

De l'abstrait au concret :
Nicolas Bernier, compositeur et artiste de performance sonore

Atelier de maître tenu le 2 novembre 2012 à l'Université de Montréal
Transcription et montage : Pierre Lavoie

1. Fragments sur le processus créatif à l'ère numérique	2
2. <i>Liaisons mécaniques</i>	3
3. <i>La chambre des machines</i> et <i>Boîte</i>	6
4. <i>Frequencies (A)</i>.....	8
5. <i>Othello</i>	9
6. <i>Jackie</i>.....	12

1. Fragments sur le processus créatif à l'ère numérique

Nicolas Bernier : Aujourd'hui, je vais vous présenter ma démarche, mais je crois qu'on en apprend plus sur quelqu'un quand il nous parle de ce qu'il aime. C'est pourquoi j'ai apporté des fragments, des citations, des exemples d'artistes et d'œuvres qui m'inspirent, qui me touchent. C'est à travers ces fragments que nous arriverons progressivement à mes propres projets.

À l'adolescence, je jouais du *drum* et j'aimais le punk rock et le rock (un peu) progressif. J'avais déjà à cette époque un désir d'expérimenter. À mon arrivée à Montréal, en 2000, mon ami François Laflamme m'a fait découvrir l'œuvre de Pierre Perreault. J'ai tout lu sur lui, tout regardé. Une phrase de Perreault m'a marqué : «Je me suis rendu compte à quel point un magnétophone ça pouvait être précieux, jusqu'à quel point c'était une nouvelle mémoire, que ça prolongeait notre mémoire comme une lentille, un télescope, un microscope prolongent notre oeil. On voit au-delà de ce que l'on peut voir dans la condition humaine.» J'aborde la musique électroacoustique, l'échantillonnage, la composition de cette manière. Je me suis acheté un Mini Disc, et j'ai commencé à enregistrer le réel autour de moi, influencé entre autres par Pierre Perreault.

À la même époque, en 2002, je m'intéressais à Bob Ostertag, un musicien, compositeur et performeur assez punk, qui réfléchissait à l'utilisation des outils numériques :

«I think most musicians working with electronics are probably not very satisfied with the state of electronic music today, and the crucial missing element is the body. Many of us have been trying to solve this problem for years, but we have been notoriously unsuccessful at it. How to get ones body into art that is as technologically mediated as electronic music, with so much technology between your physical body and the final outcome is a torny problem.»

Il y a toujours eu cette problématique de « physicalité » depuis l'arrivée du numérique. Tout le monde connaît les performances de *laptop*. C'est un truc que j'étais incapable d'aimer au départ. Il y a un manque de présence. Aujourd'hui, je suis beaucoup plus à l'aise avec les performances de *laptop*, mais il est certain que mon travail a tenté de résoudre ce problème de présence.

À peu près au même moment, Bill Brown a développé ce qu'il appelle la «Thing Theory». Il réfléchit sur les objets, sur notre relation avec l'objet :

« If, more recently, some delight has been taken in historicism's desire to make contact with the 'real,' in the emergence of material culture studies and the vitality of material history, in accounts of everyday life and the material habitus, as in the 'return of the real' in contemporary art, this is inseparable, surely, from the very pleasure taken in 'objects' of the external world [...] ».

Brown remarquait dans les arts contemporains un retour au réel, comme s'il était déjà post-numérique, alors qu'en 2004 on était encore à fond dans le numérique. Ça été le cas de 1995 à 2005, plus ou moins. On était dans la réalité virtuelle, dans les aspects formels.

Je lisais aussi Hervé Fischer :

« Nous sommes attachés à décrire les nouvelles structures de l'esprit numérique, qui abandonnent la pensée linéaire pour la pensée en arabesque, la causalité linéaire pour les hyperliens [...] ».

Le numérique a changé notre façon de penser. On est passé d'un mode où on réfléchissait de A à B, à un mode où, tout à coup, on ouvre plein de fenêtres. Pour vous, c'est bien normal, mais pas pour des gens un peu plus vieux... J'ai personnellement vécu cette transition. J'avais une pensée linéaire, et puis je me mettais à errer dans les hyperliens. Et c'est en partie pour ça qu'aujourd'hui je vous raconte des fragments.

Au moment les «laptop performances» étaient très populaires, le musicien électronique Squarepusher utilisait sa basse électrique et proposait un univers complètement fou. Ce musicien aime mettre à l'avant-plan le travail préalable à l'œuvre, les fonctions de la machine.

