

Le (re)mixage musical de George Martin et Francis Dhomont : la modulation, le chevauchement, l'interférence

Frédéric Dallaire

Pour le praticien et le penseur du remixage, la production de sens résulte d'un vaste réseau de relations, de rencontres improbables, contre-intuitives, voire fortuites : la puissance de la conjonction va de pair avec une prolifération des connexions et une capacité infinie de transformation des matériaux. Par exemple, Paul D. Miller (alias DJ Spooky) réalise des passages discursifs entre le rappeur Busta Rhymes, Marcel Duchamp, le logiciel de partage de fichiers Napster, le physicien David Bohm, Grandmaster Flash, Henri Lefebvre, DJ Qbert, René Descartes, les serveurs FTP (*file transfer protocol*), Don DeLillo, Platon, William Shakespeare, les mantras bouddhistes, le film *The Matrix* (Andy et Lana Wachowski, 1999), Walter Benjamin, John Cage, le roi George III, Martin Heidegger, Karl Marx, George Clinton, Mary Shelley¹... Dans cette démarche, les œuvres, les gestes, les protocoles sont réduits à des exemples génériques; le patrimoine culturel devient un vaste bassin d'échantillons alimentant une réflexion macroscopique sur les mouvements culturels à l'ère numérique. La déhiérarchisation des savoirs et des contenus favorise donc les relations de surface, les amalgames inédits (Platon et Busta Rhymes, Descartes et John Cage), réaffirmant à chaque rencontre le potentiel expressif des appareils de recontextualisation (échantillonneur, table tournante, ordinateur).

En suivant cette logique relationnelle, la culture du remixage (*remix culture*) a généré une constellation de discours qui reprend, répète et met en boucle le raisonnement suivant : le penseur-créateur s'intéresse tout d'abord à la libre circulation des informations, des matériaux et des idées²; la prolifération exponentielle des relations et des espaces de diffusion entraîne une perte de contrôle de l'information³; cette liberté d'échange et de partage a pour effet de générer de nouveaux contenus et de nouvelles pratiques de création⁴; les opérations de détournement, d'appropriation, de recyclage qui caractérisent la culture participative mettent à l'épreuve la notion d'œuvre et celle

¹ Paul D. Miller, « In Through the Out Door: Sampling and the Creative Act », dans Miller, Paul D. (dir.), *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*, Cambridge, The MIT Press, 2008, p. 5-19.

² Paul D. Miller, *Rhythm Science*, Cambridge, The MIT Press, 2004.

³ Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun : Adventures in Sonic Fiction*, Londres, Quartet Books, 1998, p. 15-17 ; p. 195-219.

⁴ Eduardo Navas, *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*, Vienne, SpringerWienNewYork, 2012, p. 73-76.

d'artiste (« le DJ est un scientifique plutôt qu'un musicien⁵ »); en définitive, ces modes de création interactifs (*read/write*) nous forcent à repenser le cadre légal actuel, fondé sur le droit d'auteur et le respect de l'œuvre originale (*read/only*⁶). La répétition et la dissémination de ce raisonnement renforcent la légitimité et la zone d'influence de la culture libre (*free culture*). À la fois expérience de pensée et protocole de production artistique, ce raisonnement considère le remixage comme un vecteur de transformation culturel et social⁷. Bien que ce paradigme nous aide à penser la dimension légale (notion de propriété) et la dimension collective (démocratisation des outils de création) du remixage, il a tendance à occulter la singularité des œuvres en les réduisant à des symptômes de la crise des institutions culturelles et de l'émergence d'une nouvelle économie.

Afin de décrire les conditions d'existence de la culture du remixage, il faudra effectuer trois déplacements qui nous permettront d'éviter le mouvement de répétition, le *feedback* discursif inhérent à cette culture fondée sur la circulation et le partage.

Le premier déplacement concerne le cadre conceptuel à partir duquel nous pensons le remixage. Cette culture s'édifie selon des principes d'organisation, des présupposés esthétiques et sociopolitiques qui la dépassent, la débordent⁸. Notre hypothèse est que le remixage est *une* modalité de la pensée et de la pratique du mixage. Le mixage est le paradigme qui permet de réfléchir et d'explorer les manifestations sonores contemporaines. Le mixage est à la fois une pratique artistique, une manière d'écouter et une manière de penser les interactions entre les gestes, les sons et le sens. Le mixage est une composante importante de tous les arts sonores (musical, cinématographique, radiophonique, installation) et il informe depuis le début des années 1990 les arts visuels (art vidéo, photographie, cinéma numérique⁹). Pour plusieurs

⁵ À propos de cette conception du DJ comme scientifique et du nouveau statut de l'œuvre, voir Eshun, 1998, p. 13-17 et Ulf Poschardt, *DJ Culture*, Paris, Éditions Kargo, 2002, p. 390-400.

⁶ Lawrence Lessig, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, New York, Penguin Books, 2008, p. 36-83.

⁷ « Music and art can be vehicles for provoking thought, overcoming inertia, and helping people engage with issues that are exponentially reshaping our information-driven world », Paul D. Miller dans une entrevue rapportée dans Susan Daugherty, « DJ Spooky: Multimedia Mixes to Save the Planet », *National Geographic*, en ligne, 30 octobre 2014, <http://news.nationalgeographic.com/news/2014/10/141030-emerging-explorer-miller-spooky-art-antarctica-climate-change-music/> (consulté le 1^{er} juin 2015).

⁸ Navas, 2012, p. 3-6. « My investigation traces how principles found in the act of remixing in music become conceptual strategies used in different forms in art, media, and culture », p. 6.

