

www.hetsr.ch/index.php?option=com_content&task-view&rid=869&Itemid=131. P. GOSSELIN & E. LE COGUEC (dir.), *La recherche création ; pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2009.

¹⁰ S. H. FRALEIGH, *Dance and Lived Body : A Descriptive Aesthetics*, op. cit., xxxi.

¹¹ G. BATSON, « L'éducation somatique dans le milieu de la danse », *International Association for Dance Medicine and Science*, 2010. En ligne : <http://www.iadms.org/?302>.

¹² I. RIEUSSET-LEMARIÉ, « À la recherche du corps perdu : au-delà des malentendus, le dialogue privilégié entre danse et arts numériques », *Bains numériques #1 : Danse et nouvelles technologies*, Enghien-les-Bains, Éditions Centre des arts d'Enghien-les-Bains, 2006, 87-98.

¹³ R. ASCOTT, « Behaviourist Art and the Cybernetic Vision », in E. A. SHANKEN (ed.), *Telematic Embrace : Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2003 [1966-1967], 109-156.

¹⁴ D. MORAN, *Introduction to Phenomenology*, Londres, New-York, Routledge, 2000, 358.

¹⁵ J. PERRIN, « Les corporalités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche », op. cit., 101-102.

¹⁶ Voir les cours dispensés sur le corps par Évelyne Buisnière au département de philosophie de l'Académie de Grenoble, en 2005 (http://www.ac-grenoble.fr/Philosophie/file/cours_corps_ebuis-

siere_pdf), ainsi que M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, texte établi par C. LEFORT, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001 [1964, 1979], 304.

¹⁷ *Ibidem*, 174. Ainsi que I. CHOINIÈRE, E. PTOZZI, A. DAVIDSON et al., *Par le prisme des sens : médiation et nouvelles réalités du corps dans les arts performatifs. Technologies, cognition et méthodologies émergentes de recherche-crédation*, op. cit.

¹⁸ G. BATSON, « L'éducation somatique dans le milieu de la danse », op. cit. Nous utilisons également le repos potentialisé comme outil de création et d'intégration.

¹⁹ F. FIGOLS, *Parcours sensible d'un processus de composition chorégraphique [microforme] : sensation, improvisation, interprétation*, mémoire de maîtrise sous la direction de Michèle Febvre, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000 (<https://archipel.uqam.ca/10983/>); P. KUYPERS, « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard », Bruxelles, *Nouvelles de Danse* 53, 2006, 56-75 ; H. GODARD, « Le déséquilibre fondateur (entretien avec Laurence Louppe) », *Art Press numéro spécial* 13, 1993, 141-145.

²⁰ A. BERTHOZ, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997, 288.

²¹ A. LEROI-GOURHAN, *Milieu et techniques. Évolution et techniques*, Paris, Éditions Albin Michel, 1973 [1945], 112-113.

²² *Ibidem*, 10 (emphase ajoutée).

Fata Morgana' — Œuvre mixte pour l'ensemble Dédalus¹ De l'inouï issu du vivant, transposé à l'instrument

eRikm

Une Fata Morgana' est un phénomène optique qui résulte d'une combinaison de mirages, dû à une superposition d'air chaud et froid. Les images qui parviennent à l'œil de l'observateur sont ainsi amplifiées et déformées de manière spectaculaire, au point d'apercevoir des objets illusoire. Cet effet est le point de départ de ma recherche autour de la transposition synesthésique² de ce phénomène optique au monde sonore.



« In Absentia » ©Dedalus/Gmea.

L'intention de ce travail de recherche est de faire entendre l'inouï voire de montrer l'invisible. Nous côtoyons depuis toujours des phénomènes issus d'écosystèmes auxquels nous n'avons pas accès, nos systèmes sensoriels étant limités à une gamme de vibrations relativement restreinte. L'oreille humaine, par exemple, perçoit des sons entre 20Hz et 16Khz maximum.

En 2019, je débute une collaboration avec Hervé Glotin, bioacousticien et chercheur au laboratoire LSIS du CNRS de Toulon. À l'issue de cette rencontre, nous entamons en compagnie de l'un de ses collaborateurs, le

compositeur et développeur Maxence Mercier, des échanges sur nos pratiques respectives, et produisons/partageons des fichiers audio – captations sonores à très haute fréquence dans lesquelles les vocalises de chauves-souris ou de cétacés sont enregistrées dans leur totalité spectrale.

Processus

Le projet consiste alors dans un premier temps à rendre audible, au moyen d'un acousmographe³, l'ensemble des spectres sonores, y compris ceux se trouvant en dehors du champ de la perception auditive humaine.

