Document généré le 7 jan. 2022 13:13

Circuit
Musiques contemporaines

Le son tactile ou la sensorialité excentrique dans les performances solos de Magali Babin
Tactile Sound or Eccentric Sensoriality in the Solo Performances of Magali Babin

Lorella Abenavoli

La musique des objets
Volume 23, numéro 1, 2013

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1017209ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1017209ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Abenavoli, L. (2013). Le son tactile ou la sensorialité excentrique dans les performances solos de Magali Babin. *Circuit*, *23*(1), 26–32. https://doi.org/10.7202/1017209ar

Résumé de l'article

Comment l'éphémère frôlement d'une caresse peut-il devenir un objet esthétique ? Comment l'effleurement digital sur l'épiderme minéral d'une feuille de schiste peut-il devenir musique ? Comment l'intime expérience tactile peut-elle devenir l'espace d'un rituel artistique collectif ? Comment le son électronique devient-il, chez Magali Babin, médium d'une sensorialité excentrique ? Cet article nous emmène dans l'une des contrées de la pratique de Magali Babin : le monde tactile de l'audio qu'elle déploie dans ses performances solos. Auteure d'une oeuvre sonore polymorphe, Magali Babin est une artiste québécoise, performeure, compositrice et interprète, inaugurant depuis deux ans les pratiques installatives sonores. Elle est une figure majeure de la scène alternative montréalaise en art audio, de l'improvisation « à risque » ainsi que de la musique expérimentale, déambulant librement entre les catégories artistiques les plus actuelles.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

FIGURE 1 Magali Babin sur scène. Pièce : *Métal sur bois*. Send+Receive Festival, Winnipeg, 2009 (©eryn thorey mackenzie).

Le son tactile ou la sensorialité excentrique[1] dans les performances solos de Magali Babin

Lorella Abenavoli

Comment l'éphémère frôlement d'une caresse peut-il devenir un objet esthétique ? Comment l'effleurement digital sur l'épiderme minéral d'une feuille de schiste peut-il devenir musique ? Comment l'intime expérience tactile peut-elle devenir l'espace d'un rituel artistique collectif ? Comment le son électronique devient-il, chez Magali Babin, médium d'une sensorialité excentrique ?

Auteure d'une œuvre sonore polymorphe, Magali Babin est une artiste québécoise, performeure, compositrice et interprète, inaugurant depuis deux ans les pratiques installatives sonores. Elle est une figure majeure de la scène alternative montréalaise en art audio de l'improvisation « à risque » ainsi que de la musique expérimentale, déambulant librement entre les catégories artistiques les plus actuelles. Cet article nous emmène dans l'une des contrées de sa pratique : le monde tactile de l'audio qu'elle déploie dans ses performances solos.

Le 17 novembre 2009, dans le Studio d'essai de la Coopérative Méduse, sous la direction artistique d'Érick d'Orion, de nombreux artistes québécois de la performance sont invités à performer, chacun devant s'inspirer d'un mouvement artistique historique[2]. Pendant cette soirée, public et performeurs partagent le même sol, l'espace scénique se situant au centre. Magali Babin est invitée à improviser sous les auspices des Automatistes québécois[3]. En s'approchant de la table sur laquelle est installée son instrumentation électronique – non numérique –, elle demande à des complices dans le public de lui apporter l'objet qu'elle leur avait demandé de préparer, sans qu'ils ne lui en révèlent la nature, jusqu'à ce moment précis. Ils déposent tour à tour un

1. L'expression « sensorialité excentrique » est issue du texte du même nom de Raoul Hausmann (2005). La version de ce texte est parue pour la première fois en 1970 pour le compte du poète sonore Henri Chopin et sa collection « OU ». Le premier texte de ce petit recueil, une réflexion sur les potentialités de l'électricité dans les arts, est paru pour la première fois en 1922 dans la revue *MA* (éd. L. Kassak et L. Moholy-Nagy, Budapest, Vienne).

2. 17 et 18 novembre 2009, Studio d'essai, Coopérative Méduse (Québec), soirées *Influences*, avec Mériol Lehmann, Magali Babin, Alexis Bellavance, Philippe-Aubert Gauthier, Alexandre Saint-Onge, AUN (Martin Dumais), Simon Elmaleh, Nancy Tobin, eriKm et Bernard Falaise. Série de performances audio s'inspirant de courants de l'art du XX^e^ siècle. Commissaire : Érick d'Orion.

