



**HAL**  
open science

## Modèles du souffle dans la musique d'aujourd'hui

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Modèles du souffle dans la musique d'aujourd'hui. Muriel Joubert; Denis Le Touzé. Le souffle en musique, Presses Universitaires de Lyon, pp.171-188, 2015. hal-01202893

**HAL Id: hal-01202893**

**<https://hal.science/hal-01202893>**

Submitted on 21 Sep 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Modèles du souffle dans la musique d'aujourd'hui

*Makis Solomos*

Souffle, *soffio*, *Atem*, *breath*... Une recherche rapide montre qu'il existe un grand nombre d'œuvres musicales de l'après 1945 – que ce soit dans la musique contemporaine instrumentale ou vocale, dans la musique électroacoustique, dans le rock ou dans l'électro – qui intègrent cette thématique dans leur titre : « Souffle 1 » et « Souffle 2 » extraits du *Voyage* de Pierre Henry (1962, électroacoustique), *Atem* de Mauricio Kagel (1970, un instrument à vent), album *Atem* de Tangerine Dream (1975, Edgar Froese : mellotron, orgue, guitare, voix, Christopher Franke : VCS3, batterie, percussions, orgue, voix, Peter Baumann : orgue, piano, VCS3), *Soffio e forma* de Salvatore Sciarrino (1995, orchestre), *Souffles* de Philippe Leroux (1996, quintette à vents), *Atem* d'Horacio Vaggione (2002, cor, clarinette basse, contrebasse, piano et dispositif électroacoustique), album *Breath* de Mercan Dede (2006, Mercan Dede électronique et plusieurs musiciens invités : voix, guitare sans frette, baglama...), *Au gré du souffle, le son s'envole*... de Bernard Parmegiani (2006, électroacoustique), *Moins qu'un souffle, à peine un mouvement de l'air* d'Hèctor Parra (2012, ensemble instrumental)...

Il serait impossible, dans le cadre de cet écrit, de s'interroger sur la signification de ces mots, pris dans différentes langues. Tout au plus pourra-t-on constater que les langues latines se rapprochent du français *souffle*, mais que, en anglais, « souffle » et « respiration » se traduisent tous deux par *breath* et que *breathing* connote le bruit de la respiration, que l'allemand *Atem* convient aussi bien à souffle, à respiration qu'à haleine, que, en grec, il n'est pas exclu d'utiliser *pneuma*, mêlant souffle et esprit...

Eu égard à la musique d'aujourd'hui, qui nous occupe dans ce bref texte, on pourrait s'aventurer à proposer une typologie sommaire, composée de trois modèles. Avec le premier, le souffle est pensé par rapport à ses propriétés physiques – ce qui ne signifie nullement qu'il soit rivé à un matérialisme plat, la « physique » dont il est question étant liée à l'esthétique moderne où c'est la chose elle-même et non sa représentation qui nous fait rêver. Le second est symétriquement opposé au premier : la musique y est en quête d'un esprit du souffle et témoigne d'un certain penchant spirituel, sans pour autant renoncer à la matérialité. Le troisième, enfin, vit le souffle comme expérience, expérience à la fois physique et spirituelle, qui transforme l'auditeur comme le compositeur. Ces trois modèles seront illustrés par trois œuvres : *N'Shima* de Iannis Xenakis, *Souffle d'un petit Dieu distrait* de Beatriz Ferreyra, *Breathing* de Hildegard Westerkamp.

## La physique du souffle (*N'Shima* de Xenakis)

*N'Shima* (1975), pour deux mezzos, deux cors, deux trombones et violoncelle, incarne à merveille l'un des aspects les plus marquants de Xenakis : l'extraordinaire déploiement d'énergie qui, par la tension permanente du son, tient l'auditeur en haleine du début jusqu'à la fin. Comme l'écrivait le critique Jacques Longchamp lors de la création : « Xenakis a bâti une œuvre de vingt minutes, totalement “abstraite”, mais d'une extraordinaire emprise vitale [...]. Ce jeu ou ce drame rythmique, nu et intense comme une tragédie grecque, est animé par une pulsation envoûtante où les qualités essentielles des voix et des cuivres apparaissent dans leur splendeur originelle, toutes décapées d'“adhérences historiques” »<sup>1</sup>. La dépense énergétique est bien entendu d'abord vécue par les musiciens, pour qui la pièce – comme il en va de toutes les œuvres pour solistes ou petits effectifs de Xenakis – relève du défi. En ce qui concerne les voix, l'une des interprètes, Geneviève Renon, écrit, en découvrant la partition : « J'étais très enthousiaste : *c'était* une pièce pour moi, je le sentais. Mais j'avais une question cruciale : est-ce que ma voix résisterait à un tel traitement – vingt minutes de sons gutturaux, d'attaques de gorge, de glissandi en tremolo rapide et de furies viscérales ? Pour me tester, j'ai crié pendant environ une demi-heure, sans faire attention aux notes, pour savoir ce qu'il arriverait. Cela semblait possible, alors j'ai commencé à y travailler »<sup>2</sup>. Comme dans *Nuits* et dans d'autres œuvres vocales, Xenakis demande aux chanteuses « des voix “paysannes”, chaudes, de gorge, pleines, rondes et homogènes »<sup>3 4</sup>.

