginables et présentables incluant les suivants : Bruce SPINGSTEEN, des chants d'enfants, des sons d'animaux, des textes religieux, des chants spirituels, des textes de meurtriers, des arias italiennes, du rap américain et NIETZSCHE.



Et puisque nous avons fait mention de l'art vocal expérimental, on peut ajouter les films de Peter ROSE dont l'un d'eux ne projette aucune image à part celle de la traduction écrite de la trame sonore — c'est un « film noir », comme il nous l'a spécifié ; l'art vocal d'Iva BITTOVA, combinant des chants traditionnels de gitans tchécoslovaques à de la gesticulation du « performance art de New-York » ; les chants spirituels et féministes de Four the Moment et de Sara-bande ; le théâtre féministe et gauchiste accompagné d'un violon virtuose de BANNERMAN et PRENTICE ; les expressions et textes modulés par Paul DUTTON avec l'aide du quatuor à cordes (Atlantic String Quartet), lors de son interprétation d'une composition de Wende BARTLEY.

La présence du quatuor à cordes nous rappelle des pièces de facture académique comme le répertoire de l'accordéoniste Joseph PETRIC, la musique électro-acoustique expérimentale des montréalais Alcides LANZA et Sergio BAROSSO et les compositions de Sound Pressure, Gerry HEMINGWAY et Cymbali. Ce dernier groupe, originaire de Vancouver, s'avérait capable de jouer un jazz innovateur, comme le pouvaient aussi le duo WALSH et UNDERHILL, le trio CRISPELL, ELLIS HEMINGWAY et enfin Iva BITTOVA. Ce qui nous offre une liste assez complète des performances qui furent présentées lors du festival et qui pour la plupart avaient des caractéristiques reliées aux intérêts de WHERRY.

Un exemple qui démontre parfaitement le talent d'instigateur de rencontres de Don WHERRY fut le fait qu'il m'a encouragé à entrer en contact avec Richard MARTEL pour voir si Inter serait intéressée à publier un article au sujet du Sound Symposium.

Aussi, il tente toujours de rendre possible l'établissement de liens entre ses invités. Ces liens sont multidirectionnels, inattendus ou planifiés, forts ou faibles, destructeurs ou créateurs. Le Sound Symposium est son jouet ; il y entremêle les compositeurs, musiciens, spectateurs, étudiants, écrivains, rédacteurs, les gens de la rue dans un amalgame cohérent des diverses avenues de la musique contemporaine.

Le soir précédent, je rencontrais Richard MARTEL pour une deuxième fois, lors de sa performance au Longshoremans' protective Union Hall ; il fit la lecture d'un texte de 10 000 mots au-dessus du vacarme continu d'une guitare électrique. Ce fut assez bien reçu mais ça me rappelait l'image d'une sorte de Lucien FRANCCEUR présentant un rapport officiel à un comité gouvernemental national à la recherche d'une définition du bruitisme.

L'interaction texte et guitare de Richard MARTEL et la performance de Christopher BUTTERFIELD et de Benoît LACHAMBRE furent les deux exceptions dans la présence du bruitisme ou des musiques à haut volumes au Sound Symposium. Un fort taux de décibels nous est parvenu d'autres sources cette année : par exemple les cris pré-colombiens à la fois énervants et fascinants des flûtes de Susan RAWCLIFFE ; l'électroacoustique provenant de différents bruits (Alcides LANZA, accompagné par Joseph PETRIC), utilisant une bande magnétique incluant un duo entre un accordéon et une tondeuse à gaz ; un piano suramplifié joué par un virtuose (Gordon MONAHAN et son *This Piano Thing*) ; un baladeur en marche arrière cherchant à insérer le vacarme dans la vie des autres plutôt que de taire ces bruits accentués (Die Audio Gruppe) ; 1500 enfants stimulés par un regroupement de Teddy Bears et leur invasion d'une exposition d'instruments de musique ; des claviers dispendieux joués à un volume très élevé par un autre virtuose (Sergio BAROSSO) ; le déferlement de percussions et de cris sauvages de MINTON et TURNER et le mélange-maison des avions de guerre, réalisé par VIVENZA.

Toutes ces expériences précédèrent la performance de Richard MARTEL ; pour l'apport du bruitisme au festival, il ne restait plus que la prestation d'INTER/LE LIEU qui eux aussi abandonnèrent la guitare en faveur de l'amplification de billes tombant sur du métal et qui grâce à des microphones-contacts, produisaient un son semblable à de la grêle s'abattant sur un toit d'aluminium et qui serait ENTENDU par un ivrogne le lendemain d'une cuite. Cette grêle durait une trentaine de minutes, pendant la construction méthodique de la structure dans laquelle évolueront ces billes. Une caractéristique de cette performance était la présence des langues suspendues aux échelles ; on se demandait s'il s'agissait de langues de morue, constituant un délice de la cuisine locale et puisqu'elles étaient amarrées aux échelles, s'il y avait un jeu de mot intentionnel dans la phrase anglaise spécialement dans les mots « tongue tied ».

