

ETC



Pionnier de la recherche spatiale

Robin Minard, *Sons sur papier*, Galerie Oboro, Montréal. 12
Avril — 10 mai 2008

Réjean Beaucage

Number 83, September–October–November 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34756ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

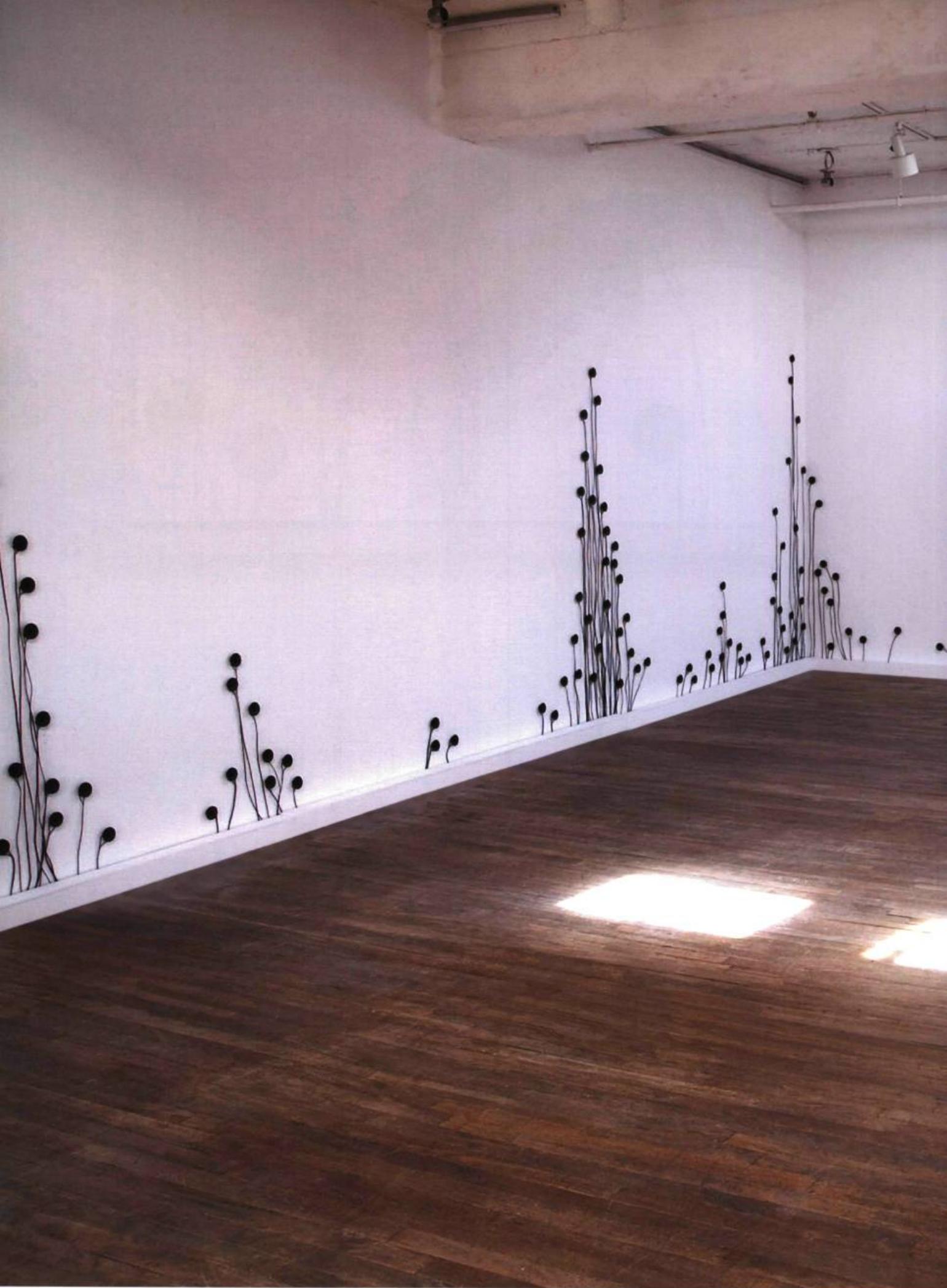
0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Beaucage, R. (2008). Review of [Pionnier de la recherche spatiale / Robin Minard, *Sons sur papier*, Galerie Oboro, Montréal. 12 Avril — 10 mai 2008]. *ETC*, (83), 43–46.





Robin Minard, *Silent Music*, 2006. Exposition *Sons sur papier*, 2008. Hauts-parleurs piezo, 4 canaux audio. © P. Litherland, Oboro.

pour ça². Je me demandais si cette musique avait vraiment sa place dans l'espace public et ma réponse ne pouvait être que négative ».