Commande du festival Testimonium de Jérusalem, *N'Shima* part d'un conte de Nehman de Braslav – célèbre rabbin de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, fondateur de la dynastie hassidique de Bratslav –, conte dont le thème est l'« esprit » d'une émanation divine, représenté par le personnage d'une princesse perdue<sup>5</sup>. D'où le titre : « N'Shima : en Hébreu veut dire souffle, esprit », nous dit Xenakis<sup>6</sup>. Et il est vrai que, en hébreu – comme en grec – souffle et esprit sont étroitement associés<sup>7</sup>. Mais Xenakis n'a retenu que quelques mots

---

<sup>1</sup> Jacques Longchamp in Iannis Xenakis, *N'Shima*, partition, Paris, éditions Salabert, 1976.

<sup>2</sup> Geneviève Renon, « Xenakis' Gifts », in Sharon Kanach (éd.), *Performing Xenakis*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2010, p. 263-272 (je traduis).

<sup>3</sup> Iannis Xenakis, *N'Shima*, partition, *op. cit.*

<sup>4</sup> Sur *N'Shima*, on lira l'analyse de Beatrix Raanan, « Le souffle et le texte : deux approches formelles convergentes dans *N'Shima* de Iannis Xenakis », in Makis Solomos (éd.), *Présences de Iannis Xenakis*, Paris, CDMC, 2001, p. 173-178 (issu de Ruth Béatrix Raanan, *N'Shima de Iannis Xenakis : composition avec le souffle. Analyse de l'œuvre*, mémoire de D.E.A., École des Hautes Etudes en Sciences Sociales/Université Paris IV/IRCAM, 1998, 135 p. ). On lira également l'article de Geneviève Renon qui vient d'être cité ainsi que : Maurice Fleuret, *Chroniques pour la musique d'aujourd'hui*, Arles, éd. Bernard Coutaz, 1992, p. 254-265 ; Benny Sluchin, « Performing Xenakis on Brass », in Sharon Kanach (éd.), *op. cit.* p. 11-24 ; Evaggelia Vagopoulou, *Cultural Tradition and Contemporary Thought in Iannis Xenakis's Vocal Works*, PhD, University of Bristol, 2007, chap. 3 ; Hans Rudolf Zeller, « Xenakis und die Sprache der Vokalität », *Musik-Konzepte* n°54-55, 1987, p. 3-27.

<sup>5</sup> Cf. Beatrix Raanan, *op. cit.*, p. 176.

<sup>6</sup> Iannis Xenakis, *N'Shima*, partition, *op. cit.*

<sup>7</sup> « Le sens principal de ce mot (qui se prononce à peu près “néchima”, avec un “é” bref et un accent sur la dernière syllabe) est “souffle”, au sens de respiration (aussi halètement, rôle). Il faut savoir cependant que dans l'ancien hébreu, seules les consonnes sont stables et explicitement notées ; elles seules entrent dans la composition des racines grammaticales. La racine du mot *néshima* est composée de trois lettres : N (le nom complet de cette lettre est *Noun*), Ch

de ce conte : *Ha-yo* (être, étant), *ha-ya* (était), *ga-am* (aussi), *sha-chach* (oubliait), *ish* (homme), *av-da* (était perdue), *V'ta-a* (s'égara), *a-rets* (pays), *To-shav-zar* (étranger), *V'hi-ne* (et regarde), *Ti-hu-ud* (unification), *o-lam* (monde)<sup>8</sup>, empêchant ainsi la compréhension du conte.

L'« esprit » est pourtant bien présent dans la partition. Contrairement à ce que l'on pense parfois, Xenakis n'est pas insensible aux charmes du spirituel, comme le prouve son évocation fréquente des dieux grecs, qui n'est pas d'ordre historicisant ou de type érudit. Ainsi, par exemple, il n'hésite pas à donner parfois l'annotation « mystique » pour le violoncelle (cf. exemple 1). Cependant, la référence à l'esprit ne se fait pas par évocation, par représentation, etc., mais, principalement, par le biais, précisément, du mot qui lui est associé en hébreu : le souffle. C'est en travaillant à l'extrême la physique (du souffle) que *N'Shima* espère atteindre la métaphysique (de l'esprit).



### Exemple 1. Xenakis, *N'Shima*, mes. 77-79.

Dans certaines pièces de l'époque, Xenakis demande aux musiciens de produire du souffle comme on le constate dans les « sonorités spéciales » demandées au chœur et à l'orchestre dans *Cendrées* (1974, chœur mixte et orchestre) (cf. exemple 2). Le mot souffle revient à trois reprises dans l'indication pour ces sonorités. Pour le chœur, en d), où il leur est demandé de produire littéralement du souffle, pour les vents, en a) de l'orchestre, où ils doivent souffler « dans les instruments sans produire de sons normaux » et pour les cordes, en b) de l'orchestre, qui jouent « en frottant le crin de l'archet sur le chevalet de façon à obtenir un souffle sans note » – vents et cordes produisent alors des sons nommés « fantômes ». Dans *Cendrées*, ces sons ne surviennent que dans les mesures 355-419 et à la toute fin (mesures 476-493).