Je peux déduire, peut-être trop rapidement que nous arrivons finalement à l'intégration du bruit fourni par des cordes de guitare dans le Zeitgeist du bruitisme universel des catégories musicales, la guitare cédant sa place dominante à d'autres genres de sonorités, dont le volume, poussé à l'extrême, nous conduit à l'exaspération.

Si ce phénomène est réel, son application dans les normes de la musique populaire produit des potentiels sociologiques aussi importants que ceux du rap nord-américain, sur le point d'envahir le territoire de l'Amérique blanche appartenant au rock'n'roll et à son descendant le rock. Mais cette thèse n'est

qu'une possibilité contenue dans la projection macrocosmique des rapports entre les différentes disciplines artistiques présentes à ce festival.

Ce microcosme des genres représentés au Sound Symposium est constitué d'un ensemble d'éléments bien planifiés par l'organisateur/alchimiste qui cependant aurait pu empêcher cette domination de la guitare lors de sa sélection des artistes invités. Après tout, au Sound Symposium, autant les spectateurs que les participants peuvent être intégrés dans cette sorte d'opéra élaboré qui a comme sujet le *Zeitgeist* de la musicologie.

Le rôle principal de la plupart des festivals de musique, c'est d'essayer de présenter un portrait réduit des diverses activités du milieu des artistes dignes d'intérêt.

Le symposium, étant en principe une sorte de « séminaire » de compositeurs et musiciens, cherche à réaliser un mini-univers musical pouvant être reproduit dans les limites du temps et de l'espace : en autres mots, c'est une utopie musicale expérimentale ou un Club Med créatif.

Aussi, ce festival n'est pas comme ceux des grandes villes qui offrent toujours les manifestations artistiques proposées par divers organismes, galeries et autres, en dehors du symposium. Cela ne veut pas dire que l'art n'existe pas à Terre-Neuve, mais plutôt que, selon les perceptions des musiciens contemporains sur les lieux, il y avait ici une bonne représentativité de la musique expérimentale d'aujourd'hui. Il diffère aussi de ceux des petits centres urbains qui n'ont que la culture apportée par leur événement pour satisfaire la curiosité des touristes ; d'abord, Saint-John nous offre des lieux où nous pouvons nous isoler, des rochers et l'océan, représentant autant de refuges propices à la paix et à la réflexion.

Concevoir l'événement dans sa globalité nous donne la chance de découvrir un type de microcosme pouvant définir des schémas possibles de l'évolution des influences musicales (et non musicales) ; le symposium accorde une place importante aux tangentes de la composition au vingtième siècle.

Lorsque l'on suit les cours de WHERRY, on y trouve des leçons et des exemples (performances, installations), des explications (ateliers), des discussions et même un examen final : le cabaret d'improvisation, à la fin du festival. C'est une honte que la présentation bisannuelle de l'événement sur les ondes de CBC pendant l'émission *Two New Hours* (qui présenta cette année un choix assez satisfaisant de cinq heures de performances) n'ait jamais lieu à la fin du festival. La raison de cette omission est assez simple : l'équipe de CBC quitte la scène, trois ou quatre jours avant la fin du festival — ils avaient déjà décidé du contenu de l'émission, un ou deux jours avant leur départ.

Lorsqu'un événement a comme principale attraction de clôture une soirée d'improvisation, nous pouvions penser qu'il s'agit là de « jams » entre amis dans lesquels nous ne retrouverions que des pièces de peu de valeur. Mais ce ne fut pas le cas pour les performances auxquelles j'ai assisté ; surtout parce que la majorité des pièces choisies lors de cette soirée de clôture l'ont été sous la recommandation de l'instigateur. On peut apercevoir dans ces regroupements sa conception des divers liens entre les musiques et les influences musicales. Je crois sincèrement que WHERRY organise ce festival pour vérifier si sa perception des mouvements artistiques contemporains est adéquate ; comme je l'ai déjà noté, l'expérience qui vérifie ou qui réfute ses théories, c'est le cabaret d'improvisation.

Pour ceux qui ont suivi ses cours durant le Symposium, il a été un signe révélateur des échecs et des réussites lors de l'événement.

Si on perçoit la totalité de ce festival comme de la recherche musicologique, il est facile de considérer l'ensemble des 53 performances et ateliers comme autant d'actes d'un opéra qui dure onze jours ; le cabaret vise alors une sorte de reprise de thèmes convergents et opposés mais rarement contradictoires et cela n'est pas surprenant ; Don WHERRY (et son équipe) détermine le choix ainsi que l'horaire des performances pendant la semaine, comme le ferait un compositeur choisissant les instruments et leur place respective dans un œuvre symphonique.

L'agencement des collaborations telles que celle de VIVENZA et de ZAGORSKI constitua une juxtaposition de ce genre.