3. « Inspiré par l'écriture automatique du poète français André Breton, le peintre Paul-Émile Borduas invente une façon de transposer sur toile l'idée d'une production spontanée sans idée préconçue. Le mouvement automatiste naît quand il expose 45 de ses gouaches au théâtre de l'Ermitage, à Montréal du 25 avril au 2 mai 1942. » En 1948,

le groupe réunissant, entre autres, Claude Gauvreau, Paul-Émile Borduas et Marcelle Ferron, lance le manifeste *Refus global*. Voir : <www.avatarquebec.org/avatar/index.php?id=43&lang=en> (consulté le 28 janvier 2013).

téléphone cellulaire, un trousseau de clefs, une main en plâtre, un couvercle en métal, un tuyau en plastique, une poire à huile en métal. Magali Babin s'installe devant sa surface préparée, constituée de quatre sortes de microphones de contact collés sous un grand carton noir, qui jouxte une console, quelques effets électroniques et divers petits objets. L'improvisation commence.

Je n'ai plus précisément en mémoire ni le déroulement, ni la durée, ni même les timbres. L'expérience insulaire de la performance défie et déroge à la loi du registre. Sans texte et sans mémoire gravée, la performance est expérience pure : un péril mis en partage avec l'accord des deux parties, artiste et public. Un souvenir subsiste cependant, qui est à l'origine de ce texte. Avec cette mise en scène inaugurale, exposant les éléments méconnus de la maîtresse de cérémonie elle-même, nous, public, sommes mis en tension, dans l'attente de la chute ou du miracle. S'ensuit un silence duquel émergent densités et textures, mélopées matérielles, mélodies fragiles, une dentelle organique éphémère. Magali Babin opère alors une transmutation de la matière tangible en son. Elle transforme ce qu'elle touche en ondes hertziennes qui parcourent l'espace jusqu'à notre épiderme, atomisant doucement le monde solide. Cette transmutation de la matière en son constitue la singularité du travail de Magali Babin qui extrait des objets ces sonorités tactiles amplifiées. Lors de notre rencontre le 24 juillet 2012, à Montréal, je lui demandais quelle était la genèse de cette approche du sonore :

> La pratique que j'explore depuis plusieurs années est un langage que je développe avec les objets usuels… leur manipulation, dans la gestuelle, et l'amplification en direct des sonorités issues des textures et de la résonnance de chacun d'entre eux. Ceci est central dans mon travail et cela a d'ailleurs été au cœur de mon premier album, *Chemin de fer* [2002]. Ces objets avec lesquels je joue font toujours partie de ma lutherie et définissent encore le travail que je fais sur la matière.
> *Chemin de fer*, ce sont seulement des objets en métal. Au départ, je jouais de la guitare électrique dans les années 1980… et comme je n'avais pas une formation de musicienne et que je ne savais pas vraiment jouer avec les notes, je jouais avec les sons et la guitare électrique se présentait comme un instrument d'électricité et de métal. Ensuite je me suis saisie des micro-condensateurs, les *pick-ups* de la guitare qui sont des aimants qui, par leur magnétisme, me permettaient de faire adhérer des petits objets en métal qui se fixaient naturellement sur ce petit micro. C'est ce qui a été à l'origine de toutes mes futures manipulations, me faisant découvrir tous les potentiels acoustiques d'un seul tout petit objet. D'où l'idée, partagée avec Mario Gauthier, de parler d'une géographie sonore des objets[4]. […] Quand je parle de géographie sonore des objets, je parle de régions qui, dans chaque objet, ont leur propre sonorité que je révèle par la façon dont je les touche, les manipule, les amplifie et dont je les trafique avec d'autres effets électroniques[5].

4. Mario Gauthier est un artiste québécois, musicologue, réalisateur à Radio-Canada et réalisateur de l'album *Chemin de fer*.