(*Chin*) et M (*Mem*). Les voyelles intercalées entre les consonnes peuvent quant à elles varier, donnant lieu à différents mots basés sur une même racine, qui sont généralement apparentés. Ainsi, la même racine N-Ch-M produit le mot *n'shama* (prononcé “néchama”), qui signifie “âme” ou “esprit” » (Miha Iliescu, communication orale).

<sup>8</sup> Parfois, Xenakis ne respecte pas la syllabisation de l'hébreu ; ainsi, il note *To-sha-vzar* et non *To-shav-zar*.

SONORITES SPECIALES

- Cheurs :
- a) voyelles en français : a, é, o, ü, u (=ou), i, ö (=eu), â (=in). Elles peuvent varier autour de ces valeurs françaises moyennes.
  - b) syllabes normales : elles sont notées en début d'une séquence mais elles sont répétées à *chaque discontinuité* de la ligne chantée.
  - c) sons à attaque rude du fond de la gorge suivie d'une des voyelles a, é, o, ü, u (=ou), i, ö (=eu), â (=in). L'attaque rude est figurée par la lettre grecque gamma majuscule :  $\bar{\Gamma}$ ,  $\bar{\Gamma}$ ,  $\bar{\Gamma}$ ,  $\bar{\Gamma}$ ,  $\bar{\Gamma}$ ,  $\bar{\Gamma}$ ,  $\bar{\Gamma}$ . Ces phonèmes forment un tout avec l'attaque et les équivalents français sont une moyenne des valeurs des voyelles qui pourraient varier en fonction de la cavité de la bouche. L'attaque rude est toujours créée à chaque coupure de la ligne chantée suivie de sa queue, la voyelle écrite sous le gamma.

Exemple :

Le phonème  $\bar{\Gamma}$  est créé sur les sons 1, 2, 4, 5 (mais pas sur le son 3), c'est-à-dire à chaque discontinuité. Puis le phonème  $\bar{\Gamma}$  est chanté sur les 6, 7, 8.

d) le souffle noté  $\boxplus A$  fait apparaître un son clair à son sommet.

e) le  $\$$  de la syllabe  $\$i$  est prononcé (en français) ch soutenu et long.

Orchestre : Les sons « fantômes » notés  $\triangle$  ou  $\triangle$  aux :

a) vents, sont produits en soufflant dans les instruments sans produire de sons normaux, tandis que les doigts jouent toutes sortes de notes.

b) cordes, sont produits en frottant avec le crin de l'archet sur le chevalet de façon à obtenir un souffle sans note.

Le son « bridge » aux cordes noté « bridge » est un grincement irrégulier (à l'oreille) avec le crin de l'archet sur les cordes à vide, graves de préférence, sans créer de note. Ce n'est pas le son dit « sul ponticello ».

Exemple 2. Xenakis, *Cendrées*, « Sonorités spéciales » (préface partition<sup>9</sup>).

Dans *N'Shima*, seules les voix sont appelées à produire du souffle. Elles le font selon deux modalités : d'abord en continu (exemple 3), puis en discontinu, le souffle se transformant en une sorte de halètement (exemple 4). Ces sons, déjà limités – contrairement à *Cendrées* – uniquement aux voix, n'apparaissent dans la partition qu'aux mesures 238-269, soit un peu plus d'une minute dans la version du ST-X Ensemble enregistrée chez Mode Records, où la pièce entière dure 16'30''<sup>10</sup>. C'est dire que, en apparence, le souffle occupe peu de place dans *N'Shima*.

Exemple 3. Xenakis, *N'Shima*, mesures 238-240.

<sup>9</sup> Iannis Xenakis, *Cendrées*, partition, Paris, Salabert, 1984.

<sup>10</sup> ST-X Ensemble, dir. Charles Zachary Bornstein, Modes Records, 1996.

**Exemple 4. Xenakis, *N'Shima*, mesures 262-264.**

Cependant, dans la préface de la partition, où est donnée la légende du signe spécial pour indiquer ce souffle (cf. exemple 5), on remarquera que l'explication, notée en « D », est tout de suite suivie de l'explication sur la texture dominante de la pièce : les « mouvements browniens ». Xenakis nomme « mouvements browniens » des lignes mélodiques sinueuses, entièrement en glissandi, qui constituent des transpositions dans le macro-temps de courbes de synthèse sonore stochastique qu'il avait élaborées à la fin des années 1960 à Bloomington<sup>11</sup> : alors que les courbes de pression du son indiquent la pression de l'air dans le micro-temps, leur transposition instrumentale relie la courbe à la variation de la hauteur dans le (macro-)temps. C'est dans *Mikka* (1971) pour violon seul qu'il emploie pour la première fois cette technique. Avec les œuvres qui suivront dans les années 1970, ces courbes instrumentales évolueront pour aboutir aux versions de *Cendrées* et de *N'Shima*<sup>12</sup>. *N'Shima* est la pièce qui les utilise le plus : elle est entièrement fondée sur les mouvements browniens, sauf durant les mesures où domine le souffle à la voix et dans une section vers la fin (mesures 319-384) dédiée à des notes répétées avec de brefs glissandi.