Jean-Marc VIVENZA joua sa composition *Aéro-bruitisme dynamique* dans un bar qui présentait du rock, donc familier avec l'expérience des sonorités excessives.

Sa mise en scène du bruit devint une parodie hilarante : nous étions bombardés par 110 décibels de boums sonores, en cycles de quelques secondes, échantillonnés et filtrés par un système de délai ; amplifiés jusqu'à couper le souffle et le plaisir de ceux qui associent le vacarme aux variétés. Force machinale de bruits féroces, sans répit, sans éléments spectaculaires propres au « showbusiness » et sans lien avec un plaisir émotionnel ; toutes ces caractéristiques qualifient l'objectivité du bruitisme.

Richard MARTEL argumentait la faiblesse relative du volume sonore de la bande qu'il a utilisée lors de sa performance par rapport au niveau atteint par la musique rock et même par le bruit dans les lieux de travail. Bien que certains



plaisantaient, l'effet de bombaste fut assez puissant pour figer la plupart des spectateurs éprouvant des difficultés de communication, démontrant leur incompréhension face à cette performance. « C'est suffisant pour faire saigner les oreilles, endommager le système nerveux, rendre folles les bêtes sauvages, détruire l'environnement biologique et produire des bulles dans le sang. Nous avons découvert qu'après une semaine, les organes des individus sont devenus fragiles à cause du bombardement psychologique de l'impact du bruit plutôt que du volume perceptible. »

Cette description ne s'appliquait pas à la prestation de VIVENZA, mais à l'effet des vrais avions survolant le territoire des Innus du Labrador près de Goose Bay, où se trouve le site des exercices de vol à basse altitude de l'O.T.A.N. Principes de base de la composition machinale de VIVENZA, les impacts biologiques furent analysés par le psychologue Mike ZAGORSKI, lui-même un membre du groupe Fusion, auquel participe aussi le percussionniste Don WHERRY. L'intégration de sa lecture, le lendemain-matin de la première performance de VIVENZA fut une expérience horrible pour certains d'entre nous qui se plaignaient des séquelles causées par la performance ; mais ces désagréments furent légers en compensation avec le son réel des vols.

L'interaction directe entre VIVENZA et ZAGORSKI aurait pu produire un débat intéressant mais VIVENZA était absent lors de l'analyse du phénomène du son polluant généré par les avions volant à basse altitude. Il m'a appris par la suite qu'il aurait aimé être présent. L'agencement de la lecture de ZAGORSKI après la performance de VIVENZA (et avant la conférence de celui-ci) aurait pu permettre une vive discussion au sujet du bruitisme (et de l'anti-bruitisme) mais ça n'a pas été possible ; ZAGORSKI avait l'intention d'assister à la conférence de VIVENZA mais il était absent. Pour nous, qui furent témoins de ces juxtapositions, c'était une exploration admirable des mondes respectifs du compositeur et du scientifique, révélant un débat sur la présence autant théorique que réelle, de bruits excessifs.

Une analyse globale du festival est difficile à réaliser : aujourd'hui, un festival (ou une conférence) a pour but de réunir des artistes talentueux qui ont des intérêts communs, afin de réaliser un produit culturel basé sur ces mêmes intérêts. Mais souvent il manque l'existence d'une thématique qui pourrait regrouper ces artistes. Le Festival de jazz de Montréal, par exemple, utilise des sous-thèmes comme « les musiques africaines de l'ouest », la « rétrospective Charlie HADEN » ou encore « les vedettes de la Glasnost ». Cependant, lors de l'effort pour comprendre ce qu'ils signifient, ces sous-thèmes ne seront qu'un détail d'un gros plan difficile à distinguer selon les mesures d'analyse, d'économie, de popularité et d'influences. De plus, les événements artistiques que sont les festivals, incluent généralement trop d'activités, la plupart du temps concordantes mais parfois contradictoires ; des comités sont formés et les choix préliminaires seront relatifs à la recherche méticuleuse des bénévoles, à la collaboration des artistes invités, à l'intention de vendre un produit, la possibilité de produire des agencements. On trouvera alors des galas américains dans des festivals de films internationaux, des virtuoses de la pyrotechnique lors de conférences sur la musique classique et la présentation de vedettes populaires pour appuyer une saison de théâtre sérieux, expérimental ou ancien. Ces différentes juxtapositions produisent une sélection qui n'est pas basée sur une thématique mais plutôt sur l'apport de plusieurs facteurs distinctifs. Le principal problème qui s'applique à un festival ayant pour but de tirer des nouvelles connaissances à partir de matériaux donnés, c'est la nouveauté liée à la télévision et à sa culture propre : la culture de la nouvelle. Ce qui importe alors, c'est le plus récent, la nouveauté, le « goût » du jour.