5. Entretien avec Magali Babin, juillet 2012.

Outre ce travail sur la matière et la géographie des objets, l'esthétique développée dans les œuvres performatives de Magali Babin met à découvert la matière première de sa lutherie : l'électricité. En février 2011, lors d'une rencontre internationale à Québec où de nombreux artistes et acteurs de l'art audio étaient invités à réfléchir sur la transmission et le partage de leur recherche[6], Magali Babin a performé partiellement sa présentation, avec un dispositif ressemblant à celui de *Métal sur bois*[7] : une petite table, trois microphones de contact sous une toile de peintre tendue sur un châssis, un récureur à vaisselle en métal et bois de bambou composé de plusieurs pièces métalliques (cercle, éponge métallique, vis à papillon), une brochette en bois, une console de son, des effets électroniques. Touchers, caresses, frottements, griffures, tremblements révélaient le grain des matières à des échelles moléculaires dont l'amplification dévoilait dans le même temps les champs magnétiques de son instrumentation, poussières sonores peuplant l'espace. Le médium électronique du dispositif devint à son tour matière audible.

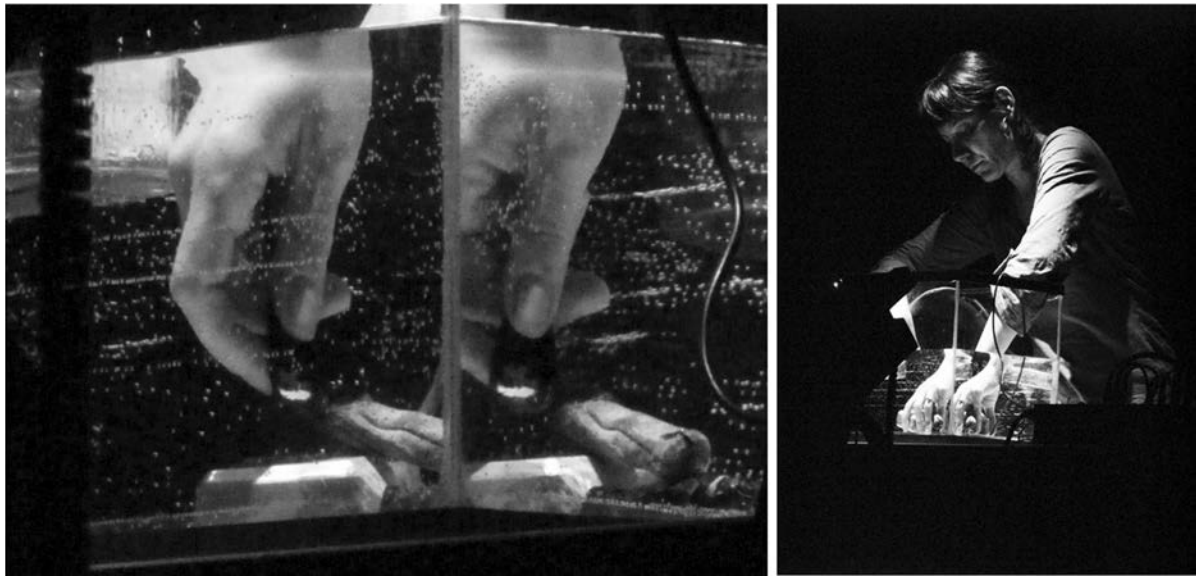
Les différents lieux de diffusion dans lesquels j'ai vu Magali Babin performer en solo étaient souvent des espaces de petites dimensions (OBORO, Studio P, Sala Rossa[8]), donnant la possibilité de voir ses grandes mains, centres névralgiques de l'action, où mouvements et tensions musculaires façonnent

6. *Échographie des œuvres en art audio et électronique* (2011), colloque organisé par l'Association de création et de diffusion sonores et électroniques (Avatar), sous la direction artistique de Lorella Abenavoli, dans le cadre du Mois Multi11. Voir : <http://avatarquebec.org/avatar/index.php?page=editions&id=105> (consulté le 28 janvier 2013).

7. *Métal sur bois* (2010), de Magali Babin, Centre Daimon, Hull, Ottawa.

8. *Submersion : Magali Babin, Kaffe Matthews performent l'eau*, concert du 20 mai 2010, centre d'artistes OBORO (Montréal). *L'eau fi*, solo, mars 2011, Le Printemps des Poètes, Studio P (Québec). *Régime Acoustique*, solo, 2007, commande dans le cadre des événements Époxy 1 à 5, commissaire Éric Mattson, Sala Rossa (Montréal).