D  fait apparaître un son clair à son sommet. (cf. bande d'indications). Les cuivres et le violoncelle produisent une attaque accentuée et remplie de bruit autant que possible, à chaque reprise de la ligne brisée des glissandi, comme une sorte d'éclatement. Cette attaque est suivie de la note normale avec la nuance indiquée dans la partition. Pour tout le monde, les groupements de petits glissandi sont joués de la manière suivante : attaquez toujours la première note qui est accentuée. La petite note, (si elle existe), n'est qu'effleurée car elle indique seulement la fin du glissando. Après chaque petite note réattaquez la note suivante qu'elle fasse partie ou pas d'un groupement de glissandi, car elle est toujours accentuée. Les notes intermédiaires du glissandi en zig-zag n'ont pas de durée, elles ne sont qu'effleurées. C'est la ligne brisée qu'il faut faire entendre.

**Exemple 5. Xenakis, *N'Shima*, préface partition.**

<sup>11</sup> Cf. Particule historique Iannis Xenakis « Nouvelles propositions sur la microstructure des sons » (1971), in Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliages*, Tournai, Casterman, 1979, p. 139-149.

<sup>12</sup> Sur le transfert de la courbe de pression du son aux « mouvements browniens » (courbes instrumentales) et sur l'évolution de ces derniers, cf. Makis Solomos, « The unity of Xenakis' instrumental and electroacoustic music. The case of "brownian movements" », *Perspectives of New Music* vol. 39 n°1, 2001, p. 244-254.

Le fait que, dans la préface de la partition, l'explication sur le souffle aux voix est collée à la légende sur les mouvements browniens signifie peut-être que, dans l'esprit de Xenakis, les mouvements browniens sont eux-mêmes issus du souffle : on peut suivre ici l'hypothèse de Beatrix Raanan, à qui Xenakis expliquait que, dans cette pièce, la démarche musicale compose « avec le souffle, ses articulations et ses pressions »<sup>13</sup>. L'hypothèse s'accepte facilement : les mouvements browniens seraient la transposition de la seconde modalité des sons de souffle (halètement), dont ils retiendraient le geste de respiration. Alors, *N'Shima* serait, tout entière, le bruit de la respiration, un bruit continu à même d'incarner physiquement – et non pas de « représenter » – l'esprit...

## L'esprit du souffle (*Souffle d'un petit Dieu distrait* de Beatriz Ferreyra)

À la physique du souffle, on pourrait opposer l'esprit du souffle, tel qu'on le rencontre dans une pièce de Beatriz Ferreyra, *Souffle d'un petit Dieu distrait* (1987-1997, musique électroacoustique, 13'). La compositrice acousmaticienne a rédigé une notice explicative, qui n'est pas dénuée d'un certain humour :

« Parmi les Dieux, témoins de la Création de l'Univers par le Souffle Créateur de Brahma, se trouvait un petit Dieu habitant la Lune. Un jour après sa sieste, pas très réveillé encore, la conscience flottant au gré de sa distraction légendaire, il laissa échapper un soupir qui s'avéra être le Souffle Créateur dont sont porteurs tous les Dieux, grands et petits.

À sa grande surprise, prit naissance lentement, l'essence même de tous les éléments dans leur modalité potentielle, c'est-à-dire non encore manifestée, d'un minuscule univers proportionné à sa taille, évidemment.

Sa frousse se fit panique quand le non-manifesté parvient soudain à la limite du manifesté. Là, devant l'énormité de sa distraction (car il savait heureusement ! que la création d'un monde implique une totale conscience et une totale responsabilité qu'il était incapable d'assumer), il inspira aussi vite qu'il put – aussi vite que l'énergie en mouvement le lui permettait – toute cette essence élémentaire jusqu'à la faire disparaître. Ouf !!! Après cette étourderie, il alla prendre des vacances chez son oncle Saturne ... pour qu'il lui mette un peu de plomb dans la tête »<sup>14</sup>,

Comme elle l'explique<sup>15</sup>, la pièce était une commande de l'Institut de musique électroacoustique de Bourges l'année où l'on avait imposé le thème des quatre éléments. Pour s'en distinguer, elle a voulu travailler un élément qui est parfois considéré comme le cinquième : l'éther, cet élément, nous dit-elle, qu'on avait pensé relégué aux oubliettes, mais qui revient à l'ordre du jour avec les récentes découvertes de la physique (ce serait la matière noire). Mettant en relation l'éther avec le souffle de Brahma, elle choisit de mettre en scène