Même lorsqu'un festival incorpore dans sa programmation un thème particulier, et qu'il est capable de se rentabiliser avec la présentation d'une vedette identifiable à ce même thème, le processus sera empêché par l'inclusion de quelque chose de trop nouveau (la fascination qu'exerce le nouveau jouet) pour être compris et mis sur un pied d'égalité avec ce qui est déjà connu et ce qui peut évoluer à l'intérieur de ces thématiques. Alors, l'analyse de la totalité de l'événement s'effectue en comparant ses éléments et leurs interactions respectives.

Le Sound Symposium préférerait favoriser une sorte d'exploration des interactions et juxtapositions plutôt que la nouveauté (cela ne favorise certainement pas les primeurs mondiales).

Le jour de l'ouverture, il y eut une déclaration affirmant que ce festival aurait l'environnement comme thème mais en considérant la programmation dans son ensemble, nous avons constaté qu'il fut choisi pour des motifs publicitaires ; nous connaissons la tendance des médias électroniques à saliver aussitôt que leur est offert un morceau de viande dans une salade végétarienne.

Le cabaret de la fin du festival agissait selon une sorte de vision ultime (celle de Don WHERRY) des leçons apprises lors de la semaine ; les interactions générales cités auparavant nous montrent une capacité d'interconnexion de



tous les éléments, cependant si on dessine dans l'espace d'un vide, on créera toujours deux relations. Voilà donc la mise en situation des produits inattendus, des constations imprévues, des figurants qui ont étonné et des vedettes qui ont déçu. Nous trouvons des ateliers qui abordent des sujets non-prévus par leurs acteurs ; nous assistons alors au processus naturel de la créativité en pleine fusion. Je pense que Don WHERRY est conscient du fait que se créent des produits inattendus échappant à son contrôle.

D'après mon expérience d'autres festivals, il est le directeur le plus apte à se trouver sur place pendant la majorité des activités de son événement. Il mijote des concepts, planifie des performances que ceux-ci pourraient réaliser et la plupart du temps, ça marche. La dernière soirée d'improvisation fut simultanément une compilation de faits saillants et une synthèse de regroupements thématiques. Par exemple le regroupement de DUDON et de Santos (Uakii) et de Cymbali nous démontra l'impact que peut avoir des instruments à intonation adéquate (juste) sur du jazz ou sur l'exploration de musiques dites ethniques. Le trio BITTOVA-UNDERHILL-WALSH nous prouva que le jazz canadien diffère de celui d'Europe mais qu'il existe cependant des points convergents entre eux. Le duo PEPPE-MINTON fut la preuve que l'improvisation ne se fait pas spontanément ; nous avons assisté à l'échec de deux improvisations incapables de se trouver un terrain d'entente.

M'inspirant de la lecture du no 47 d'Inter, je dresserai finalement en contre-balance, la liste des interventions et manœuvres naturelles et stimulées lors du Symposium. D'abord il faut inclure mon appartenance au Groupe. Lorsque l'on encourage la cohabitation entre des personnes qui ont des excentricités en commun, on cause des regroupements d'amis qui peuvent ignorer l'existence d'autres gens (en dehors du groupe). L'organisme d'interaction cherche à stimuler ses propres réserves d'énergie, parfois aux dépens de ceux qui souhaitent une connexion directe avec la performance, s'attachant à l'illusion contemporaine consistant à considérer le public comme autant d'auditeurs privés, dans un lieu où doit régner un silence total, ne pouvant exister lors d'une performance à distance. Autrement dit, Saint-John est devenu pour plusieurs, à l'exception de notre groupe, une sorte de plateforme pour les compositeurs et les musiciens durant la semaine ; des tavernes, des salles de billards, des « clubs » dans lesquels se trouvent des jeux interactifs qui, placés dans les mêmes endroits où les performances ont lieu, rendant possible la création de liens humains. De plus, la topographie unique de Terre-Neuve permet à tous de découvrir la beauté des modifications géodésiques fantastiques de ce milieu ; en tant que touristes, nous étions tous égaux lors de l'exploration des rochers et de l'océan.

Je peux citer comme exemple, le voyage en bateau organisé par le festival, à la recherche des baleines et oiseaux, et mon expérience préférée, celle d'avoir souligné la présence d'un jeu de hockey sur table, à Jean-Marc VIVENZA, dans la taverne dans laquelle avait lieu sa performance ; ça l'a amusé.

Malgré cela, à cause de l'existence de ce même groupe, on oublia la population locale, cela eut pour conséquence un manque de respect pour les autres spectateurs lors de la présentation des performances. La pire de ces actions (une manifestation évidente d'une manœuvre insérée dans la population locale) du groupe fut son habitude de se présenter en retard lors de ses performances ; se produisaient alors des confrontations inévitables entre les administrateurs et les retardataires. Un pianiste/compositeur, porte-parole du Groupe argumentait que ça ne le dérangerait aucunement si quelqu'un arrivait en retard à sa performance, un représentant de l'organisation répliquait qu'il n'avait jamais assisté à un tel manque de respect de la part des performeurs, de toute sa vie.