« One of the things which happens more and more with this technology, not specifically with computers, but certainly that's a good example, is the things becoming more streamlined, and the ugly, or what I suppose people perceive as the ugly side of it, the mechanical side, the wiring, the board, the technology, is kind of hidden in the way that now with how these machines appear to operate and seem extremely efficient, in this manner, in the way that some technology is being developed, is not something that I personally appreciate. I love to see both the function and how the function is realized. »

De nos jours, on revient à l'analogique, tout le monde est en train de se racheter des synthés, tout le monde «tripe» sur les vieux trucs. C'est une période qui aura duré à peu près dix ans, l'engouement du numérique. Maintenant, on a trouvé un équilibre, ce qui est une bonne chose.

2. Liaisons mécaniques

J'arrive à un premier projet personnel, *Liaisons Mécaniques*. Je voulais construire une proposition musicale qui était mécanique, malgré les outils utilisés qui étaient tout à fait numériques. J'avais le sentiment qu'en utilisant ce type de sons plutôt que des sons synthétiques, il serait possible de révéler un côté humain dans la musique électronique. Je voulais faire entendre l'humain derrière la machine, pas seulement une matière électronique un peu désincarnée. C'est un des buts de la plupart de mes projets.

Aussi, le phénomène de la collection est quelque chose de récurrent pour moi. Je suis un collectionneur. Je m'intéresse aux vieux objets qui ne fonctionnent plus. J'accumule des trucs, je

ne sais pas trop pourquoi, et un jour je leur trouve une utilité. C'était le cas ici. Je suis tombé par hasard sur ce livre, *Le système des objets* de Baudrillard, dans une librairie à Québec, dans lequel on peut lire :

« C'est chez l'enfant le mode le plus rudimentaire de maîtrise du monde extérieur : le rangement, le classement, la manipulation, la phase active de collectionnement, semblent se situer entre sept et douze ans, dans la période de latence entre la prépuberté et la puberté. Le goût de la collection tend à s'effacer avec l'écllosion pubertaire pour ressurgir parfois aussitôt après. Plus tard, ce sont les hommes de plus de quarante ans qui se prennent le plus souvent de cette passion. »

Nicolas Bernier : Il y a un parallèle à faire entre composer et collectionner ; lorsqu'on compose avec des sons, c'est un peu comme collectionner des objets sonores, les organiser, les arranger, les mettre en petits paquets. Éventuellement, une composition va émerger, les sons seront classés pour que ça soit esthétique. Souvent, ma collection de sons, c'est ma vraie collection d'objets aussi, c'est lié. Je reviens encore à Baudrillard, qui continue sa réflexion sur la collection :

« Cependant, il faut distinguer dans la mythologie de l'objet ancien deux aspects : la nostalgie des origines et l'obsession d'authenticité. Les deux semblent découler du rappel mystique de la naissance que constitue l'objet ancien dans sa clôture temporelle, être né impliquant le fait d'avoir eu un père et une mère. L'évolution vers les sources est évidemment la régression vers la mère; plus vieux sont les objets, plus ils nous rapprochent d'une mère antérieure, de la dignité de la nature des connaissances primitives. »

Nicolas Bernier : Il y a peut-être un peu de ça dans l'importance de collectionner pour ma démarche en général. Un genre de retour en arrière, d'intérêt pour le passé. Une régression, je ne pense pas. Plutôt une évolution. Pour moi, c'est plus une question d'annuler le temps, en fait. Je travaille avec les outils d'aujourd'hui, je fais une musique plus ou moins contemporaine, mais en regardant tout le temps en arrière. De toute façon, on fait tous ça, que ce soit consciemment ou pas. Pour moi, c'est plus une façon d'être ni dans le passé, ni dans le futur, ni dans le présent. Pour *Liaisons mécaniques*, j'avais collectionné un paquet de petits objets, des vieux objets avec des engrenages, sans savoir qu'ils deviendraient un jour une musique. J'ai notamment utilisé le petit train de mon père datant de sa jeunesse. On peut entendre dans cette pièce mon appareil-photo de l'époque, puis une machine à chèques de mon grand-père du temps qu'il travaillait à l'Auberge des Gouverneurs.

----- *Extraits audio du train et d'autres objets* -----

Nicolas Bernier : Rappelez-vous de tout ça, ça va revenir en musique. J'avais tout enregistré ce que vous venez d'entendre et après ça j'ai découpé chaque petit bout de chaque articulation d'engrenage. Chaque fois que j'entendais dans mes sons un geste ou un « mot », je le découpais, je l'isolais. À la fin, j'avais 100 ou 200 fichiers dont je n'avais plus vraiment souvenir de la provenance. Je leur avais seulement attribué des numéros : engrenage 1, engrenage 2, etc.