Alors, que pourrait être une musique conçue spécifiquement pour des espaces publics ? « C'est à mettre en relation avec l'espace, plutôt qu'avec le temps. Ça a complètement bouleversé mon approche de la composition ».

Musique fonctionnelle

« L'installation sonore est bien une musique fonctionnelle, puisqu'on compose une musique en fonction d'un espace donné ». S'agit-il

de créer des oasis sonores dans le tumulte urbain ? « Oui, mais il s'agit surtout d'incorporer organiquement le son dans l'espace, et d'incorporer le silence dans le son. Le compositeur peut choisir d'ajouter des sons, mais il peut aussi en enlever. Paradoxalement, c'est lorsque le son est très doux qu'il porte l'auditeur à écouter ».

L'auditeur participant dans de bonnes conditions à une installation de Minard n'entend d'abord qu'un son très faible, mais dont les détails se raffinent à travers une écoute soutenue. Ce qui n'est au départ qu'un vague sifflement se colore alors de mille reflets. « C'est un peu le modèle de la nature, poursuit l'artiste. Si on marche en forêt en discutant avec quelqu'un, les bruits ambiants ne nous dérangent pas, ils n'attendent pas d'être écoutés. C'est aussi ce qui se passe les jours de vernissage, parce que les gens sont nombreux, et on n'entend plus l'installation. Mais si on peut prendre le temps de s'y arrêter, on se rend compte que j'y ai mis beaucoup de détails ». On pense un peu à la musique d'ameublement de Satie. « Mais Satie ne pouvait pas arriver à faire oublier la présence de la musique, parce qu'il travaillait avec des musiciens. Aussitôt que l'on aperçoit des musiciens en train de jouer quelque chose... on écoute ! L'électroacoustique permet de colorer l'espace de façon continue, sans que la source sonore soit identifiable. Lorsque je diffuse ma musique dans le cadre d'un concert, les auditeurs ont encore certaines attentes face à la musique, mais quand elle est diffusée à travers une centaine, voire un millier de minuscules haut-parleurs dans le cadre d'une installation, ces attentes disparaissent, et l'on écoute alors le son de l'objet comme on écouterait le bruissement du vent dans les feuilles d'un arbre ».

L'art acousmatique, qui consiste à diffuser une musique électroacoustique sur un orchestre de haut-parleurs, permet de rendre à peu près invisible la source du son, puisque celui-ci peut être modulé au gré de la personne qui en réalise la diffusion et qui peut alors, littéralement, modifier la perception qu'a l'auditeur de l'espace dans lequel il se trouve. Minard acquiesce : « L'oreille joue un rôle très important dans la perception de l'espace qui nous entoure. Quand on entre dans une grande église, on entend l'espace, on perçoit le volume architectural. L'espace en tant que paramètre musical était à peu près ignoré avant l'apparition de la musique électroacoustique, mais c'est aujourd'hui l'un de ceux sur lesquels il se fait le plus de recherche ».

Des compositeurs comme Stockhausen (1928-2007) ou Xenakis (1922-2001) ont beaucoup fait pour mettre de l'avant le paramètre spatial. Chez Minard, c'est peut-être par la sculpture que se déclenche vraiment l'intérêt pour une utilisation active de l'espace. « Après mon retour à Montréal, je me suis joint au groupe Sonde³, qui était né des ateliers donnés par le compositeur Mario Bertoncini⁴ à McGill. Ça m'a grandement influencé ». Les sculptures sonores de Sonde, utilisées comme instruments de musique, ajoutaient au volet musical une indissociable contrepartie visuelle, comme c'est encore aujourd'hui le cas dans les installations sonores de Minard. « Ça a commencé là en effet; en 1984-85, nous

avons été en Europe pour des concerts, et c'est à Berlin que j'ai trouvé ce que je cherchais, dans le milieu du *sound art*. J'y ai rencontré Bernard Leitner, un architecte qui travaillait avec le son. Il disait : « Je ne fais pas de la musique, je fais de l'architecture », et je me suis dit : « C'est ça ! ». J'ai été son assistant pendant quelques mois en 1985, et c'est à ce moment-là que j'ai décidé de vivre à Berlin, parce qu'il n'y avait pas à Montréal un milieu très propice au développement de l'installation sonore ».