⁹ « The introduction of electronic editing equipment such as switcher, keyer, paintbox, and image store made remixing and sampling a common practice in video production towards the end of the [1980's]; first pioneered in music videos, it later took over the whole visual culture of TV. Other software tools such as Photoshop (1989) and After Effects (1993) had the same effect on the fields of graphic design, motion

artisans du son, les idées et les affects émergent et se précisent lors des séances de mixage, cette étape décisive de mise en relation des éléments coprésents :

Le mixage est une étape de questionnement et de dosage. Je dois déterminer quand l'idée naît et meurt, quand il faut l'arrêter pour qu'elle garde sa force, sa beauté. C'est un rapport particulier avec la matière^{10, 11}.

Pour comprendre le (re)mixage, il faut rejouer cette implication réciproque de l'idée et de la matière, adopter la dynamique vibratoire des ondes, penser de manière sonore (« to think sonically¹² »). Les sons se mélangent, se diffusent, s'enveloppent, se masquent; ils emportent ainsi l'auditeur et son milieu dans un processus de co-vibration, de détermination réciproque.

Le deuxième déplacement concerne la nature des relations en jeu dans cette pratique. Il est surprenant de constater que l'on inscrit le remixage dans le prolongement de la pensée et de l'art moderne, ceux-ci fonctionnant principalement selon une logique du montage : plusieurs théoriciens et praticiens considèrent le collage, la coupure (copier-couper-coller), la citation, la reconnaissance des fragments « originaux », la confrontation des échantillons (*sample*) comme les éléments constitutifs du remixage¹³. Or, dans le paradigme du mixage, ces opérations de rupture, de délimitation, de fragmentation, deviennent les éléments disjonctifs d'un processus plus vaste de mise en relation, de conjonction des idées et des sons, de modulation d'un flux musical¹⁴. Par exemple, les

graphics, commercial illustration and photography », Lev Manovitch, « What comes after remix? », Manovitch.net, 2007, p. 5, <http://manovitch.net/index.php/projects/what-comes-after-remix> (consulté le 1^{er} juin 2015).

¹⁰ Claude Beaugrand, « Claude Beaugrand, concepteur sonore », 2009, p. 9, www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/11/ateliers_claude-beaugrand.pdf (consulté le 1^{er} juin 2015).

¹¹ « A basic definition of [musical] mixing is : a process in which multitrack material –whether recorded, sampled or synthesized- is balanced, treated and combined into a multichannel format. Most commonly, two channel stereo. But a less technical definition would be : a sonic presentation of emotions, creative ideas and performance » (Izhaki, *Mixing Audio: Concepts, Practices and Tools*, Londres, Elsevier, 2012, p. 5).

¹² Jonathan Sterne, « Sonic Imaginations », dans Jonathan Sterne (dir.), *The Sound Studies Reader*, New York, Routledge, 2012, p. 3.

¹³ Voir à ce propos Navas, 2012; Miller, 2004; Poschardt, 2002.

¹⁴ La composition par échantillonnage de sons fixés participe au « processus d'altération continue de la musique : la coupe manifeste le flux ». Le musicien électronique effectue une série « d'opérations » (« coupes, ablations, perforation, atomisations ») qui modifie la progression d'un « continuum sonore », Élie During, « Flux et opérations : prolégomènes à une métaphysique électronique », *Rue Descartes*, n° 60, 2008, p. 52.

moments forts de la performance du DJ, de son « mix », sont les passages où se superposent, se mélangent et s'enchaînent différentes musiques provenant d'au moins deux sources.

S'il est un art du mix, c'est l'art des transitions. Une transition n'est pas la rencontre arrangée de deux morceaux qui se suivent, elle est cette zone interstitielle qui abolit les différences afin d'engager de l'un à l'autre un passage continu. Un certain minimum commun qui ouvre entre deux musiques la possibilité d'une troisième. Un bon DJ fait toujours entendre entre les disques qu'il joue d'autres qu'il invente et qui ne sont faits que de ce qu'ils empruntent aux premiers¹⁵.

Cette zone interstitielle rend possibles plusieurs types d'interaction : l'autonomie des musiques peut rester intacte, permettant de mesurer les effets de la superposition; les éléments peuvent aussi se fondre les uns dans les autres, créant des mouvements musicaux dont la provenance reste floue, hypothétique, indiscernable. Et, bien sûr, il existe tous les degrés intermédiaires qui font du DJ un artisan de la diffusion sonore et de l'écoute. Ainsi, la création d'une troisième musique à partir de deux sources n'est qu'un niveau dans un espace musical continu : le mixage organise la rencontre et les résonances sur plusieurs échelles simultanées. L'art du mixage réside dans cette capacité à faire cohabiter ces différentes échelles, à faire émerger à travers ce territoire stratifié des figures sonores et des idées¹⁶.

Le troisième déplacement concerne le corpus étudié et la méthode d'analyse. Nous allons explorer deux projets en marge de la culture du remixage afin de définir les implications esthétique et éthique de cette pratique : en remixant les bandes maîtresses

¹⁵ Bastien Gallet, *Le boucher du prince Wen-houei. Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Éditions MF, 2002, p. 85.