C'est comme si j'avais tous mes engrenages pour aller construire ma machine, mais c'était des sons enregistrés. Il fallait que je les assemble, comme des vrais engrenages, pour construire quelque chose. J'allais faire une construction mécanique musicale avec des outils numériques.

Ça s'appelle *Liaisons mécaniques* parce qu'un engrenage, c'est quelque chose qui lie deux processus, deux pièces, qui va enclencher un processus ou qui va en stopper un. Toute la pièce est construite comme ça. Ce sont des engrenages qui s'enclenchent les uns après les autres.

----- *Extrait de Liaisons mécaniques* -----

Question : Je voulais savoir si vous avez utilisé un séquenceur, ou si vous avez plutôt procédé par montage électroacoustique, son par son ?

Nicolas Bernier : Son par son. Le séquenceur, je m'en sers un peu plus aujourd'hui, mais je dirais que pour la majeure partie de ma courte vie d'artiste, j'ai surtout travaillé par montage. Je ne monte pas mes sons sur une grille ; malgré mon passé de batteur, quand je suis arrivé en musique électronique, le souci du rythme ne m'a pas intéressé outre mesure. Quand je répète des sons, ça va toujours être un peu *off*, comme quand je joue de la batterie sans métronome. C'est ce qui génère cette sorte d'organicité qui prend place dans ma musique.

Serge Cardinal : Je t'écoute, et je te trouve beaucoup plus proche de René Char que de Jean Baudrillard. Je pense ici à cette formule : « agir en primitif, prévoir en stratège ». C'est une formule qui m'a sauvé plusieurs fois. Je me posais une question bien concrète. Travailles-tu debout ou assis ? Quand tu composes *Liaisons mécaniques* par exemple.

Nicolas Bernier : Ça dépend de l'étape du projet. La composition, pour quelqu'un qui fait de la musique avec un ordinateur, c'est l'étape où il est en face de son ordinateur. Tu parles d'agir en stratège. Pour moi, ce n'est qu'une étape d'aboutissement d'une stratégie qui a été élaborée depuis longtemps. À ce point, je ne fais qu'assembler et ce n'est pas ça pour moi, la composition. La composition, c'est tout ce qui vient avant. Tout ce dont je vous parle, toutes les idées qui arrivent de partout, les objets que je collectionne, les moments passés chez un antiquaire, etc. Pour moi, c'est ça composer. En tout cas, c'est ce qui est agréable dans la composition, et pas seulement le résultat final. Au final, c'est sûr que si j'ai à utiliser mon ordinateur je vais composer assis.

Serge Cardinal : En citant Bob Ostertag, tu voulais ramener le corps à la composition musicale électronique. Je me disais donc que le type qui veut ramener le corps, quand il compose ses petites cellules de sons, est-ce qu'il le fait avec un geste debout un peu comme un danseur qui expérimente pour trouver le rythme ?

Nicolas Bernier : Dans cette composition-ci non, parce que c'est un montage imprécis. Par contre, dans d'autres types de compositions, c'est le cas. Lorsque je prépare des pièces de performance, je suis souvent debout.

Serge Cardinal : Quand tu dis que la question du rythme t'intéresse peu, veux-tu dire que le contrôle du rythme t'intéresse peu? Que le despotisme du rythme t'intéresse peu?

Nicolas Bernier : La pulsation régulière m'intéresse peu, même si dans ce qu'on vient d'entendre ensemble, et je suis peut-être le seul à entendre ça, mais pour moi c'est du funk cette pièce-là. J'y entends chaque petit rythme, chaque articulation, ça grouille à fond la caisse!

Serge Cardinal : Donc, il y a une vraie vitalité rythmique. Ça s'appelle *Liaisons mécaniques*, mais au fond c'est plutôt une pulsation vitale plutôt que mécanique. Pour moi, il y avait presque un récit, presque de la narration. Les mécaniques qui t'intéressent sont à expiration, ils ont des cycles non-réguliers. C'est un truc qu'on remonte, ça va se relâcher, s'épuiser, on l'entend encore dans ce qui reste à la fin. On sent que ça va s'essouffler. Il y a comme des lignes début-milieu-fin, quelque chose qui va rester suspendu, en attente de rappel. Il y a une sorte de narration matérielle. Est-ce que c'est quelque chose qui te rejoint? C'est un temps qualifié, donc par déformation professionnelle, j'ai le goût de parler de narration...