---

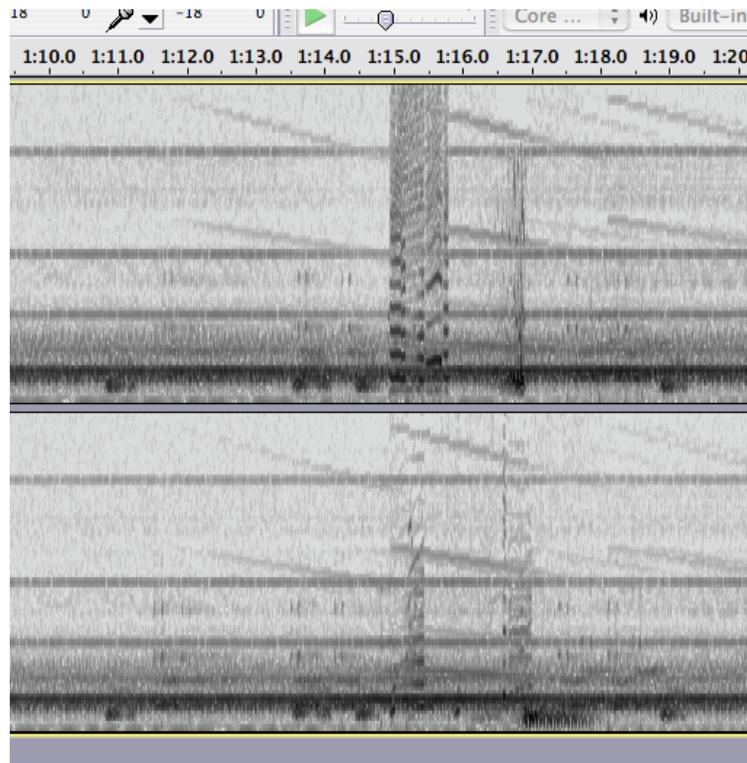
<sup>13</sup> Iannis Xenakis, communication orale, in Beatrix Raanan, *op. cit.*

<sup>14</sup> Beatriz Ferreyra, notice de *Souffle d'un petit Dieu distrait*, [http://www.beatrizferreyra.odavia.com/pro\\_page.asp?page=7049&lg=](http://www.beatrizferreyra.odavia.com/pro_page.asp?page=7049&lg=).

<sup>15</sup> Communication orale, avril 2013.

un petit Dieu qui, fabriquant un monde, s'apercevant de ses bêtises, finit par l'aspirer... C'est ainsi que l'œuvre commence et finit dans le néant – matérialisé par un son aigu et fin.

La pièce fut composée très vite, par manque de temps, en dix jours, d'où le fait que Beatriz Ferreyra la retravailla dix ans après. Elle contient beaucoup de sons électroniques, réalisés à partir des appareils du studio de Bourges. Ceci parce qu'elle avait amené peu de sons concrets avec elle, au moment de composer, mais aussi parce que les sons électroniques conviennent bien à la thématique (éther – création d'un monde). Il y a également, bien entendu, des sons concrets et même l'enregistrement de son propre souffle. *Souffle d'un petit Dieu distrait* démarre dans l'aigu – création du monde –, avec des tenues en battements. Les tenues s'épaississent et de brefs sons qui évoquent les drôles de gestes du petit Dieu (cf. exemple 6) interviennent ponctuellement.

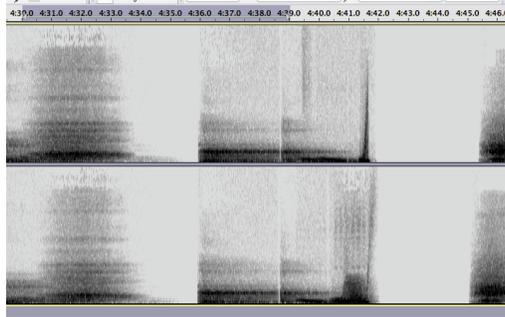


**Exemple 6.** Beatriz Ferreyra, *Souffle d'un petit Dieu distrait*, 1'10''-1'20'' : sonagramme<sup>16</sup>.

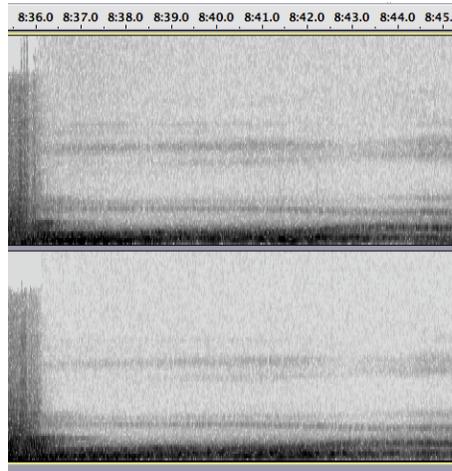
À partir de 2'25'', les sons continus deviennent des raclements de plus en plus forts, se mouvant en vagues tels des gigantesques gammes. Vers 4'10'', on entend des quasi voix flottantes, puis des quasi souffles interrompus par des silences (cf. exemple 7), suivis par des quasi vents. Vers 6'10'', émergent les sons d'un bestiaire imaginaire composé d'animaux bizarres. À 8'13'', nous traversons plusieurs types de souffles, souffle-vent, souffle-râle (cf. exemple 8)..., puis commence un bourdonnement, sur lequel vont se greffer des quasi voix (9'12'') et des voix-souffles. Enfin, à partir de 10'42'', des sons percussifs introduisent de

<sup>16</sup> Réalisé à l'aide du logiciel Audacity.

nouveaux sons continus en montées et descentes, pour aboutir à la disparation déjà évoquée dans l'aigu.