¹⁶ « [T]he nature of sound allows musicians to mix pre-existent sounds in a variety of ways, from clearly differentiating and contrasting individual samples (thus following the traditional modernist aesthetics of montage/collage), to mixing them into an organic and coherent whole; [...] we can say that if modernist collage always involved a “clash” of element, electronic and software collage also allows for “blend” », Manovitch, 2007, p. 4-5. Précisons ici que les pratiques de remixage varient selon les cultures musicales (dub, hip hop, électronique, etc.) et les démarches artistiques (de King Tubby à John Oswald en passant par DJ Shadow et Mix Master Mike). Il existe également des différences entre les formes musicales créées par le réalisateur (producer), le DJ « classique », le turntabliste ou le musicien électronique (version, remix, mash-up). Le lecteur voulant découvrir la complexité et les variations de cette pratique peut, entre autres, consulter les textes suivants : Ragnhild Brøvig-Hanssen et Paul Harkins « Contextual Incongruity and Musical Congruity: The Aesthetics and Humour in Mash-Ups », *Popular Music*, vol. 31, n° 1, p. 87-104, 2012; Mark Katz, *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*, New York, Oxford University Press, 2012; Ariel Kyrou, *Techno Rebelle. Un siècle de musiques électroniques*, Paris, Denoël, 2002; Navas, 2012.

de tous les albums des Beatles, le producteur George Martin renouvelle notre perception d'une époque, il nous fait entendre le potentiel heuristique des outils numériques de traitement sonore (*Love*, 2006); en remixant les œuvres de ses élèves et amis, le compositeur Francis Dhomont transforme la dimension pédagogique de l'écoute en outil de composition (*Frankenstein Symphony*, 1997). La rencontre de ces démarches musicales disparates (populaire, acousmatique) nous permettra de décrire les conditions d'existence du (re)mixage. Nous affirmons ainsi que l'œuvre est encore le lieu d'émergence d'une pensée et que son utilisation générique dans une mise en boucle d'échantillons n'est pas son destin inéluctable. Notre méthode d'analyse est fondée principalement sur notre expérience d'écoute. La pensée et la pratique du (re)mixage ont comme force dynamique la circulation et la transmission de l'écoute du créateur, de l'auditeur et du théoricien; la manipulation des sons fixés implique donc une structure d'adresse, une pédagogie de la perception, un geste de partage. L'écoute attentive et répétée de l'œuvre est dans ce contexte le meilleur moyen d'analyser les opérations et les processus qui caractérisent le (re)mixage.

Remixer une époque : le son, le réalisateur, le studio

La proposition musicale du projet *Love* est fascinante : le producteur George Martin devait créer, selon son expression, un « paysage sonore » en ayant à sa disposition tous les sons provenant de tous les enregistrements des Beatles¹⁷. Étant atteint de surdité, Martin demanda à son fils Giles d'être ses oreilles et de manipuler les outils de mixage numérique (logiciel ProTools, ordinateur, effets). La première étape fut la numérisation du matériel : les Martin écoutèrent l'ensemble des pistes réalisées pour chaque album. Cette écoute permet de mesurer le potentiel de remixage des différents éléments : ainsi, les albums précédant *Rubber Soul* (1965) et l'album *Let It Be* (1970) n'ont pas un grand potentiel de recontextualisation, puisque chaque piste comprend plusieurs instruments. Le matériel allant de *Revolver* à *Abbey Road* (1966-1969) est le plus intéressant, puisqu'il existe plusieurs prises et versions de chaque chanson, et que les instruments et les voix se retrouvent sur des pistes séparées. Le remixage implique donc des opérations de sélection, de séparation, de réagencement, et il faut que le matériel enregistré favorise ces opérations.

Les Martin sont également frappés par la qualité des différentes pistes, qui ont conservé les traces de l'énorme travail nécessaire à la création du « son des Beatles¹⁸ ».

¹⁷ Tom Doyle, « George & Giles Martin: Remixing The Beatles. The Making Of Love ». *Sound on Sound*, mars 2007, www.soundonsound.com/sos/mar07/articles/beatles.htm (consulté le 1^{er} juin 2015).

¹⁸ Doyle, 2007

Pour George Martin et ses collaborateurs (Geoff Emerick, Ken Scott), chaque son est déjà le produit d'un mixage de fréquences, d'une combinaison singulière de manipulations et de configurations des appareils d'enregistrement : le positionnement du microphone près de la grosse caisse modifie à la fois l'attaque et la résonance du son; la diffusion de la voix dans un haut-parleur rotatif destiné à l'orgue (cabine Leslie) amplifie l'allure du son (effet *tremolo*); les légères fluctuations de la vitesse de lecture (59, 60 ou 61 cycles) modifient la hauteur des sons tandis que les variations plus importantes peuvent transformer, par exemple, un rire en mouette (accélération), une voix en vent (décélération), une guitare en « vague sinueuse » (inversion); le mélange de plusieurs sons (plusieurs pistes) est un moyen de produire des masses orchestrales imposantes ou des ambiances à la fluctuation continue¹⁹.

Pour le réalisateur Martin, le son est une construction, il nécessite une série de manipulations de la matière. Le son garde les traces de ce processus de modulation; il apparaît comme un *événement* plutôt que comme un fragment arraché à une réalité préexistante. Ce sont les différentes opérations de mixage (filtrage des fréquences, dosage des volumes, réverbération, modification de la vitesse) qui assurent la formation du son.

[Le son] est produit, provoqué, composé, à chaque fois caractérisé par l'ensemble des rapports qui le constituent. On peut le décomposer et le recomposer, lui assigner des fonctions et des grandeurs variables. C'est un composé de rapports, un quasi-objet ou construction non donnée *a priori*²⁰.