Nicolas Bernier : Je ne l'ai jamais réfléchi comme ça. Il y a en effet de la forme. Un début, un milieu et une fin, ça c'est sûr. Il y a du récit dans la forme générale de la pièce, à même les sections, à même les sons. De la narration, au sens propre, j'aurais tendance à dire que plus ou moins, quoique peut-être plus en ce sens qu'il y a un discours qui évolue.

3. La chambre des machines et Boîte

Je vais vous parler simultanément de deux projets, un premier nommé *Boîte*, un projet solo, et un deuxième nommé *La chambre des machines*, en duo avec Martin Messier. C'est le projet auquel j'ai participé qui a le plus tourné. On a fait ça en 2010, on approche maintenant 2013, et on a encore des dates. C'est assez rare dans notre domaine de pouvoir tourner avec un projet comme ça pendant des années. D'habitude, tu fais une oeuvre, tu la joues une fois et tu passes en mode création. L'histoire de ce projet a commencé en 2008. Éric D'Orion, un commissaire indépendant de Québec, faisait une série de spectacles en hommage au manifeste *l'Art des bruits* de Luigi Russolo, écrit en 1913. Luigi Russolo avait créé des instruments qu'il appelait *intonarumori*, ce qui veut dire « machine à sons ». Il s'agissait de grosses machines avec une manivelle qui produisaient du son. Ils ont fait un orchestre de machines comme ça.

Les *intonarumori* étaient des boîtes fermées qui ressemblaient étrangement à des boîtes de pomme. Un peu comme l'ordinateur est une boîte fermée. Donc, pour moi, l'orchestre d'*intonarumori* du début du siècle dernier, c'est un peu comme si on avait un orchestre de « laptop », c'est-à-dire qu'on a affaire à des machines avec des mécanismes bien mystérieux, on

ne voit pas comment ça fonctionne. Il a fallu que j'en ouvre une pour comprendre comment ça marchait. Je me suis mis à travailler sur cette idée, et j'ai demandé à mon ami Alexandre Landry, qui est menuisier, de me faire une machine à son, sauf que je voulais qu'elle soit ouverte. Mon outil de travail, c'est en premier lieu l'ordinateur, et je voulais qu'avec ce spectacle on puisse voir l'intérieur de la machine. Donc, cet ami m'a construit une boîte, une sorte d'*intonarumori*. Il ne savait pas trop ce qu'il faisait, et moi je ne savais pas trop ce que je voulais. On a travaillé en aller retour, en essayant des sons, et on a fini par arriver à cet instrument. J'ai fait une pièce qui s'appelle *Boîte*, une pièce plus improvisée. J'ai fait assez attention pour pas trop dénaturer les sons qui venaient de la machine, qui rentraient dans mon ordinateur et qui étaient traités par après. Ça donne ceci.

----- *Extrait vidéo de Boîte* -----

Nicolas Bernier : Tantôt, M. Cardinal demandait si je composais avec mon corps. C'est forcément le cas dans des pièces comme ça. Il reste qu'en arrière, il y a un « patch », un programme, qui a été fait pour ça. Ce programme-là, je ne le compose pas debout, je le compose assis. Néanmoins, il faut une prise de conscience avec l'instrument. Il faut trouver les gestes, ce qui est intéressant et ce qui ne l'est pas. Ça se fait ultimement avec le corps. *La chambre des machines* était en fait une combinaison de *Boîte* et d'un projet qui s'appelait *L'horloger*, de mon ami Martin Messier. Dans cette pièce, il manipule des objets en temps réel, ce sont des horloges.

----- *Extrait vidéo de documentation de l'Horloger* -----

Nicolas Bernier : On faisait nos deux spectacles côte à côte, et on s'est dit que ça serait vachement plus plaisant de jouer ensemble. Être avec quelqu'un sur scène, tourner avec quelqu'un, c'est vraiment plus agréable que d'être seul. On s'est dit qu'on combinerait les deux spectacles pour faire cette *Chambre des machines*. On a demandé à Alexandre Landry, qui avait fait ma première machine, d'en faire une autre. Ce qu'on a ajouté par contre, parce qu'on fait des plus grosses salles avec ce spectacle-là, c'est de la vidéo. On s'est vite rendu compte que t'as beau vouloir impliquer ton corps, t'as beau bouger, avoir des gestes, le gars dans la dixième rangée ne voit pas grand chose. Et ma boîte avait beau être ouverte, on voyait mes mécanismes et tout, mais dès que t'étais un peu loin, tu ne pouvais pas voir correctement. On a réussi à intégrer la vidéo de façon intéressante à mon avis. Je me promène pas mal, je fais beaucoup de festivals, je vois pas mal d'art, et je n'ai pas encore vu ça trop souvent : non seulement on déclenche des sons avec nos machines, mais on déclenche aussi des séquences vidéos. Il y a les trois niveaux qui réagissent ensembles (geste, machine, image). Je pense que c'est appréciable de voir quelqu'un en spectacle faire un geste et qu'il y ait une rétroaction au niveau visuel et sonore. Il y a donc une relation que Michel Chion appellerait la synchrèse : il y a un événement qui n'est pas seulement un geste physique, ni seulement un son. Un geste sonore en un mot. Je vous fais écouter un extrait de ce spectacle.