L'ayant accompagné lors de cette entrée tardive (relative à une demi-douzaine parmi les 50 performances), j'atteste néanmoins de son effort d'arriver sur les lieux de manière à ne pas trop déranger les performances en cours.

Certaines personnes nous ont reproché de trop chuchoter, ricaner ou



converser lors des performances, ce qui irritait les spectateurs consciencieux. Avant que la compréhension de cet incident devienne comme les excuses d'un enfant turbulent, à l'école, il faut comprendre que pour les gens qui conçoivent le lieu de la performance comme un endroit où doit régner un silence absolu, toute excuse est inutile.

Pourtant il n'y eut pas de ricanements lors de la présentation de VIVENZA, par exemple. Il faut comprendre qu'il est difficile de demeurer sérieux quand le guichet est aussi l'endroit où l'on vend la bière.

Dans le contexte de cette bataille constante dans la détermination du rôle de l'auditoire nord-américain (ignorons les européens capables de siffler pendant une performance qu'ils n'apprécient pas — rejet/confrontation d'un art), j'offre une brève citation de Glenn GOULD qui ne voulait plus de la présence du public lors de ses concerts car il était impossible de donner à certains spectateurs une capacité d'inspiration spirituelle et de comportement collectif adéquat, fidèle à l'écoute de l'art musical : « Pourquoi les consommateurs payant leur droit à l'entrée seraient-ils privés d'émettre leur opinion ? Malgré le fait que d'autres consommateurs ne veulent pas entendre cet opinion nous devons tenir compte de l'existence des lois particulières de la psychologie acoustique, sur lesquelles peut se fonder un destructeur qui, placé de manière stratégique, en appliquant le niveau (ton) de voix approprié, peut entraîner une réaction en chaîne de plusieurs centaines de spectateurs. »¹

D'après moi ce n'était pas une réaction contre des retardataires ou des chuchotements et ricanements nuisibles ; c'était plutôt un argumentation en faveur de l'exclusion de tout son n'appartenant pas à la performance, surtout les applaudissements comme manœuvre. Le respect envers la performance est donc modifiable d'après les critères de l'administration ; si le silence était si nécessaire, aucune entrée tardive n'aurait dû être permise. Ce ne fut qu'une sorte d'intervention dans l'espérance d'une tranquillité minimale pendant les présentations des pièces, de la part de certaines personnes présentes lors du festival ; je crois que cela a entraîné des effets négatifs.

D'autres manifestations incluent :

A — Die Audio Gruppe, groupe allemand sous la direction de Benoît MAUBREY qui interrompt les espaces sonores paisibles. Utilisant ses vêtements audio, l'arrivée et la prestation des musiciens eurent lieu de manière « pseudo arbitraire ». Ils portaient un « ghetto-blaster » incorporés dans des costumes au goût du jour, dans une ceinture portée sous les vêtements ou cousus dans le tissu d'un manteau. Les haut-parleurs étaient invisibles ; dix personnes portant ces costumes furent dispersés dans la foule. Bien que les vêtements audio peuvent générer des paysages sonores paisibles (sons d'oiseaux, cris de baleines) leurs porteurs choisirent des bruits électroniques, tous laids, semblables à ceux que l'on produit lorsque l'on « branche » un appareil stéréophonique et qu'on utilise les mauvais fils. Le fait de les voir arriver, un samedi tranquille, dans la salle où était projeté un diaporama historique sur leur utilisation, fut une performance en soi. Le calme qui règne dans la rue, tôt le matin, constitue pour certains spectateurs, une période de repos entre des blocs d'activités sonores. Cela fut interrompu par les porteurs de vêtements audio qui activèrent leurs machines ; ils produisirent des sons pré-enregistrés (« feedback » et vomissements électroniques) et des sons produits sur place par un micro-contact frotté contre tout objet en métal, se trouvant sur son chemin vers la salle ; vacarme sans harmonie, « bruitisme en danse », joie de la pénétration d'un calme architectural et finalement bruitisme sanctionné.

Il réalisa aussi une intervention imprévue lorsque MAUBREY nous montra ses diapositives ; l'un des porteurs refusant de fermer son appareil pendant la présentation, causa des pets électroniques qui furent nuisibles à la lecture conventionnelle de l'inventeur des vêtements audio.

B — L'imperfection du silence dans la salle. L'erreur commune à certains festivals, c'est de disséminer leurs activités à travers leurs villes

respectives ; il arrive très souvent que des performances tranquilles soient présentées dans des lieux qui ne filtrent pas les sons extérieurs.

Le Sound Symposium fut chanceux de trouver des lieux appropriés mais l'auditorium The Star of the Sea n'en faisait pas partie, pendant les fins de semaines. La salle de performance située au deuxième étage dut partager son espace sonore avec la salle de danse country et western du premier étage.