Cette dynamique relationnelle, faite de dosage d'éléments coprésents, de modulation des ondes sonores, est aussi à l'œuvre dans le mixage des différentes pistes d'une chanson, puis dans l'enchaînement de toutes les pièces d'un album. Le processus de

¹⁹ À propos de ces mixages, manipulations et configurations, voir Geoff Emerick, *Here, There And Everywhere : My Life Recording the Music of the Beatles*, Londres, Gotham Books, 2007, p. 111-131; Ken Scott et Bobby Owsinski, *Abbey Road to Ziggy Stardust : Off the Record with the Beatles, Bowie, Elton & So Much More*, Londres, Alfred Music, 2012, p. 37-64; George Martin, *All You Need Is Ears : The Inside Personal Story of the Genius Who Created The Beatles*. New York, St. Martin's Press, 1979, p. 199; George Martin et William Pearson, *Summer Of Love : The Making Of Sgt. Pepper*, Londres, Macmillan Publishers, 1994; Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Recording Sessions : The Official Story of the Abbey Road Years*, Londres, Hamlyn, 1988; Kevin Ryan et Brian Kehew, *Recording The Beatles : The Studio Equipment and Techniques Used To Create Their Classic Albums*, Houston, Curvebender Publishing, 2006.

²⁰ Pascale Criton, « Espace sensible », dans Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos (dir.), *L'espace : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 129-139. Cette conception multidimensionnelle du son est un des fondements de la musique populaire et de la musique savante de la deuxième moitié du 20^e siècle (ce qui explique notre utilisation d'idées provenant de ces deux univers).

mixage est donc à l'œuvre à toutes les étapes de production de la musique, de l'enregistrement au matriçage (*mastering*), de la construction d'un son à la composition de l'album. Ainsi, les chansons originales sont déjà un « assemblage » de plusieurs pistes²¹. Et c'est parce que les Martin répètent les étapes de composition et reprennent les outils de modulation du studio qu'ils peuvent affirmer que *Love* est « le nouveau disque des Beatles²² » : « C'est parce que tout disque a d'abord été mixé qu'il est éternellement remixable²³. »

Cette démarche témoigne de l'importance du réalisateur (*producer*) dans l'univers de la musique populaire enregistrée : en façonnant les sons, il influence l'énergie, la texture et l'impact du flux musical sur les auditeurs ; en produisant des effets d'enveloppement, de séparation et de masquage, il organise la cohabitation des fréquences et des strates sonores; en assurant les enchaînements entre les idées musicales et les transitions entre les chansons, il construit de proche en proche un territoire musical façonné par ses parcours d'écoute. Le remixage rend d'autant plus apparentes ces opérations parce que l'auditeur peut mesurer les altérations, les modifications, les recontextualisations d'éléments qu'il a déjà écoutés des dizaines de fois. Par exemple, l'auditeur perçoit la richesse des harmonies vocales *a cappella* de « Because » (*Abbey Road*, 1969) tout en ayant en mémoire les arpèges présents sur l'enregistrement « original ». Le son singulier du synthétiseur Moog résonne malgré son absence; ainsi, le remixage compose autant avec les éléments sélectionnés qu'avec ceux mis en sourdine. Nous interrogerons ici la richesse de ce parcours ponctué à la fois par la découverte de nouveaux agencements et par l'exploration d'une mémoire culturelle, par la répétition différenciée d'une écoute.

Love : la totalité impliquée, du son jusqu'à l'œuvre

Le remixage de la chanson « Strawberry Fields Forever » (*Magical Mystery Tour*, 1967) produit une sensation de vertige : les Martin incluent dans un même geste les essais préliminaires à la composition d'une chanson, les différentes prises et expérimentations réalisées en studio, et les lignes mélodiques provenant de plusieurs autres chansons. Nous entendons tout d'abord John Lennon qui interprète dans son appartement une ébauche du premier couplet (« One-two-three-four »). Une guitare basse, des glissandi (*slide-guitar*) et des harmonies vocales provenant de la première prise en studio s'harmonisent ensuite avec la voix et la guitare de Lennon. Les sonorités du mellotron (prise 7) ainsi que

²¹ Gallet, 2002, p. 77 et During, 2008, p. 55.

²² Doyle, 2007.

²³ Gallet, 2002, p. 77.

L'orchestration de George Martin (cordes) densifient progressivement le tissu sonore, jusqu'à l'apparition des cymbales (à l'envers) et des cuivres (prise 26). En deux minutes, nous avons droit à au moins quatre variations d'une même proposition musicale. Ce mouvement d'expansion se prolonge jusqu'à rendre possible la résurgence de tout le répertoire du groupe : la mise en boucle de la batterie produit un rythme à partir duquel émergent, perdurent et se mélangent l'orchestre de « Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band » (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967), le solo de piano d'« In my Life » (*Rubber Soul*), les motifs ascendants de la trompette de « Penny Lane » (*Magical Mystery Tour*), la figure baroque du clavecin de « Piggies » (*The Beatles*, 1968), les harmonies vocales d'« Hello Goodbye » (*Magical Mystery Tour*). Le passage entre ces différents univers est assuré grâce à des nappes sonores (effets d'« Hey Bulldog » [*Yellow Submarine*, 1969], son de guitare modifié de « I'm Only Sleeping » [*Revolver*, 1966], lignes erratiques de « Baby You're a Rich Man » [*Magical Mystery Tour*]). Ces vagues mémorielles sont complétées par les puissantes attaques à l'unisson des violoncelles de « Strawberry Fields » (*Magical Mystery Tour*) qui acquièrent par le nouveau mixage un poids et une clarté inouïs.

Ce remixage nous transmet le sentiment d'une totalité impliquée. La genèse de la chanson n'est pas la démo entendue au début de la pièce, c'est en fait toute l'œuvre des Beatles. Autrement dit, toute musique enregistrée a un potentiel de reprise, de recontextualisation, de remixage. Le son, la piste, la chanson, l'album sont les *matériaux de base* de cette pratique d'écoute²⁴. Le réalisateur (*producer*) actualise ce potentiel : pour lui, les pistes enregistrées sont autant de possibilités de relations, d'interactions, de rencontres.