----- *Extrait vidéo de La chambre des machines* -----

4. *Frequencias (A)*

Prochain projet : *Frequencias (A)*. « A » pour audio. Ça s'inscrit dans une trilogie, que j'espère mener à terme, qui joue sur la fréquence. *Frequencias (A)* est un projet avec des diapasons, avec des sinus acoustiques. Il y aura aussi *Frequencias (S)*, axé sur le synthétique, et *Frequencias (E)* qui sera exécuté avec des oscillateurs des années 1950, des machines de guerre. L'idée ici, c'était de produire une musique qui sonne électronique avec un appareillage complètement acoustique, parce que les fréquences des diapasons ressemblent beaucoup au son primaire des musiques électroniques. Je collectionne les diapasons depuis des années. J'avais commencé à travailler sur les diapasons avec le projet *Boîte*, parce que dans ce projet, j'avais une super belle machine qui faisait des sons, mais des sons « bruiteux », qui n'ont pas de hauteur (« pitch »). Je voulais trouver des façons d'ajouter des hauteurs dans ce projet.

Je me disais aussi que si l'instrument de Luigi Russolo, l'*intonarumori*, était un ancêtre de la musique « bizarre », le diapason lui était l'ancêtre de la musique pas « bizarre ». Je me disais donc que c'était cohérent de mettre ces éléments un par-dessus l'autre. Je me suis mis à jouer avec les diapasons, après j'ai fait un disque avec deux instrumentistes, un jouant du violon et l'autre de la viole de gambe, où moi je faisais des manipulations de diapasons. Je cherchais depuis la façon de présenter un projet de diapasons en performance. Ça m'a pris des années avant d'arriver à ce projet.

----- *Extrait vidéo de Frequencias (A)* -----

Nicolas Bernier : Dans mes désirs, je voulais avoir une musique faite exclusivement de sons de diapasons. Finalement, j'ai échoué à cette tâche. C'était plutôt ennuyant avec les sons acoustiques seuls, j'ai donc fait un mélange, j'ai transformé mon concept, et j'ai ajouté des sons de synthèse. C'est un peu un jeu entre les deux types de sources. Le fonctionnement est assez simple, mais en même temps assez complexe pour un néophyte. De petites structures en Plexiglas tiennent les diapasons, sur lesquels il y a un micro contact. Je me suis acheté une carte de son avec plusieurs entrées, j'ai donc pu utiliser huit micros. Je suis passé d'artiste pauvre à artiste un peu moins pauvre. Dans la structure en Plexiglas, il y a un petit solénoïde, un genre de petit moteur qui vient donner des coups quand on lui donne du voltage. Ce sont des séquences midi que je lance de l'ordinateur et qui sont transférées en utilisant le langage DMX, le langage de la lumière. J'ai fait pas mal de recherche, parce qu'au début de ce projet j'étais incapable de souder un fil. Il a fallu que j'apprenne tout, que j'apprenne l'électronique, que je trouve les composants. L'inspiration me venait entre autres des lectures que je faisais. Lire fait pour moi partie de la composition. Je me suis mis à lire des vieux livres d'acoustique, de la fin du 19^e siècle. Plutôt que de lire ce qui s'écrit aujourd'hui, je retourne toujours en arrière. À cette époque, on écrivait beaucoup sur le diapason. C'était un outil scientifique de précision pris au sérieux.

Frequencias (A) est une pièce à caractère minimal. Comme je viens de la musique, on serait tenté de penser que le minimalisme pour moi est un mouvement musical, mais en fait, je ne

connais pas si bien ce minimalisme. Ceux qu'on appelle les minimalistes américains entre autres, les Steve Reich et compagnie. Je me suis plutôt inspiré du minimalisme visuel, de Dan Flavin et de ses contemporains. De là vient l'idée d'avoir une sorte de table lumineuse, sur laquelle chaque diapason a sa propre ligne de lumière synchronisée. Quand on a un petit moteur comme ça qui frappe un diapason, c'est difficile à voir. En utilisant l'éclairage, ça permettait une rétroaction visuelle et ça m'évitait d'utiliser l'écran vidéo (j'essaie habituellement de l'éviter).