Le 14 avril 2008, à l'invitation de la société de concerts Réseaux, Robin Minard diffusait trois de ses œuvres au Planétarium de Montréal. « Je ne voulais plus être le centre d'attention du public, en me plaçant au milieu de la salle. Mais on peut faire dans ce contexte des choses qu'il est impossible de faire autrement ». Au programme : *The Book of Spaces* (1998-2004), *qu'il m'en souvienn...* (1987) et *Diary for S* (création, commande de Réseaux). Cette dernière pièce, dans laquelle le son que produit un crayon écrivant sur le papier sert de point de départ, est reliée conceptuellement à l'exposition *Sons sur papier* (12 avril au 10 mai 2008, Galerie Oboro), une rétrospective du travail de Minard qui permet de découvrir l'installation *Silent Music* (1994), de même que ses séries de livres sonores (2005) et leurs extrapolations *À lire en silence* (2006) – des haut-parleurs superposés à des calepins de texte – et *À voir en silence* (2006) – manuscrits sur papier fait main avec haut-parleurs intégrés (notons que le compositeur est aussi l'auteur de plusieurs *papiers sur le son*).

« J'écris mes théories sur la composition, mais après les avoir mises en pratique dans mes installations; ça me permet de mieux comprendre ma propre démarche. Il y a deux ans que j'ai commencé à travailler avec le texte. Ça confère un aspect très personnel à l'œuvre. La littérature est un phénomène très prenant, qui requiert de la concentration, et j'essaie, avec les sons très fins qui émanent des œuvres, d'aiguiser cette concentration ».

RÉJEAN BEAUCAGE

Après être passé par le baccalauréat en Études littéraires à l'Uqam, Réjean Beaucage s'est tourné vers la musique, en autodidacte, et vers la radio, principalement à CIBL FM, où il a été réalisateur et animateur de 1985 à 2002. Se dirigeant ensuite vers le journalisme écrit, il collabore régulièrement, depuis mai 2001, à l'hebdomadaire montréalais *Voir*. Depuis 2000, on peut lire ses contributions dans *Circuit* et il est membre du comité de rédaction de la revue depuis 2003. À l'occasion, on trouve aussi sa signature dans *Impro jazz* (France). Il a récemment participé à la série des *Portraits polychromes de l'INA* (France), par un texte consacré aux intersections entre Pierre Schaeffer et le Québec. Il prépare actuellement un livre sur l'histoire de la Société de musique contemporaine du Québec.

NOTES

¹ Au printemps 1995, après une trentaine d'années de service, les haut-parleurs installés dans les stations de métro de Montréal cessaient de diffuser la musique en boîte transmise par la firme Système de sonorisation standard limitée. Ce n'était pas pour faire plaisir aux détracteurs de ce type de musique, mais pour économiser 2 750 \$ par année. André Noël, « Finie la musik du métro – l'heure est aux compressions à la STCUM », *La Presse*, Montréal, 15 juin 1995, p. A7.

² Notons qu'en 1990, dans le cadre du festival Montréal Musiques Actuelles, une œuvre de Robin Minard était diffusée dans le réseau souterrain du métro de Montréal pour souligner le 25^e anniversaire du métro.

« [...] Une symphonie mêlant le bruit d'une rame entrant en gare à celui d'autres bruits "synthétisés" avec des accompagnements cogités par un ordinateur et transmis sur tout le réseau suscite diverses réactions.

Depuis le début de cette expérience sonore intitulée "68 kilomètres de musique", plusieurs plaintes ont été adressées à la STCUM, notamment par les employés du métro, qui ont assimilé cette expérience musicale à une cacophonie. La diffusion a même été interrompue, dimanche dernier, par le compositeur lui-même. »

Sans auteur, « Musique d'avant-garde [trop?] pour les 25 ans du métro », *La Presse*, 8 novembre 1990, p. E1.

³ Les disques *En ondes* et *En concert* ont été réédités en 2007 sous étiquette ORAL (n° 16 et 21).

⁴ « Maria Bertoncini a offert un atelier de design musical pendant les années scolaires 1975-1976 et 1976-1977 à la Faculté de musique de l'Université McGill. [...] Quelques-uns des étudiants de l'atelier de Maria Bertoncini ont fondé un groupe qui se nommait, à l'origine, MUD, employant de façon ironique un mot dérivé du terme Musical Design. [...] Au moment du lancement d'un disque, le groupe s'est renommé Sonde et a continué à produire pendant près d'une dizaine d'années plus de 150 compositions collectives et événements publics. Les membres à l'origine étaient Andrew Culver, Keith Daniel, Pierre Dostie, Charles de Mestral, Chris Howard, Linda Pavelka; ils ont été rejoints, éventuellement, par Robin Minard et Michael O'Neill. » Charles de Mestral, « Souvenirs vivants de Maria Bertoncini », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. XV, n° 1, PUJM, Montréal, 2004.