C'est parce qu'il existe des producteurs (les sculpteurs/architectes du mix) qu'il existe aussi des remixeurs. [L]es pistes enregistrées sont à jamais disponibles, en mal de réassemblage. Le remix nous apprend que l'original n'est jamais que l'œuvre d'un producteur, un mix indéfiniment remixable de pistes hétérogènes²⁵

²⁴ Les concepts d'originalité, d'authenticité, d'unicité sont ici des effets de l'enregistrement sonore, plutôt que des éléments « théoriquement et ontologiquement premiers » d'un processus de reprise, de emploi, de reconnaissance (James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2000, p. 131) : « Any original event is already subject to "transformation" potentially identical in kind and in effect to those wrought by the sound recording and reproducing apparatus », *ibid.*, p. 133. Cette relativisation du son « original » s'applique également à notre analyse du processus de composition en studio à l'aide de sons fixés (voir Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-London, Duke University Press, 2003, p. 221).

²⁵ Gallet, 2002, p. 77.

Le remixage modifie notre écoute de la musique des Beatles : le filtrage des sonorités percussives et la mise en boucle de la batterie transforment l'album *Love* en un espace d'expérimentation de la mémoire de l'auditeur. C'est à travers le rythme soutenu du solo percussif de « The End » (*Abbey Road*) que nous découvrons les liens texturaux entre les guitares de « Get Back » (*Get Back*, 1969) de « Hard Day's Night » (*A Hard Day's Night*, 1964) et de l'album *Abbey Road*, mais aussi les qualités acoustiques complémentaires de la montée orchestrale d'« A Day in the Life » (*Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*) et des cris de la foule du Shea Stadium. Le sentiment de totalité impliquée est ici très intense : la masse sonore imposante produite par les spectateurs du stade contient en puissance des possibilités musicales qui seront explorées plus tard dans la carrière du groupe, lorsque le studio d'enregistrement deviendra pour eux un instrument de composition.

Le studio est ici central dans l'entreprise de remixage des Martin, parce que c'est un lieu de (trans)formation de l'écoute : ils entendent des potentialités et les actualisent en reliant des moments, des albums, des projets différents. Les Martin reprennent l'esprit de création d'une époque tout en utilisant les outils numériques du début des années 2000. Ils inversent la lecture de la chanson « Sun King » (« Gnik Nus »), ils mixent en direct des archives d'une version radiophonique de la pièce *King Lear* (« I Am the Walrus »), ils utilisent des procédés de montage aléatoire (« Being for the Benefit of Mr. Kite »), ils confrontent puis fusionnent la basse et la batterie réverbérées de « Tomorrow Never Knows » avec la voix et les percussions éthérées de « Within' You Without You ». La table de mixage est un outil de modulation. Elle permet aux Martin d'inscrire leur écoute dans l'œuvre des Beatles; en reliant des textures, des moments, des gestes, les réalisateurs font une analyse concrète du corpus, une musicologie en acte.

La musique est vivante lorsqu'elle s'altère, se transforme; en proposant de nouveaux parcours d'écoute, de nouvelles relations, le remixage explore la *puissance de modulation* de la musique enregistrée. « I wanted this album to show *The Beatles* as a live, existing force. They're not museum pieces²⁶. » Le projet *Love* nous permet donc de définir l'un des principes de composition du remixage : la *modulation* désigne les opérations de sélection et de filtrage du tissu sonore. La modulation oriente notre écoute des sons et rend audibles certaines relations tout en mettant en sourdine d'autres idées ou figures qui restent possibles, disponibles, en attente d'une nouvelle écoute, d'un remixage. En ce sens, la modulation sonore affirme la « mobilité des relations²⁷ »; le mixeur organise et oriente la transformation du flux musical, il manipule les formes et les matières en étant guidé par

²⁶ Doyle, 2007.

²⁷ Serge Cardinal, « Médiation ou modulation sonore ? », *CiNéMAS*, vol. 9, n° 1, automne 1998, p. 95-115.

son écoute²⁸. C'est dans ce processus que se manifeste la fonction heuristique du remixage ; à travers leurs gestes de modulation, les Martin déploient une pensée de la musique des Beatles, une posture d'auditeur permettant d'en ressentir l'expressivité.

Remixer une démarche : la pédagogie de l'écoute

La démarche compositionnelle de l'œuvre *Frankenstein Symphony* est fascinante : pour souligner son départ de l'Université de Montréal – où il a enseigné pendant plus de quinze ans –, le compositeur Francis Dhomont a remixé les œuvres acousmatiques de ses élèves et amis. La *Frankenstein Symphony* se compose de vingt-sept œuvres de vingt-deux compositeurs. Dhomont aborde ce travail d'écoute comme « une composition de compositions » : ainsi, il n'a pas altéré les différentes parties choisies à partir de « plusieurs heures de matériel ». Chaque sélection conserve sa propre organisation interne et vient « se greffer » à un corps hybride, monstrueux, fait de tensions entre des univers distincts²⁹. Certaines œuvres deviennent simultanées, d'autres se parasitent, s'interrompent ou se relancent.