**Exemple 7.** Beatriz Ferreyra, *Souffle d'un petit Dieu distrait*, 4'30"-4'46" : sonagramme<sup>17</sup>.



**Exemple 8.** Beatriz Ferreyra, *Souffle d'un petit Dieu distrait*, 8'36"-8'45" : sonagramme<sup>18</sup>.

Dans un article récent, Beatriz Ferreyra souligne l'importance de la respiration, thème voisin du souffle :

« Les anciennes traditions affirmaient que “le temps est respiration”. Je parlerai de celle qui nous touche de plus près, et qui a soulevé des questions et des expérimentations dans beaucoup de domaines. En biologie, la respiration est le seul phénomène neurovégétatif sur lequel nous pouvons avoir une action consciente. Elle est constituée d'une inspiration, une courte apnée (temps d'arrêt), une expiration, et une apnée moyenne (temps d'arrêt). Ces quatre phases constituent un cycle dynamique complet comme tous les cycles qui régissent notre univers, depuis les particules étudiées par la physique, en passant par le système neurovégétatif de l'homme, de l'animal, du

---

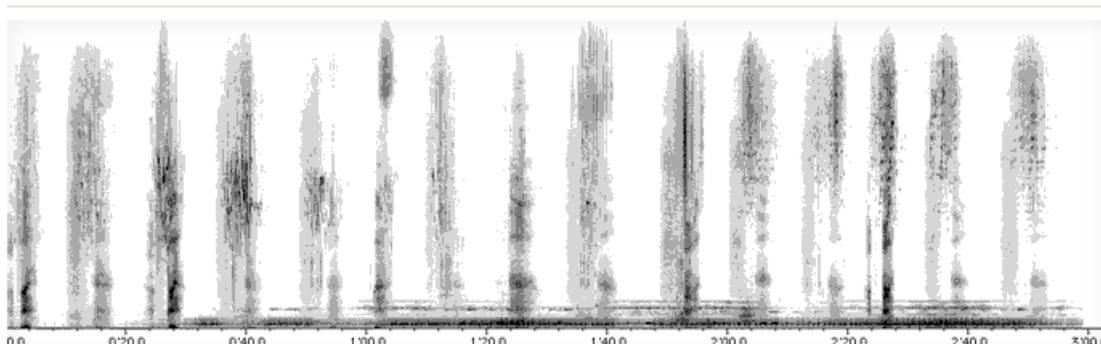
<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> *Idem.*

végétal, jusqu'à la vie et la mort des galaxies. La respiration est présente en filigrane tout au long du parcours temporel de ma composition acousmatique. On la reconnaît : dans la constitution même du son le plus élémentaire ; au sein des chocs des éléments en opposition ; au centre des complexités structurelles de faibles et fortes dynamiques ; à la jonction de toutes les articulations en jeu, depuis le micro montage jusqu'aux grandes masses complexes, etc. Elle donne le "tempo" des liaisons entre les sons et les silences ; elle est très personnelle et en relation étroite avec nos sensations et nos émotions. Bref, elle se manifeste partout »<sup>19</sup>.

## L'expérience du souffle (*Breathing Room* de Hildegard Westerkamp)

*Breathing Room* (1990, électroacoustique, 3') est la seconde pièce de Hildegard Westerkamp avec le même titre, la première étant *Breathing Room 2* (1990, électroacoustique, 11'20)<sup>20</sup> et une troisième s'intitulant *Breathing Room 3 — A Self Portrait* (1991, pour voix et électroacoustique, 16'). Sa structure est fort simple. La pièce est composée de quinze vagues de souffle<sup>21</sup>, posées sur une trame continue (cf. exemple 9). Cette dernière, qui entre peu avant la troisième vague de souffle, est composée de plusieurs couches : une pulsation continue et régulière à 134 MM (métronome Maazel), des sons métalliques, des sons de vents, d'harmoniques... Les vagues de souffle entraînent avec elles divers autres sons : d'eau, d'oiseaux divers et de moucheron, de cloches de vache ou de mouton, de maracas, de *wood chimes*...



### Exemple 9. Hildegard Westerkamp, *Breathing* : sonagramme<sup>22</sup>.

La composition est une commande pour le CD *Electro clips*<sup>23</sup>, pensé à l'occasion du festival de Montréal *Musiques actuelles* de novembre 1990. Le producteur demanda à vingt-cinq

<sup>19</sup> Beatriz Ferreyra, « À propos des connections sensorielles dans l'élaboration d'une œuvre acousmatique », *Filigrane* n°16 (*Musique et arts plastiques*), à paraître.