Ces matériaux pourront être ensuite employés comme d'autres phonographies⁴ tels que des chants polyphoniques de batraciens enregistrés lors de mon dernier voyage en Australie et Tasmanie.

Dans un second temps, une réorganisation de tous ces matériaux est réalisée afin de les transposer en note (via le code MIDI⁵) et de produire ainsi les partitions. Celles-ci seront

« Fata Morgana ». Au cours de cet acte transpositionnel, l'entropie ou la scorie, résultant de l'accident heureux, engendrera à ce stade, une matrice sonore déjà transformée sur deux générations.

Bouture

Le troisième temps s'organise autour de la composition et de l'agencement en studio,

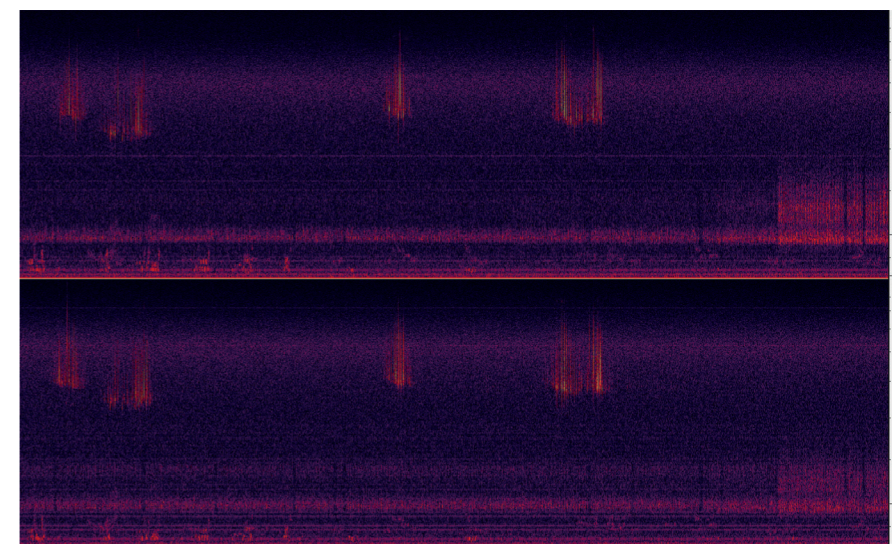


Erikm et Ensemble Dedalus ©Dedalus/Gmea.

ensuite interprétées par les musiciens et enregistrées. Les musiciens seront alors plongés dans une écoute immersive au casque afin de paraphraser (biomimetisme) les sons de cétaqués de type globicéphale ou de chiroptère (chauves-souris).

La mise en circulation des matériaux sonores originaux dans l'ensemble instrumental crée une contamination entre les interprètes, produisant cet effet métaphorique de

de tous les matériaux audio natifs des phases précédentes (proto-schémas). Les divers segments (îles) sélectionnés, sont une nouvelle fois transmis et agencés au niveau instrumental et ré-interrogés successivement. Ces îles se transforment en archipels qui composeront la forme globale. À l'issue de ce travail de tamis, une partition d'annotations précises est transmise aux interprètes. L'intervention de l'électronique joue un rôle de retraitement



Acousmographie
© ErikM.

macroscopique sur l'enveloppe du son et de l'espace, jusqu'à la mutation des timbres instrumentaux. Des éléments additionnels tels qu'une série de mots poétiques issus d'une pensée animiste (redéfinie à la manière de l'anthropologue Philippe Descola, d'objet ne correspondant à aucune réalité religieuse universelle) seront encore ajoutés.

La pièce est également constituée de sources sonores issues du réel et en temps réel au travers de flux disponibles sur Internet. Ces flux sont utilisables par un réseau mondial de microphones ouverts et accessibles via la *sound map* de Locus Sonus⁶. Les microphones sont souvent placés dans des zones naturelles sur quatre continents. La partition proprement dite sera au final une nouvelle piste où les portées et les idéogrammes se confronteront à l'imaginaire de chacun.

Souche

À la base, j'élabore ma musique à partir de matériaux sonores fixés sur différents supports (bande magnétique, vinyle, cd, fichier...). En 2005, l'ébauche d'une post-musique concrète s'est imposée dans mes recherches. Je travaille depuis de nombreuses années au ré-emploi de sons fixés allant jusqu'à l'entropie. Ce procédé correspond à une volonté d'utiliser le support jusqu'à son paroxysme. La résultante de ces expériences empiriques me conduit à questionner d'autres types de supports, qu'ils soient neuronaux comme pour ma pièce mixte *Austral* en 2009, ou qu'ils résultent de la transposition d'espaces sonores publics à l'instrument (*Potsdamer platz*, 2000) ou de détails d'éléments organiques (*Particules*, pour l'Ensemble Phoenix de Basel, en 2017).