À l'instar du travail des Martin, la première étape fut l'écoute d'un large répertoire de musique acousmatique. Les choix de Dhomont reflètent ses « préoccupations esthétiques », ses « affinités » et sa « sensibilité » d'auditeur³⁰. Nous l'avons vu, l'écoute permet de souligner des potentialités, des configurations du tissu sonore ; c'est un processus d'exploration des œuvres en vue d'une appropriation, d'une recontextualisation, d'une transmission³¹. L'exploration de cette symphonie monstrueuse provoque un sentiment de vertige : un professeur rend audibles les rapports nécessaires entre l'apprentissage et l'amitié en plus de nous faire entendre la dimension pédagogique intrinsèque à la « modalité acousmatique ». Pour Dhomont et ses élèves, il faut apprendre à percevoir, et cet apprentissage se fait en expérimentant, en inscrivant son expérience du monde sonore dans une démarche de composition. Notre rapport au monde sonore se développe progressivement et il module en suivant un protocole empirique :

²⁸ Voir Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble, Jérôme Million, 1995, p. 40-42.

²⁹ Les propos de Dhomont ont été recueillis le 15 décembre 1998 et ont été publiés dans Rui Eduardo Paes, « Entretien avec Francis Dhomont », *eContact!*, vol. 11, n° 2, juillet 2009, http://cec.sonus.ca/econtact/11_2/dhomontfr_paes.html (consulté le 1^{er} juin 2015).

³⁰ *Ibid.*

³¹ « [...] je me suis autorisé [...] à composer avec ces compositions et à leur imposer une syntaxe qui n'est autre que la mienne », *ibid.*

[L]e souci de la mise en forme d'un univers *a priori* disparate – celui de tous les sons – proposé par la modalité acousmatique me semble constituer une avancée inéluctable. Toutefois, il convient de rappeler que cette exigence organisationnelle n'obéit pas à un processus purement abstrait, puisqu'elle s'inscrit dans une approche phénoménologique et que l'un des principaux critères de composition sera *l'écoute critique*³².

L'acousmatique désigne dans un premier sens l'écoute d'un son dont la source d'émission n'est pas visible, mais la « modalité acousmatique » implique surtout une relation singulière de co-vibration entre l'auditeur et les sons fixés : « Ce qui est acousmatique, c'est l'écoute que nous avons des œuvres et non les œuvres écoutées³³. » En exerçant sa perception, en raffinant son écoute par une exploration continue du son fixé, Dhomont devient sensible à la fonction structurante des matériaux sonores, qui « portent en eux des dimensions infinies pouvant être destinées au musical³⁴. » Ce potentiel d'organisation intrinsèque oriente le travail du compositeur qui modifie son approche au contact de ce matériau stratifié. La création acousmatique dépend d'un mixage fait d'entrelacements, de relais, de bifurcations, de ruptures entre les gestes et les idées d'un créateur *et* les fonctions perceptuelles inscrites dans les matériaux sonores. La perception et la pensée acousmatique se déploient à l'intérieur d'un espace, d'un contexte matériel; à l'instar du remixage, le pari de la modalité acousmatique est de produire des œuvres dans un dialogue constant entre la volonté du compositeur et les configurations inscrites sur le support d'enregistrement. Dans cette démarche, la posture d'écoute et l'œuvre ne sont pas déterminées à l'avance, ils émergent au fil de l'expérience musicale : cette musique produit « un champ d'expérience où le sujet et l'objet ne sont constitués l'un et l'autre que sous certaines conditions simultanées, mais où ils ne cessent de se modifier l'un par rapport à l'autre, et donc de modifier ce champ d'expérience lui-même³⁵ ».

³² Francis Dhomont, « L'écriture acousmatique : rappels et questionnements », *eContact!*, vol. 12, n° 2, août 2010, http://cec.sonus.ca/econtact/12_4/dhomont_acousmatique.html (consulté le 1^{er} juin 2015). Nous soulignons.

³³ Entretien avec Francis Dhomont dans Paul Steenhuisen, *Sonic Mosaïcs. Conversations with Composers, Edmonton*, University of Alberta Press, 2009, p. 136-144.

³⁴ Stéphane Roy, « Analyse des œuvres acousmatiques : quelques fondements et proposition d'une méthode », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 4, n° 1-2, 1993, p. 69.

³⁵ Michel Foucault, « Foucault » [1984], *Dits et écrits*, tome 4, 1980-1988, Paris, Gallimard, p. 634.

Frankenstein Symphony : morphologie, greffe, imagination

Contrairement à la musique populaire et électronique qui s'organise autour de la répétition de courts motifs produisant – entre autres – des rythmes réguliers et mesurés (le *beat* et le *riff*), la musique acousmatique s'attache surtout à la transformation continue et progressive des dimensions morphologiques du son : le compositeur « oriente » un tissu sonore (émergence, persistance, évanouissement, « bifurcation », « interruption »), il organise des « processus » énergétiques d'« amplification » et d'« atténuation », d'« accumulation » et de « dispersion », d'« accélération » et de « décélération », il distribue et déplace ses matériaux dans un espace sonore stratifié (figure, champ, fond, gauche, droite, etc.³⁶). Dhomont utilise ces opérations pour relier les différentes œuvres, qui elles-mêmes sont déjà composées de rapports morphologiques et sémantiques complexes. Dans ce contexte, chaque bifurcation du tissu musical est possiblement perçue comme une greffe : les différents sons (oiseau, vague, mer, grincements de portes, textures orchestrales, sonorités synthétiques, masses hybrides provenant du traitement de sons de guitare) divisent le premier mouvement (*allegro*) en trois moments distincts : les contrastes énergétiques, les écarts dynamiques caractéristiques de l'œuvre de Gilles Gobeil déclenchent après quelques minutes des masses stratifiées continues et denses (Ned Boulahassa, Luc Fortin). La dernière partie explore un vaste espace dans lequel les ouvertures de portes assurent le passage entre des plans rapprochés et des plans d'ensemble (extrait de la pièce *Forêt profonde : chambre interdite* de Francis Dhomont, 1994-96). Les masses hybrides de guitare évoquées plus haut conservent les traces de ce parcours de quinze minutes (*Les corps éblouis* de Christian Calon, 1998). La description de cette ligne de force finale pourrait s'appliquer à la *Frankenstein Symphony* :