<sup>20</sup> *Breathing Room 2* figure avant *Breathing Room* dans le catalogue de Hildegard Westerkamp (<http://www.sfu.ca/~westerka/compositions.html>).

<sup>21</sup> Dans ces paragraphes sur Westerkamp, nous utilisons souvent « souffle », mais « respiration » serait tout aussi bien (cf. *supra*).

<sup>22</sup> <http://www.electrocd.com/fr/select/partition/?id=8034>

<sup>23</sup> empreintes DIGITALEs, IMED 9604.

compositeurs de musique électroacoustique de composer des... tubes de trois minutes résumant leur style !<sup>24</sup>. Hildegard Westerkamp choisit la thématique du souffle. La pièce fut composée de la manière suivante, comme l'indique Andra McCartney, auteur d'une thèse sur la musicienne germano-canadienne :

« Westerkamp répondit [à la commande] en créant *Breathing room* dans ce contexte difficile. Un jour, elle s'étendit sur le sol du studio et respira profondément pendant neuf minutes. Elle enregistra cet interlude de souffle détendu, puis l'utilisa pour former une structure rythmique, ajoutant une pulsation mécanique, répétitive. Par-dessus ces impulsions rythmiques, elle superposa des matériaux retravaillés issus de pièces antérieures, utilisant cette opportunité pour réfléchir à ses pièces précédentes. Cette méthode donna naissance à la pièce d'Électroclip, puis, plus tard, devint la base pour le début et la fin des sections de sa pièce dédiée au Massacre de Montréal, *L'École Polytechnique*, dans laquelle le souffle est progressivement interrompu par des sons de plus en plus sinistres, avant que, finalement, ne renaisse l'espoir de vivre »<sup>25</sup>.

Pourquoi le souffle, son souffle ? Voici la notice de la pièce :

« Il s'agit de la seconde pièce d'une série de pièces intitulées *Breathing Room*. La musique comme nourriture-souffle [respiration]. Respirer [souffler] comme pour nourrir l'espace musical. Le souffle [la respiration] – mon souffle – est entendu tout le long des trois minutes. Toutes sortes de choses musico-acoustiques surviennent pendant que je respire et souffle [expire]. Chaque souffle réalise sa propre et unique énonciation, crée une place spécifique dans le temps. Pendant ce temps, le cœur bat, propulsant le temps d'un souffle [respiration] à l'autre »<sup>26</sup>.

Les œuvres de la compositrice sont truffées de références à son vécu, via des enregistrements de lieux qui sont importants pour elle (*Für Dich*), de gens qui l'entourent (son petit-fils dans *Breaking News*, sa fille dans *Moments of Laughter*), de sons émis par elle-même

---

<sup>24</sup> « En quoi ce disque est-il "neuf" ? Fusionner la forme populaire de la chanson (d'une durée de trois minutes) avec le concept de vidéo-clip réactualise l'électroacoustique en la sortant de la salle de concert traditionnelle et en la transportant dans le monde des médias, des clips, des miniatures, de l'immédiateté... tout en préservant l'intégrité artistique que l'électroacoustique exige aujourd'hui. Ce disque est plus qu'une collection de pièces brèves ; il présente une synthèse de la nouvelle création électroacoustique telle qu'elle est pratiquée dans toutes ses formes. Chaque miniature constitue un résumé du style de chaque artiste » (« How then is this disc 'new'? To merge popular song form (of a three minute duration) with the concept of the video-clip reactualizes electroacoustics by taking it out of the traditional concert hall and transporting it to the world of media, of clips, of miniatures, of the immediate... while still preserving the artistic integrity that electroacoustics command today. This disc is more than a collection of short pieces; it presents a synthesis of new electroacoustic creation as it is practised in all of its forms. Each miniature is a summary of the style of each artist. A unique opportunity to visit and re-visit some of North America's most dynamic composers », [http://www.electrocd.com/en/cat/imed\\_9604/](http://www.electrocd.com/en/cat/imed_9604/)).

<sup>25</sup> « Westerkamp responded [à la commande] by creating *Breathing room* within these difficult demands. One day, she lay down on the studio floor and breathed deeply for nine minutes. She recorded this interlude of relaxed breathing, then used it to form a rhythmic structure, adding a mechanical, repetitive pulse. Over these rhythmic pulses, she layered reworked material from earlier pieces, using this opportunity to reflect on her previous work. This method then formed the *Électroclip* piece, and later became the basis for the beginning and end sections of her piece about the Montréal Massacre, *L'École Polytechnique*, in which breathing is gradually interrupted by more and more ominous sounds, then eventually returns in hope for continuing life at the end » (Andra Shirley Jean McCartney, *Sounding Places: Situated Conversations through the Soundscape Compositions of Hildegard Westerkamp*, PhD, Toronto, York University, 1999, p. 403).

<sup>26</sup> « This is the second in a series of *Breathing Room* pieces. Music as breath-like nourishment. Breathing as nourishing musical space. The breath – my breath – is heard throughout the three minutes. All sorts of musical/acoustic things happen as I breathe in and out. Each breath makes its own, unique statement, creates a specific place in time. Meanwhile the heart beats on, propelling time from one breath to the next » (Hildegard Westerkamp, [http://www.sfu.ca/~westerka/program\\_notes/breathingroom.html](http://www.sfu.ca/~westerka/program_notes/breathingroom.html)).