5. *Othello*

J'en arrive aux projets de collaboration avec le théâtre. J'ai beaucoup travaillé avec Denis Marleau. C'est à peu près le seul avec qui j'ai travaillé au théâtre. Et ça me fait plaisir parce que Marleau et Brigitte Haentjens sont les deux metteurs en scène que j'affectionne le plus. J'aborde ces projets comme des projets personnels. Je m'implique vraiment beaucoup, j'apprends énormément. Avec Denis Marleau, ce qui est particulièrement agréable, c'est que rien n'est laissé pour compte. Tout est justifié. Chaque geste est justifié, chaque costume, chaque inflexion dans la parole. On ne s'en rend pas trop compte quand on voit une pièce de théâtre de l'extérieur. Ce que j'aime beaucoup par rapport à ça, c'est que comme compositeur, il faut que je justifie ma démarche. Ce qui me fait vibrer, ce sont les idées qui sont en arrière des projets. Avec Denis Marleau, je peux être assez conceptuel.

La musique d'*Othello* (2009) était assez accessible. J'ai co-composé cette musique avec Jacques Poulain-Denis, un artiste multidisciplinaire très intéressant. À cette époque, il faisait surtout sa propre musique, mais maintenant il fait aussi des spectacles de danse et de théâtre. Pour résumer les grands lignes, la pièce tourne autour d'Othello, dit le Maure, et de son bras droit Iago en qui il a confiance, mais qui pour certaines raisons va vouloir le faire tomber. Iago va dire à Othello que sa femme le trompe, et il va tomber dans une psychose. La pièce est construite comme un gros crescendo. Au début tout va bien et plus ça avance, plus Othello devient complètement cinglé, tout le monde meurt, etc. Bref, ça finit mal. Pour la musique, on s'est dit qu'on prendrait un peu cette idée-là, qu'on voulait semer quelque chose qui allait grandir et se détériorer.

Pour créer cet effet, nous avons créé des paysages sonores, parce que ça se déroule dans une ville portuaire. On voulait donner cette impression de l'extérieur, déjouer le huis clos. On a utilisé aussi un piano-jouet pour personnifier Desdémone, la bien-aimée d'Othello, qui représente l'innocence, la naïveté. Aussi, on a utilisé des cuivres, pour leur sonorité solennelle, qu'on associe au grandiose. On a utilisé un trombone, qui nous permettait de faire des glissandi. Un peu comme si on descendait en enfer. Tout au long de la pièce, on ajoutait de la distorsion dans nos sons pour arriver à une fin « distorsionnée ». Le premier extrait met bien en scène les paysages sonores. Vous allez entendre des sons un peu mécaniques. Certains sons viennent de *Liaisons mécaniques* et ont été transposés dans le grave. La lenteur donnait un petit peu l'impression d'être dans une cale de bateau. En même temps, le côté mécanique reste audible. Pour nous, c'était la métaphore du mécanique inséré par Iago dans la tête de Othello.

Question: Est-ce que vous composez cette musique avant les répétitions ou lors de la lecture du texte ?

Nicolas Bernier : Jacques et moi, nous travaillons plutôt sur place. Avec l'ordinateur et les logiciels comme Ableton Live, on n'est plus obligé de travailler des heures en studio. On arrive sur place, on essaie des choses. Des choses qui marchent, d'autres qui ne marchent pas. On le sait tout de suite. Je trouve cette façon de travailler « en direct » très intéressante.

Question : Est-ce que la musique est choisie par le metteur en scène, donc il recherche par exemple une ambiance plus chaleureuse entre deux personnages, il peut donc demander de réaliser ceci ou cela?

Nicolas Bernier : Parfois, Denis nous fait des demandes, parfois on propose des choses. C'est assez rare que les compositeurs aient cette latitude. On fait habituellement les premières propositions. Denis nous communique ses idées sur la pièce : les concepts, les éléments importants. Parfois, il va nous faire écouter des musiques, mais souvent ses référents ne sont pas les mêmes que les nôtres. Par exemple, il nous arrive avec du Chopin. Je trouve ça très bon, mais je ne peux pas composer du Chopin. En même temps, il fait ça un peu pour nous parler de ses idées, de ce qui l'intéresse, et au bout du compte, on va lui arriver avec un affaire chaotique [onomatopées]. J'aime suivre mon instinct. C'est-à-dire que si j'ai l'impression qu'il faut faire un son en particulier, et que de l'autre côté quelqu'un me donne un disque de Chopin, je vais faire à ma tête, et on verra si ça marche ou non. Les directeurs artistiques savent ce qu'ils veulent, mais pas tout à fait ; c'est la même chose pour les compositeurs. Notre travail, c'est de trouver des façons pour que la pièce fonctionne.

