

Jean-Pierre Gauthier : automatons musicaux

Sylvain Campeau

Number 109, Winter 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73332ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (2015). Review of [Jean-Pierre Gauthier : automatons musicaux]. *Espace*, (109), 83–84.

Jean-Pierre Gauthier, *Orchestre à géométrie variable*, 2013-2014. Amplificateurs, archets, bois, câbles audio, fils métalliques, haut-parleurs, microcontrôleurs, microphones piézoélectriques, moteurs, transformateurs et tubes ABS. © Jean-Pierre Gauthier. Photo : Daniel Rousselet.



Jean-Pierre Gauthier : automatons musicaux

Sylvain Campeau

CECI N'EST PAS UNE MACHINE
COMMISSAIRE : MARIE-ÈVE BEAUPRÉ
EXPRESSION CENTRE D'EXPOSITION
DE SAINT-HYACINTHE
24 MAI –
27 JUILLET 2014

ORCHESTRE À GÉOMÉTRIE VARIABLE
GALERIE B-312
MONTRÉAL
5 SEPTEMBRE –
4 OCTOBRE 2014

Jean-Pierre Gauthier, lauréat du prix Sobey, en 2004, la plus haute distinction accordée à un artiste canadien de moins de 40 ans, est depuis longtemps partagé entre constructions cinétiques, animations vaguement robotiques et créations sonores. L'été et l'automne 2014 ont été marqués par la présentation des œuvres de cet artiste hors du

commun. Ce *patenté* de machines sophistiquées, au comportement parfois erratique, offrait coup sur coup deux expositions : la première, à Expression et la seconde, à la Galerie B-312.

Dans l'exposition présentée à Expression, la pièce *Stressato: Les serpents samourais* (2010) semble bien avoir été choisie pour faire le lien avec des œuvres plus anciennes, essentiellement cinétiques. Des serpentins métalliques sortent d'un bloc rectangulaire, posé par terre, et sont animés de mouvements de torsion qui les font ramper en se cabrant sans cesse. Le tout ne peut commencer que lorsqu'un spectateur pénètre dans la salle où repose cette pièce.

Déjà, avec *Hypoxia*, des modules de 2010, les constructions se corsent quelque peu. Les sept ensembles sont faits de structures tubulaires, en aluminium et en silicone souple, d'objets divers, de circuits électroniques, de réseaux électriques et pneumatiques. De l'air est soufflé dans les tuyaux et fait respirer le tout. La sculpture souffle, s'anime, halète, vibre, résonne, soupire presque. Le réseau semble s'inspirer de la respiration humaine comme poussée entre des cannelures évoquant des cages thoraciques dénudées. Dans les entrelacs métalliques, des microcontrôleurs, moteurs, amplificateurs, microphones et haut-parleurs permettent à l'ensemble de s'activer et de se faire entendre.

Asservissements (2012) est d'une autre eau. La pièce représente une nouvelle étape dans le parcours de Jean-Pierre Gauthier. Alors qu'*Hypoxia* alignait ses modules depuis le mur où ils se présentaient

somme toute assez sagement, cette nouvelle pièce montre des ensembles suspendus depuis le plafond, descendant de façon assez anarchique depuis les hauteurs. Au centre de la pièce pend un amoncellement de fils et de connecteurs auxquels les autres modules semblent raccordés. Un égalisateur s'insère aussi au sein de ce fatras. Il s'avère bientôt que l'ensemble arrive à orchestrer un réel concert alors que des pièces sonores s'activent les unes à la suite des autres. Quatre pièces sont proposées au public. Même *Hypoxia*, depuis la salle où elle trône, fait entendre certaines de ses compositions singulières dans le haut-parleur d'Asservissements. Entre ces deux ensembles, il y a cette différence qu'*Hypoxia* possède, parmi ses ramifications, ses propres haut-parleurs qui vibrent en réaction avec les effets sonores. Ses éléments sont donc des producteurs, des émetteurs et des projecteurs de sonorités. Avec *Asservissements*, on n'en est plus là; les éléments émettent bien une musique chaotique, mais c'est pour que celle-ci soit reproduite dans un haut-parleur, installé à distance, au plafond. Plus d'air pulsé lancé sur des microphones, dans cette œuvre, mais des cordes tendues sur lesquelles viennent opérer des archets, que ce soit par glissades languoureuses, heurts saccadés ou encore que viennent frapper des languettes molles. Ce ne sont plus des souffles tenus que l'on entend, dérangés par un grésillement parasite, mais des séquences qui forment de véritables arrangements musicaux.

Jusqu'à présent, c'était sur un mode un peu aléatoire que se produisaient les souffles et les sons. Maintenant, le tout est davantage programmé. Les modules sont des organes musicaux et sonores dont les manifestations sont commandées, préréglées. Un programme annonce d'ailleurs la durée de chacune des prestations sonores.