La présentation de neuf femmes chantant des textes à cappella d'obédience féministe (Sarabande) et de Suzanne RAWCLIFFE offrant une prestation solo de ses instruments anciens, fut assez difficile à écouter attentivement à cause du son des basses provenant du premier étage ; ce fut la même chose pour la chanteuse Iva BITTOVA ; quelqu'un s'est même évanoui sous les chocs combinés d'un minimalisme intime et d'une chaleur insupportable. Les distractions venant de l'extérieur créèrent de l'exaspération chez certains spectateurs qui montrèrent leur désapprobation en changeant constamment de place ; ils se plaignaient aussi du fait qu'il y avait trop de bruit et que c'était intolérable.

C — Les enfants. Je peux citer les exemples de deux manœuvres des enfants parmi les spectateurs et lors des ateliers. Le premier (accepté par la plupart des participants) fut la présence du fils de Gayle YOUNG et de Reinhard REITZENSTEIN, poussant des cris durant la majeure partie des activités ; ce petit bonhomme de 18 mois dérangeait rarement même si certains auraient souhaité son absence (ou au moins l'existence d'une sorte de garderie à la disposition des artistes parents du festival, séparée de l'espace public). Sa présence dans l'espace qui leur était réservé, irritait les techniciens de CBC qui souhaitaient qu'aucun bruit parasite ne nuise à un enregistrement parfait des performances. Sinon ils ne joueront pas ces pièces à la radio et donc leurs compositeurs ne recevront pas d'argent en retour.

L'autre intrusion spontanée se produisit lors du sixième jour de l'exposition appelée *The Sounds of Invention*, organisée par Gayle YOUNG qui eut la malchance de partager les mêmes lieux d'un événement annuel d'importance, le pique-nique des Teddy bears, qui a lieu à Terre-Neuve et qui a pour but de distraire environ 1500 enfants avec des friandises, un chanteur-pianiste les encourageant à chanter avec lui.

L'hyperactivité générée devient plus apparante à la suite du spectacle, lorsque entre 200 et 400 petits envahirent l'édifice avoisinant le lieu où se tenait le spectacle, dans les locaux duquel était présentée l'exposition des instruments expérimentaux de plusieurs compositeurs.

Maintenir la tranquillité, le calme alors même que les enfants sont encouragés à tirer des sons de ces instruments s'avère difficile mais c'est réalisable. Mais le défi de contrôler simultanément ces 200 enfants, dans une salle dont ils doivent partager l'espace avec une centaine d'adultes consiste principalement à prévoir des incidents éventuels ; se retrouvait là l'euphorie du bruitisme combinée avec l'égoïsme naturel des jeunes : avec une dizaine d'instruments mis à la disposition des foules d'enfants surexcités, on assista rapidement à un véritable champs de bataille où chaque instrument essayait d'anéantir le son de l'autre (de son voisin). Une démonstration compétitive exemplaire qui se transforma bientôt en cauchemar de la semaine pour Gayle YOUNG et pour le gardien de sécurité dans la soixantaine.

D — L'équipe de CBC qui, on l'a souligné antérieurement exigeait un silence absolu — ils ne voulaient pas enregistrer une très bonne performance parce que quelqu'un avait toussé produisant une autre sorte d'intrusion, fixant la norme du bruit provenant de la salle d'après celle du standard du disque compact. Ils encourageaient le public à se tenir tranquille dans l'éventualité de l'enregistrement d'une pièce.

Sa présence fut trop évidente ; ils obstruaient le passage à la fin de certaines performances comme le font certains journalistes sportifs à la fin d'une partie de séries éliminatoires.

E — Une juxtaposition inappropriée de certaines performances est un autre phénomène commun aux festival musicaux. En général, le Sound Symposium fit preuve d'un bon équilibre esthétique lors du regroupement de plusieurs musiciens sur la même scène ; l'obstruction est alors plutôt d'ordre psychique, spirituel, que simplement physique comme pour l'exemple du Star of the Sea, cité plus haut.

Un autre exemple que j'ai en mémoire, c'est celui du festival New-Music America de 1988, à Miami : le Kronos Quartet y interprétait une pièce pour quatuor à cordes de Morton FELDMAN, longue recherche qui tente de préciser la nature des balances d'intervalles soniques douces, chaque phrase musicale apportant sa propre personnalité tonale. Soudain, peut-être encouragé par les spectateurs qui se levèrent pour lui faire une ovation, le quatuor décida de mettre de côté le caractère presque métaphysique de la pièce en jouant leur version de *Purple Haze* de Jimi Hendrix. Cela eut pour effet de faire oublier radicalement les sentiments éprouvés lors de la pièce précédente.

Bien qu'on assista pas à des extrêmes de ce genre au Symposium, je peux cependant citer quelques déséquilibres, phénomène normal quand on considère que les cent performances étaient réparties sur dix jours : le vacarme généré par Sergio BARROSO avec son synthétiseur dispendieux (DX7) stimula la persistance d'une résonance sonore qui fut nuisible à la perception de la performance subséquente de Myra BANNERMAN et David PRENTICE, duo qui liait des poèmes et contes moralistes à un solo de violon improvisé.