Question : Avez-vous besoin de voir le jeu des acteurs? Avez-vous besoin d'assister aux pratiques pour vous inspirer, au-delà de la musique que le metteur en scène vous donne?

Nicolas Bernier : Oui. C'est ce que je veux dire quand je parle de travailler en temps réel. On est là quasiment à toutes les pratiques. C'est sûr, s'ils travaillent un truc bien précis avec un comédien, on n'y va pas. Mais quand ils font des « run through », quand ils pratiquent des sections, on est là sur place et on essaie des choses. Il y a des propositions qu'on rejette tout de suite. En fait, le processus commence bien avant ce moment. On reçoit tout d'abord le scénario et on le décortique. Deuxièmement, on rencontre le metteur en scène, on discute des idées, on relit le scénario. On assiste ensuite à une lecture autour de la table, sans costume ni décor, environ six mois avant le projet. Après ça, les réunions de production commencent et tout se met à rentrer : les décors, les costumes, tout le monde jase un peu de ce qu'ils vont faire. « C'est quoi vos intentions pour la musique? Nos intentions c'est ça...» Et on continue à discuter. Puis viennent les répétitions. J'apporte mes haut-parleurs de studio. Après ça, on rentre en salle et tout

commence à devenir plus sérieux, et encore là, j'y suis tous les jours pratiquement et j'essaie encore des trucs.

Question : Comment divisez-vous le travail avec l'autre compositeur, Jacques?

Nicolas Bernier : C'est une question très intéressante. La co-composition était le sujet de mon mémoire de maîtrise, qui dort dans les sous-sols de l'Université de Montréal, si ça intéresse quelqu'un. Je m'intéressais à ce phénomène puisqu'en musique électronique, on ne peut pas se mettre à quatre mains derrière un ordinateur. Il y a plusieurs façons de travailler comme ça. Une des façons, c'est de s'échanger des sessions. Ça veut dire qu'il y en a un qui commence une session de musique et la donne à l'autre, qui à son tour redonne la sienne, etc. L'autre façon, c'est d'y aller par section attribuée : toi tu fais ça, moi je fais ça. Finalement, il arrive qu'en mode production, il y en ait un qui travaille en studio et qui compose, pendant que l'autre va rassurer le metteur en scène dans une réunion pour lui dire que ça avance, que tout est beau. Et il faut se rappeler qu'on fait ça pour le plaisir et non l'argent : les budgets ne sont pas deux fois plus gros s'il y a deux compositeurs...

Serge Cardinal : Deux petites choses. D'abord, Denis Marleau est un être extrêmement intelligent, un peu comme Cronenberg ou Godard. Il se peut donc que le metteur en scène ne fasse pas que mettre en scène les acteurs, qu'il mette aussi en scène ses techniciens. Il peut travailler avec la mésestente, donc donner Chopin pour arriver à autre chose. Ce n'est pas de la manipulation, c'est de donner de la liberté aux créateurs autour de nous. Il y a une sorte de négociation entre ce qu'on sait, ce qu'on ne sait pas, et ce qu'on ne veut pas que l'autre sache. Parfois, on ne veut pas donner l'intention. Jerry Lewis et Jean Renoir ne disaient pas tout à leurs collaborateurs. Il ne faudrait pas que ce soit une recette ou une instruction. L'autre chose, on écoutait ça et je me demandais comment tu spatialisés ces sons, parce que c'est des couches, des nappes. Au théâtre, c'est extrêmement difficile de mettre de la musique dans l'espace avec des acteurs qui bougent avec leurs corps de chair et de sang sur scène. Est-ce que c'était complexe? Y avait-il beaucoup de haut-parleurs?

Nicolas Bernier : Denis travaille avec Nancy Tobin qui est conceptrice sonore et qui conceptualise le dispositif de haut-parleurs. En partant, il y a donc plus de haut-parleurs que dans pas mal d'autres pièces. Pour nous, c'est fantastique, parce que quelqu'un est vraiment conscient de cet aspect. Une autre chose qu'il faut se rappeler, c'est que ce qui prime dans le théâtre de Marleau, c'est la parole, c'est le texte. Tout ce dispositif de haut-parleurs sert ultimement à faire jaillir la parole. Et ça finit par aider aussi la musique. On a essayé plein de choses, on a fait de la multiphonie, ou de la spatialisation « surround ». En général, le « surround », ça ne marche juste pas, parce que dès que t'entends quelque chose qui vient d'en arrière et que tout est en avant, tu décroches. On travaille ça dans la subtilité, juste des nappes, pour créer un espace tridimensionnel.