Une expérience à la fois douloureuse et magnifique que celle de ce moment de conscience aiguë où la Matière par la prolifération de ses formes nous signifie abruptement la mesure de notre éphémère. [Puisque je travaillais sur] la métamorphose, il me fallait trouver les outils et les procédés pour faire évoluer [mon matériau sonore]

³⁶ Nous reprenons ici la terminologie développée par le compositeur Stéphane Roy, qui fût l'élève de Francis Dhomont. Il a créé sa grille d'analyse fonctionnelle au fil de centaines d'heures d'écoute d'œuvres acousmatiques; ces critères témoignent du caractère progressif, hétérogène et multidimensionnel (morphologie, rhétorique, sémantique, spatial) de cette musique de sons enregistrés. Voir Stéphane Roy, *L'analyse des musiques électroacoustiques. Modèles et propositions*. Paris : L'Harmattan, 2003; Stéphane Roy, « Stéphane Roy. Compositeur et théoricien de la musique électroacoustique », 2009, www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/09/ateliers_stephane-roy.pdf (consulté le 1^{er} juin 2015).

dans une forme qui, à travers les transformations de la matière, engendrerait un effet de spirale³⁷.

Bien que nous utilisions le nom des œuvres pour nous situer, l'écoute de cette symphonie singulière place la reconnaissance des différents corps et les modalités de la greffe au second plan. Ce qui frappe et résonne, comme dans la description de Calon, c'est le pouvoir de métamorphose et d'expressivité des sons, la grande cohérence d'un parcours sinueux qui propose une expérience de « dépossession » de l'auditeur³⁸ : ce dernier ne maîtrise pas complètement le processus perceptif, son écoute se forge au fil des fluctuations sonores³⁹.

Ces fluctuations nous permettent de nommer un deuxième principe de composition du remixage : le *chevauchement* désigne les passages, les enchaînements, les tensions et les écarts entre les strates sonores. Même lorsque la greffe est franche, comme dans le deuxième mouvement (*andante*), la similitude des grains de frottement du métal, des pas, du vent et du souffle produit, à travers la coupe, un interstice reliant les parties. Le travail de Dhomont et de ses élèves se caractérise par cette façon de relier les sons à l'aide d'un élément morphologique similaire *et* de faire progresser le tissu sonore à l'aide des dimensions plus disparates. La résonance du similaire et la différenciation « matériologique » et/ou référentielle⁴⁰ sont les grands principes d'organisation de cette musique des sons fixés. Par exemple, dans le « Scherzo (Giocoso) », les voix d'enfants, de femmes et la rythmique de l'encanteur se relancent; le chevauchement s'opère également à travers les agencements de sources apparentées, du klaxon, au freinage en passant par le moteur et le trafic, du merle au canard en passant par un paysage sonore naturel. Un des chevauchements les plus signifiants de ce troisième mouvement est la rencontre entre un clavecin, un accordéon et la voix de l'instrumentiste Joseph Petric. En organisant des passages entre deux pièces d'Yves Daoust (« Suite baroque : Toccata » et « L'Entrevue », *Anecdotes*, 1991), Dhomont rend audible l'intérêt de son ami pour le corps et la pensée des musiciens interprètes ainsi que sa méthode d'actualisation des musiques du passé (baroque, folklorique). Le remixage des lignes de force musicales nous fait entendre les stratégies de composition de Daoust, qui procède par vagues progressives, qui s'intéresse aux qualités rythmiques et mélodiques de la voix, qui intègre à sa pièce des musiques

³⁷ Christian Calon, *Les corps éblouis*, livret accompagnant le disque compact, Montréal, Ambiance magnétique, 1998.

³⁸ Véronique Campan, *L'écoute filmique. Écho du son en image*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 10.

³⁹ « [L]es œuvres concrètes demandent à l'auditeur un réel «déconditionnement» de l'oreille (habituee à des échelles de hauteurs, des relations harmoniques, des timbres instrumentaux, etc.) et une attitude d'écoute active fondée sur de nouveaux critères perceptifs », entretien avec Dhomont dans Paes, 2009.

⁴⁰ Dhomont, 2009.

instrumentales considérées comme des « objets sonores », et qui fait de ces éléments musicaux un commentaire (une glose) venant enrichir la signification des paroles entendues.

Dans ces commentaires, ces associations nouvelles, ces propositions de parcours réside la richesse de la démarche de Dhomont : par les opérations de modulation et de chevauchement, il nous transmet son écoute de l'art acousmatique. Le remixage implique une transmission de l'écoute, il souligne la structure d'adresse qui influence le processus de composition acousmatique. En associant la vitalité du souffle humain avec la précision des résonances synthétiques, en nous faisant percevoir l'ivresse de la vitesse dans la richesse polyrythmique des sonorités concrètes (Dufort, Normandeau), en imbriquant les espaces concrets du corps, de la résonance, de la morphologie dans les espaces mentaux de la métaphore, du symbole, de la créature hybride, Dhomont affirme haut et fort : écoutez la richesse de la musique acousmatique, écoutez ses images, son pouvoir d'évocation, soyez attentif à ses effets sur votre corps et votre esprit. Écoutez, à travers mon remixage du corpus acousmatique comment j'écoute le monde sonore.

Et ce processus pédagogique implique un dispositif de diffusion, une mise en scène de la perception :

Qui n'a pas vécu, dans l'obscurité, l'expérience de ces lointains infinis, de ces trajectoires et déferlements, de ces chuchotements soudains, si proches, de cette matière sonore en mouvement, en relief, en couleur, ne peut avoir une idée du spectacle invisible offert à l'oreille. Le son, impalpable, vole avec l'imaginaire. L'acousmatique, c'est l'art des représentations mentales suscitées par le son⁴¹.