Les valeurs intellectuelles de l'électro-acoustique et le solo d'accordéon du virtuose Joseph PETRIC furent malheureusement relégués au second plan à la suite de la performance des percussionnistes de Uakti qui a tellement émerveillé les spectateurs que ceux-ci ont oublié l'existence de la première partie de la soirée.

L'omniprésence des poètes sur les lieux de l'installation *Spark Armonicas* de Ron KUIVILA fut également une initiative douteuse de l'organisation. Cette installation exigeait le silence et la noirceur pour l'appréciation et la reconnaissance des sons produits par des milliers d'étincelles à l'intérieure d'une chambre. Pour la présence des poètes choisis, on alluma les lumières, ce qui produisit un effet semblable à celui de tenir un festival de mime lors de la troisième période d'un joute éliminatoire ultime mettant en vedette les Nordiques de Québec — i faut cependant beaucoup d'imagination pour concevoir cette analogie.

Les diverses réactions des membres d'un auditoire nous démontrent que ces spectateurs irritables ont du chemin à parcourir avant qu'ils ne puissent expérimenter à la manière de CAGE, une sorte de philosophie positive de l'écoute des phénomènes auditifs se produisant lors d'une représentation.

Ce qui nous ramène à l'exemple de Glenn GOULD, qui abandonna son idée d'empêcher toute sorte d'applaudissement pendant les concerts en quittant la salle de spectacle au profit du travail en studio. Si le bruitisme tente, dans la philosophie futuriste telle que décrite par Richard MARTEL, dans ce même numéro 47 d'*Inter*, « de trouver des équivalences abstraites pour tous les éléments et toutes les formes de l'univers », il est parfaitement en accord avec les principes d'écoute de CAGE et les opinions de GOULD ; cela signifie qu'ils s'opposera toujours à la conception d'une salle de spectacle ayant comme critère (standard) d'écoute, la qualité technique parfaite mais un peu feutrée du disque-compact, exigée par des spectateurs que la moindre distraction dérange ; ces exigences mènent parfois à l'exagération.

Il serait possible de régler une grande partie de ce problème en n'utilisant pas de microphones ou d'amplificateurs lors de performances acoustiques : cela préviendrait les réactions de certaines personnes qui ne sont aucunement intéressées par elles.

C'est finalement le moment d'aborder le rôle du bruitisme pendant le festival et de la paix en intervalles.

Deux Français cherchèrent à créer une union spirituelle de la somme des sons, mettant sur pieds des ateliers théoriques supplémentaires pour expliquer leur travail.

Nous avons déjà mentionné Jean-Marc VIVENZA et son recyclage des sons des avions de l'O.T.A.N.. Un des buts et peut-être l'aspect le plus pragmatique de sa recherche des origines du futurisme et du bruitisme fut d'atteindre la définition de toute source de grosses sonorités partageant des similitudes — dans la famille des sons se trouve l'égalité des éléments alchimiques.

Jacques DUDON, musicien, compositeur, inventeur d'instruments, étant à la recherche d'un système d'évaluation, essaya lui aussi d'établir des équivalences sonores. Mais son approche fut surtout basée sur la recherche de microtonalités universelles. Tous deux cherchaient à développer un langage universel capable d'abolir la notion de notes fausses et à unir les différentes formes de langages sonores inventés et découverts lors du siècle en cours.

Mais VIVENZA tenta d'enlever la hiérarchie et la tyrannie des structures tonales en mettant les sons naturels et artificiels (bruits) sur un pied d'égalité, dans la production de ses structures compositionnelles, (ou par la reconnaissance et l'imposition de ce même concept) tandis que DUDON et ses confrères utilisèrent le principe de l'intonation juste, cherchant à créer un langage universel, capable d'incorporer la grammaire de tous les sons audibles pouvant exister. En d'autres mots, un système de structures tonales souples.

Je crois qu'il est opportun de préciser dès maintenant que l'accord de la gamme de 12 notes à l'octave, s'appelle le tempérament égal. Il se retrouve surtout au piano, cet instrument inflexible qui dicte ses lois indéfectibles.

DUDON m'expliqua que ce système fut développé à l'époque de J.S. BACH (mais aucunement inventé par lui) car alors, la répétition des pièces de musique écrites était une tâche ardue ; chaque compositeur possédant un tempérament égal sans standard, pouvait ainsi inventer son propre système d'accords pour son propre instrument afin de jouer une pièce donnée. Il pouvait aussi profiter de la liberté de ne pas suivre un système unique de standardisation mais quand il transférait les feuilles de papier (notes)

contenant les codes nécessaires pour jouer de nouveau une pièce (la partition), alors là, le résultat s'avérait parfois désastreux — ça sonnait mal ; en tout cas, ça ne sonnait pas comme l'original.