Partition © ErikM.

Maccay Réservoir

Fata Morgana' est une nouvelle mise en œuvre de ce mode de composition dynamique où le processus reposant sur l'agencement de matériaux sonores et/ou instrumentaux préexistants crée la forme. Les sons extérieurs modélisés puis assimilés pour être re-traduits et ré-agencés dans un nouveau contexte, au sein d'un autre corps, définissent un nouvel imaginaire.

Empreinte

Ce travail suit les chemins noirs d'Olivier Messiaen (en-dehors du chant des oiseaux), mais sous une forme sonore zoo-anthropique⁷. Il se nourrit aussi de plusieurs ouvrages, notamment de *Sur la piste animale* du philosophe Baptiste Morizot et de *Par-delà nature et culture* de Philippe Descola.

Clairière

In fine, *Fata Morgana'* s'organise autour d'une multitude de pistes enchevêtrées. Les écoutes d'objets phonographiques bruts et sans montage tiennent le rôle d'une trace à suivre. L'analyse de ces empreintes acoustiques produira des idiomes, eux-mêmes interprétés par les instrumentistes. La coexistence d'une perception simultanée du vivant autour de nous et en nous pouvant aller jusqu'à l'enforestement⁸.

¹ Création mondiale initialement prévue pour mai 2020, reportée à mai 2021 au Festival Les Musiques gmem-CNCM Marseille.

² Expérience subjective dans laquelle des perceptions relevant d'une modalité sensorielle sont régulièrement accompagnées de sensations relevant d'une autre modalité, comme l'association d'une couleur à un son.

³ L'acousmographe est un outil d'analyse et représentation de tout phénomène sonore.

⁴ La phonographie est une pratique musicale contemporaine héritière de la musique concrète, voulue comme la « version sonore de la photographie ».

⁵ Le Musical Instrument Digital Interface ou MIDI est un protocole de communication et format de fichier dédié à la musique

⁶ Locus Sonus est une unité de recherche dont l'objectif est d'explorer les relations, en permanente évolution, entre le son, l'espace et leurs usages.

⁷ La thérianthropie ou zooanthropie est la transformation d'un être humain en animal.

⁸ Expression des coureurs de bois du Grand Nord canadien : porter son attention sur le vivant simultanément autour de nous et en nous, et apprendre à cohabiter avec lui.

Cette œuvre musicale originale a bénéficié d'une aide à l'écriture du Ministère de la Culture. Elle a été réalisée suite à une co-commande du Centre National de Création Musicale de Marseille (GMEM), du Centre National de Création Musicale d'Albi (GMEA) et de l'ensemble Dedalus. Avec le soutien de la Sacem dans le cadre du dispositif d'aide à la résidence d'un compositeur au sein d'un ensemble de musique contemporaine.

Sonopoétiques — du texte au son et vice versa

Tentative de typologie(s) de poésie(s) sonore(s)

Philippe Franck

Le terme de « poésie sonore » est apparu pour la première fois en 1958 dans un texte de François Dufrêne et Jacques Villeglé consacré à Henri Chopin – pionniers, avec Bernard Heidsieck, de cette nouvelle forme. Faisant suite aux expériences phonétiques des dadaïstes, des futuristes puis les lettristes voulant sortir le langage de la page afin de trouver une libération dans l'oralité performée, la poésie sonore se développe notamment grâce à l'usage déterminant de l'enregistreur à bandes magnétiques, ouvrant la voie à une multitude de « sous-genres » (« poésie-action », « poésie concrète », « poésie visuelle », ...) jusqu'à l'intégration, à partir des années 1980, des technologies informatiques (cf. la « poésie numérique » définie par Jacques Donguy) permettant d'accroître considérablement le traitement du texte, des sons, et parfois aussi des images, et favorisant les rencontres entre ces médiums. Nous revenons ici sur différentes tentatives de typologie et pointons aussi quelques avancées (plus particulièrement dans des pays francophones) survenues dans ce « champ » fécond qui continue, avec une belle vigueur », de « mettre le texte debout » (expression chère à Bernard Heidsieck) et de réinventer la langue à la croisée de l'écriture, de l'oralité et de l'incarnation performative.



Bernard Heidsieck, disque *Poème Partition V* (1973), archives Transcultures.