En retirant la source visible, l'image, la modalité acousmatique affirme le pouvoir de l'imagination. En ce sens, l'expérience de la *Frankenstein Symphony* déplace à la fois notre perception et notre pensée. Ce remixage acousmatique donne un corps à une démarche collective, elle place différentes démarches compositionnelles dans une continuité historique, dans un contexte pédagogique d'élaboration, de circulation et de partage d'un même rapport au monde sonore. L'« écoute – génératrice, œuvrante – se fonde autant sur la perception que sur l'imagination⁴² ». Dhomont imagine, espère et rend

⁴¹ Francis Dhomont, « Y a-t-il un son québécois ? ». *eContact!*, vol. 6, n° 2, 1995, http://cec.sonus.ca/econtact/6_2/dhomont_sonquebecois.html (consulté le 1^{er} juin 2015).

⁴² Renaud Meric, *Appréhender l'espace sonore. L'écoute entre perception et imagination*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 224 (souligné dans le texte). Voir également Francis Dhomont, *L'espace du son*, Bruxelles, Revue Liens, 1988.

possible cette communauté d'auditeurs. Le remixage favorise ce partage, cette transmission; ce mouvement de dissémination interpelle les auditeurs, il révèle la structure d'adresse inscrite dans la manipulation des instruments de composition du son fixé. Il faudrait alors trouver une façon de remixer dans un contexte éthique et socio-historique la description esthétique que fait Dhomont du travail de ses élèves et amis :

[On] peut dire qu'il existe un « son québécois ». L'importance accordée à l'invention morphologique et aux contrastes énergétiques, la clarté des plans, le souci du détail matériologique et le soin apporté aux nuances, constituent quelques-uns des traits pertinents de la manière montréalaise : un son bien défini, transparent, chaleureux, souvent sensuel, organique⁴³.

Le remixage acousmatique de Dhomont serait alors tributaire d'une hospitalité, d'un déplacement et d'un accueil.

Pour en finir avec la *Frankenstein Symphony*, je crois que ce qui fait sa force et sa fraîcheur, c'est l'excitation que j'ai eue à découvrir une *terra incognita* [à] habiter chez les autres⁴⁴.

En reliant les démarches des Martin et de Dhomont, nous pouvons maintenant décrire le troisième principe de composition du remixage : *l'interférence* désigne le dosage d'éléments coprésents, la « superposition de vibrations ou de courants en phase ou en déphasage, qui provoque un effet et ne laisse pas indemnes les courants ou les vibrations⁴⁵ ». Cette fonction transformative de la musique suit la logique du mixage, caractérisée par différentes opérations de modulation (orientation, filtrage, bifurcation, atténuation, amplification, etc.) et chevauchement (transition, tuilage, zone interstitielle). L'interférence renouvelle notre compréhension du processus de transmission propre au (re)mixage : la pédagogie de l'écoute ne se fait pas sous le mode de la communication transparente et unidirectionnelle; le parcours perceptif façonne à la fois l'œuvre et

⁴³ Dhomont, 1995.

⁴⁴ Entretien avec Dhomont dans Paes, 2009.

⁴⁵ Serge Cardinal, *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur du cinéma*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 33.

l'auditeur. Le désir d'écoute, la pensée musicale et la morphologie des sons interfèrent en traçant des lignes, en délimitant des espaces sonores, en superposant des strates, en réactualisant la mémoire subjective et collective.

Les trois principes de composition du remixage (modulation, chevauchement, interférence) sont à la fois une manière d'organiser les sons et de penser la circulation des idées et des œuvres auprès d'une communauté d'auditeurs. Le remixage implique des échanges, des transferts, des redistributions d'ordre esthétique, éthique, politique. Chacun de ces principes nous a permis de repenser une notion essentielle pour l'émergence et le développement de la culture du remixage (*remix culture*). La *modulation* nous fait comprendre que le *contexte* induit une implication réciproque des sons et de leur espace de diffusion (la modalité acousmatique est un bon exemple de cette interrelation). Le *chevauchement* fait de la *coprésence* le mode relationnel permettant l'émergence des figures sonores (le dosage de plusieurs pistes est la condition d'existence du mixage). L'*interférence* renouvelle notre conception de la *transmission*, qui est un processus de résonance orientant l'écoute du créateur, de l'auditeur et du théoricien (le remixage se fonde sur une pédagogie de la perception et une structure d'adresse). Selon cette logique à la fois pratique et théorique, le (re)mixage est une méthode d'exploration des territoires sonores, mémoriels, idéels...

Il resterait maintenant à mettre en boucle cet article; il faudrait relire l'introduction en ayant en tête notre définition du contexte, de la coprésence et de la transmission, entendre la fonction pédagogique du projet *Love*, sentir les interférences entre les studios Abbey Road et celui de l'Université de Montréal, méditer les implications de la composition à plusieurs, s'interroger sur l'importance de la référence à l'amour et à l'amitié pour ces projets, être sensible aux différences subtiles et significatives entre la logique relationnelle du mixage et celle du montage, penser la différence entre l'énergie immersive du rock et l'espace réflexif des œuvres acousmatiques... bref, il faudrait participer à la dynamique proliférante du remixage en y ajoutant de nouveaux parcours d'écoute. C'est dans cette répétition théorique et pratique que le (re)mixage deviendrait le paradigme nous permettant de penser les interactions entre nos perceptions, nos discours et nos actions...