(chuchotement dans *Whisper Study*, une pièce emblématique dans son catalogue car elle y figure comme l'*opus 1* reconnu)... Il s'agit probablement pour elle de transmettre une *expérience*, de penser la musique même comme expérience en train de se faire. Dans cette optique, l'écoute est première : chaque écoute constitue une expérience, chaque expérience recrée une écoute. On quitte alors peut-être la notion habituelle de musique, en tout cas, c'est ce que semble penser Westerkamp :

« Je ne suis plus intéressée par faire de la musique dans le sens conventionnel ; je m'intéresse à soulever des questionnements culturels et sociaux à travers l'idiome musical. C'est pourquoi j'utilise comme instruments le son et le langage environnemental. Je cherche à trouver les "voix" d'un lieu ou d'une situation, voix qui peuvent parler puissamment d'un lieu [*place*] ou d'une situation ainsi que de notre expérience dans et avec. Je considère que je suis une écologiste du son »<sup>27</sup>.

La notion d'« écologie » indique ici la recherche d'un lien entre le son et l'expérience, le souci de réancrer la musique et le son dans un « environnement » – que cela soit la nature, la société ou le mental<sup>28</sup>. C'est en ce sens que le souffle de *Breathing Room* n'est pas un matériau, un son quelconque que le musicien électroacoustique pourra transformer – encore moins un objet sonore schaefférien... À travers l'écoute de ce souffle, enrichi des divers autres sons qu'il entraîne, l'auditeur, peut-être, fera l'expérience de son propre souffle et de son propre corps.

Voilà donc trois pièces, qui illustrent trois manières de penser le souffle comme objet et sujet de la musique : physique du souffle dans l'une et esprit du souffle dans l'autre, expérience vécue dans la troisième. Il serait impossible de généraliser à partir de ces trois pièces et des brefs développements qui viennent de leur être consacrés. Disons que le sujet – l'importance de la notion de souffle pour toute la musique récente – vient à peine d'être ébauché...

## Références bibliographiques

FERREYRA Beatriz,

[http://www.beatrizferreyra.odavia.com/pro\\_page.asp?page=7049&lg=](http://www.beatrizferreyra.odavia.com/pro_page.asp?page=7049&lg=).

FERREYRA Beatriz, « À propos des connections sensorielles dans l'élaboration d'une œuvre acousmatique », *Filigrane* n°16 (*Musique et arts plastiques*), à paraître.

FLEURET Maurice, *Chroniques pour la musique d'aujourd'hui*, Arles, éd. Bernard Coutaz, 1992.

---

<sup>27</sup> « I am no longer interested in making music in the conventional sense; I am interested in addressing cultural and social concerns in the musical idiom. That's why I use environmental sound and language as my instruments. I want to find the "voices" of a place or situation, voices that can speak most powerfully about a place/situation and about our experience in and with it. I consider myself as an ecologist of sound » (Hildegard Westerkamp, « Acoustic Ecology and the Zone of Silence », *Musicworks* 31, 1985, p. 8).

<sup>28</sup> Je fais ici référence aux « trois » écologies de Félix Guattari : environnementale, sociale et mentale. Cf. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

<http://www.electrocd.com/fr/select/partition/?id=8034>.

GUATTARI Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

MCCARTNEY Andra Shirley Jean, *Sounding Places: Situated Conversations through the Soundscape Compositions of Hildegard Westerkamp*, PhD, Toronto, York University, 1999.

RAANAN Beatrix, « Le souffle et le texte : deux approches formelles convergentes dans *N'Shima* de Iannis Xenakis », in Makis Solomos (éd.), *Présences de Iannis Xenakis*, Paris, CDMC, 2001, p. 173-178.

RENON Geneviève, « Xenakis' Gifts », in Sharon Kanach (éd.), *Performing Xenakis*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2010, p. 263-272.

SLUCHIN Benny, « Performing Xenakis on Brass », in Sharon Kanach (éd.), *Performing Xenakis*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2010, p. 11-24.

SOLOMOS Makis, « The unity of Xenakis' instrumental and electroacoustic music. The case of "brownian movements" », *Perspectives of New Music* vol. 39 n°1, 2001, p. 244-254.

VAGOPOULOU Evaggelia, *Cultural Tradition and Contemporary Thought in Iannis Xenakis's Vocal Works*, PhD, University of Bristol, 2007.

WESTERKAMP Hildegard, « Acoustic Ecology and the Zone of Silence », *Musicworks* 31, 1985. p. 5-10.

WESTERKAMP Hildegard, <http://www.sfu.ca/~westerka/compositions.html>.

ZELLER Hans Rudolf, « Xenakis und die Sprache der Vokalität », *Musik-Konzepte* n°54-55, 1987, p. 3-27.

XENAKIS Iannis, *Arts/Sciences. Alliages*, Tournai, Casterman, 1979.