La plus grande salle du centre est occupée par une pièce assez gigantesque, un acousmonium intitulé *Orchestre à géométrie variable*. Tubulures et fils torsadés ont ici laissé la place à un câblage qui se profile en lignage horizontal sur les murs jusqu'à des éléments producteurs de sons. De part et d'autre de ce réseau en portées musicales, des archets et des cymbales sont prêts à être actionnés. Les premiers frappent des cordes ou glissent sur elles, comme ils avaient commencé à le faire dans *Asservissements*. Les seconds éclatent et résonnent. En face, se dressant sur un trépied, deux longs tubes aux allures de télescopes sont fermés aux extrémités par des bouchons qui tantôt s'ouvrent et laisseront passer des vents sonores. Là aussi, tout est réglé, comme du papier à musique auquel, d'ailleurs, la disposition des fils sur les murs évoque un premier dispositif d'automaton musical.

Les tubes sont orientés de manière à faire cible commune vers un banc où le spectateur est invité à s'asseoir. Bientôt, la composition commence. Un système de bouchons actionnés par des fils permet un étouffement travaillé du son, émis depuis les tubes. Les compositions sonores sont plus travaillées, de plus grande étendue aussi. La majeure partie de l'installation filaire, on le comprend bientôt, est consacrée au transport du son. Ce sont des ensembles situés aux extrémités qui s'animent. Aussitôt que cette orchestration se met en branle, on cherche à savoir lequel de ces complexes musicaux se produit en spectacle. Le spectateur est ainsi partagé entre le plaisir d'écouter, depuis son banc assigné, et la curiosité de voir d'où cela provient. Dans la grande salle d'Expression, le système a été étendu au maximum, occupant des murs qui se font face, si bien que l'expérience est assez immersive, et oblige l'écouter à se retourner à l'occasion.

Cette dernière pièce, ensemble orchestral autonome, a ensuite fait solo à la Galerie B-312 en septembre. Depuis sa première présentation, l'œuvre a évolué. À Expression, si quelques compositions faisaient interagir les ensembles muraux, chaque partie murale y allait davantage de sa propre composition de façon séparée. À la Galerie B-312, un dialogue plus fréquent s'engage entre les pièces depuis des murs différents. Un autre ensemble s'est ajouté. Au centre d'un réseau de fils, d'éléments de résistance, de relais électroniques et de connexions, de petits marteaux se pressent à l'unisson sur des tampons rouges. Il s'agit là d'un système de spatialisation quadriphonique analogique. Lesdits marteaux sont en fait des microphones qui se déplacent, par électro-aimantation, entre deux émetteurs diffusant les fichiers sonores composés par l'artiste.

Une autre nouveauté achève cette installation : un orchestre subordonné à des productions musicales prédéterminées et préarrangées. Sur le mur, près d'un afficheur montrant la pièce jouée, un programme les énumère, en donne la durée et précise dans quelle salle la représentation aura lieu. Cela en dit beaucoup sur la manière dont il convient maintenant de considérer cette installation sonore autonome.

Il résulte de tout cela une approche différente, une transition dans notre manière d'aborder les œuvres de Jean-Pierre Gauthier. Auparavant, devant des œuvres comme *Hypoxia* et *Thorax*, par exemple, nous accusions l'impact d'émissions sonores en provenance d'ensembles autonomes qui ne semblaient rien devoir à l'activité humaine, de machines émettrices dont le son naissait de façon à être perçu comme relevant de leur seule action. Le tout nous ramenait alors à une forme d'animation qui campait la sonorité dans des complexes faisant référence au corps humain même, automaton mimant des fonctions humaines accidentellement sonores et musicales. Mais maintenant, les œuvres montrent davantage des orchestrations actives traversées par le son, qui l'émettent moins qu'elles le construisent et le répandent hors, semble-t-il, de toute intervention humaine. Si l'on accepte complaisamment d'être dupes...

Sylvain Campeau est poète, critique d'art, essayiste et commissaire d'exposition. À ce dernier titre, il a été le maître d'œuvre de quelque 40 expositions. Il est aussi un collaborateur régulier à *Ciel variable* et à *ETC-Media*. Certains de ses essais ont été publiés en France et en Espagne de même que dans plusieurs catalogues. Ses plus récents datent de 2011, *Chantiers de l'image*, publié aux éditions Nota Bene, et de 2012 avec *Imago Lexis. Sur Rober Racine*, aux éditions Triptyque. Son plus récent projet, *Havres*, consiste en une collaboration poétique avec l'artiste sonore Chantal Dumas, dont est issu un CD.