Cependant le problème majeur introduit par l'invention d'un langage commun fut le fait que cela imposa un langage simple, incapable de s'adapter à des tonalités différentes (aucun espace n'existait entre le ton et le demi-ton) et conséquemment devient incompatible avec d'autres systèmes mis sur pieds soit antérieurement (les bases des gammes indiennes, balinaises, africaines et chinoises) ou subséquemment (la microtonalité de ce siècle).

Le phénomène de la juste intonation s'explique, je l'espère, à l'aide d'un exemple tiré des mathématiques. Imaginons qu'au lieu de 12 notes à l'octave, nous n'en ayons que dix dans le tempérament égal ou dans la musique européenne ; selon nos perceptions, ces mêmes dix notes auront des valeurs harmoniques égales, c'est-à-dire que l'élévation de chaque note sera égale jusqu'à la dixième, qui sera la répétition lors de la prochaine octave, de cette même note (le do et le do). Toutes les notes que ne feront pas partie de cette relation seront considérées comme fausses.

Mais il existe une nouvelle théorie dont les adeptes utilisent 25 notes à l'octave, ayant toutes des rapports exacts et égaux entre elles, comme pour le tempérament égal ; nous pouvons constater l'analogie de ces rapports avec ceux qui existent entre le centimètre et le pouce. Là où il y avait une unité de mesure, il y en a maintenant deux et demi ; là où se situaient deux notes (entre la première et la troisième), il en existe maintenant cinq dans la même intervalle.

La découverte et l'étude des fréquences et l'attribution des unités à la science de l'acoustique a permis aux musiciens de mettre tous les sons sur un pied d'égalité par rapport à la mathématique des fréquences. Alors, la place respective de toutes les fréquences contenues dans toutes les gammes connues des musiques mondiales se trouve dans ce principe mathématique : un plus petit dénominateur commun est capable d'intégrer un système de 12 notes à l'octave autant que tous les autres.

Cependant lors du processus fut découvert le fait que ces 12 notes nécessaires à l'octave produisent des tonalités qui ne sont pas tout à fait naturelles comparativement à celles des autres cultures ou même à celles de la nature. L'égalité des 12 notes crée des résonances dont la richesse (de résonance), de clarté et d'accord, est limitée. Parce que ces douze notes précises subsistent (nous référons principalement à la rigidité du piano), nous sommes un peu dépendants de ces notes imprécises.

La suite de ce déséquilibre entre les systèmes est impossible à décrire sans entrer dans des détails techniques que je ne suis pas capable de déchiffrer. Mais comme pour l'adoption du système métrique, les compositeurs utilisant une intonation juste ont créé de nouveaux instruments capables de s'adapter à ce système.

DUDON nous montra son synthétiseur photo-sonique qui littéralement transforme la lumière en sons. À l'aide de filtres qui ont été développés à partir de bases différentes d'intonation juste, il fut capable de filtrer des lumières captées par un microphone solaire qui produisit des sons pouvant être amplifiés. Cela lui permit d'atteindre la virtuosité avec peu d'efforts physiques (les filtres ne sont pas plus grandes que 8 cm x 5 cm) ; il fut capable de produire une série de gammes et d'intervalles évoluant entre les notes basses les plus perceptibles aux notes hautes possédant la même acuité. Et au-delà de ces limites s'il le désirait.

L'application pratique des théories de CAGE facilite l'écoute de la totalité des sons présents lors du Symposium, incluant les chaises de l'auditoire, la toux des spectateurs et la nature du silence dans la salle d'écoute. Derrière l'égalité de tous ces sons se cache le but du futurisme.

DUDON m'a aussi expliqué que les intervalles contenues dans l'intonation juste nous permettait ainsi d'attribuer des gammes bien définies aux chants d'oiseaux, aux roches frappées contre d'autres roches et à d'autres sons dits naturels de la planète, ce qui permettrait théoriquement d'écrire une partition capable de reproduire le son du trafic, les machines appartenant à l'équipement de bureau et autres sons omniprésents dans nos vies.

Cependant les démonstrations et explications ne sont jamais assez nombreuses pour nous permettre d'assimiler la conscience d'un festival — il faut rencontrer les théoriciens pour comprendre le contexte humain de leurs travaux. En nous facilitant à maintes reprises la rencontre avec les musiciens, le Sound Symposium créa une atmosphère qui régna autant dans la salle de classe que dans la cuisine du voisin ou le bar du coin. C'est dans un lieu semblable que je fis la connaissance de Richard MARTEL et d'INTER/LE LIEU pour la première fois. Ce festival se déroula comme une fête agréable lors de laquelle nous avons pu découvrir à notre propre rythme, les nombreux aspects de la pratique artistique. Le prochain party se tiendra en 1992 et la bière sera disponible en grandes quantités. ○

¹ *Let's Ban Applause, The Glenn GOULD Reader*, p. 247.