Pour *Othello*, au CNA à Ottawa, on avait mis des haut-parleurs un peu partout. Il y avait un peu d'ambiophonie, de multipistes. Je te dirais qu'en stéréo ça aurait été correct aussi. Le son est diffusé par deux haut-parleurs, mais au final il entre dans une salle, il rebondit partout et il finit par devenir ambiophonique. Je te dirais que mon approche, maintenant, c'est un peu de laisser le son vivre par lui-même plutôt que d'essayer de le contrôler par du « surround ».

6. *Jackie*

On va finir avec *Jackie*, une pièce écrite par l'autrichienne Elfriede Jelinek qui relate la vie de Jackie Kennedy, mais sans être vraiment biographique. C'est une des personnes les plus médiatisées de l'histoire, et en même temps, on ne sait pas vraiment qui elle était, ce qu'elle pensait. Et pourtant elle parle, elle est partout à cette époque. On n'a jamais eu accès à ses idées, bien qu'elle ait vécu les drames de sa vie sous le feu des projecteurs. Première femme d'un président à ce point médiatisé, femme mystérieuse, consciente de la caméra, qui aura emporté avec elle tous ses secrets dans la mort. Pour *Jackie*, je me trouvais à la table de travail avec des gens qui avaient vécu l'époque Jackie. J'en parlais à mes parents et ils étaient émerveillés. Moi, ça ne me disait absolument rien. Je me trouvais à travailler sur un projet dont le sujet ne me parlait pas vraiment. Mais quand j'ai réalisé que c'était un spectacle qui parlait de la surmédiatisation, j'ai cliqué. Déjà, quand on est dans le média, je suis plus dans mon monde. Que l'on transmette des surdoses d'informations, sans véhiculer vraiment du contenu, ça me parlait. J'ai fini par me débrouiller. Je vous fais écouter une petite capsule réalisée par l'Espace GO. Écoutez le texte.

----- *Extrait d'une capsule sur Jackie à l'Espace GO* -----

Nicolas Bernier : Jackie raconte l'histoire de son vide. Au niveau de la musique, il y a quelques petites expressions qui venaient me chercher. Je lisais des trucs, comme « contenu sans contenu », « intensification de la retenu », etc. C'est quoi ça? « S'exprimer le plus bruyamment possible dans le silence. » Ah! ça c'est le genre de truc quand je lis un texte au théâtre qui vient me chercher. J'ai donc décidé de travailler à partir, entre autres, de cette petite phrase, c'est-à-dire de travailler sur le silence, d'insérer un silence dans la pièce, que la musique de la pièce, ça soit comme un bruit de fond. La musique était tout le temps là, sur le mode de la présence/absence, un peu comme le personnage de Jackie. Pour moi, ce bruit de fond, ça représentait plusieurs éléments du spectacle, comme la rumeur, la foule. Quand on est dans un bruit de foule, c'est un bruit de fond. Il y avait aussi le bruit de fond des médias, parce qu'on parle de télé, de théorie de l'information.

Il y a une partie de la vie de Jackie qui se passe dans un chalet au bord de l'eau, et il y avait cette idée qu'à la fin de la pièce il fallait qu'il y ait des sons de vagues. J'ai pu prendre ce bruit de fond en lui mettant des inflexions de volume dedans. En mettant des courbes de volume, ça me permettait d'aller rejoindre aussi une idée plus naturelle, d'aller rejoindre le son des vagues. Un bruit de fond, ça fait penser à la respiration, à l'exténuation. Il y a une scène entre autres où Jackie est quelque peu exténuée. Ça fait penser au bruit sourd de la ville, des voitures.

Ça fait penser à la mort, en quelque sorte, qui est un thème présent tout le long de sa vie et de la pièce.

----- *Extrait vidéo de Jackie* -----

Nicolas Bernier : Pour finir, laissons-nous sur une citation du cinéaste d'animation Pierre Hébert qui résume bien ma démarche et qui se retrouve de différentes manières dans les projets que je vous ai présentés : « The measure of a work of art, is whether one can sense in it the presence of the artist's body. If so, then it's a success. If not, it's a failure. »