FIGURE 2 *Magali Babin performe l'eau*, concert à OBORO, Montréal, mai 2010 (©Rickie Lea Owens).



ce chant de la matière. Magali Babin nous donne alors accès à l'ensemble des composants de la performance. Entendre les gestes, entendre le métal, entendre le bois, entendre les champs électriques, leurs dissonances, leurs accidentelles stridences, leurs souffles. Tout est là. Tout est audible :

> Ne pas jouer avec le faux… ne pas cacher l'erreur. Quand je compose, il y a parfois des bruits de fond que je veux diminuer ; mais dans le cas des performances en direct, je me suis rendu compte que cette espèce d'espace sonore qu'offre l'électricité, comme le bruit en suspension par exemple, est aussi un espace à écouter et que chaque manipulation, aussi petite soit-elle, parfois même minuscule, prend toute son ampleur, sa place, prend tout l'espace. Et c'est ce qui a émergé de mon travail. Faire beaucoup avec peu et rendre grand le petit : le petit geste, la petite manipulation, le toucher, quand je touche avec ma peau les objets… S'il n'y avait pas la respiration de ces outils d'amplification, qui sont du *low-fi*, cela n'aurait pas la même teneur. Je trouve que ce souffle donc, cette réalité sonore là, qui n'est pas cachée, qui est mise à jour, offre un espace qui met en valeur le simple toucher par le contraste de textures. Ce n'est pas déposé dans un silence parfait, feutré, électroacoustique… Je pense que toute la différence de mon esthétique est là. Cet espace et le toucher forment deux entités… l'espace de diffusion qui est généré par mes outils, par mon instrumentation… et forment un amalgame : le micro-contact génère un certain bruit, l'objet sur le micro-contact l'amplifie, ensuite l'effet électronique que je rajoute produit encore un autre bruit, c'est parfois même le haut-parleur choisi dont j'amplifie le souffle même[9]…

9. Entretien avec Magali Babin, juillet 2012.

Ce souffle de l'électronique avec lequel Magali Babin joue et compose apparaît parce qu'elle amplifie les frottements de son geste, explorant les matières et les textures à de très petites échelles, amplifications révélant à leur tour le médium électrique. Les techniques électroniques permettent d'accéder, grâce à la maîtrise du flux électrique, à ces infimes structures matérielles ; et c'est en exploitant cette propriété que Magali Babin extrait et rend sensible cette dimension du réel qui constitue l'empreinte singulière de son œuvre, en amplifiant l'inaudible texture du monde.

En 1970 paraît un texte intitulé *Sensorialité excentrique* de l'artiste dada Raoul Hausmann, dans lequel il développe la théorie d'un nouvel art haptique fondé à la fois sur l'existence des techniques électriques et sur leur rôle de révélateur d'une sensation haptique[10]. « Il nous faut nous convaincre que le sens du toucher est mêlé à tous nos sens, ou plutôt qu'il est la base décisive de tous les sens[11] », écrit Hausmann (1921). En s'inspirant des théories d'Ernst Marcus qui parlait de « sensorialité excentrique », Hausmann pense que la vue, l'ouïe et l'odorat sont des modalités perceptives d'un « toucher à distance ». « Grâce à l'électricité, affirme-t-il, nous sommes capables de transformer nos émanations haptiques en couleurs mobiles, en sons, en nou-

10. Hausmann, 2005.

11. Cité *in* Lista, 2004, p. 65. C'est dans ce texte, « Empreintes sonores et métaphores tactiles », de Marcella Lista, publié à l'occasion de l'exposition Sons & Lumières au Centre Pompidou en 2004-2005 dont elle était commissaire associée, que les relations entre son et haptique sont mises en exergue.

velle musique[12]. » Les médiums de la lumière et du son ont la potentialité de donner forme à nos sensations haptiques. L'haptique est une notion où convergent perception et qualités plastiques des médiums électriques du son et de la lumière. Ces derniers construisent des formes dans l'espace et dans le temps, échos et représentations des dimensions spatiotemporelles du fonctionnement de la perception même.

Cette approche de l'art sonore comme art haptique définit assez bien l'œuvre performative de Magali Babin, dans laquelle les formes sonores électroniques prolongent son geste, toucher analogique immédiat transformé en environnement sonore. La plasticité du son électronique, grâce à sa faculté de prendre et de donner forme aux captations de phénomènes vibratoires, constitue une forme d'empreinte temporelle – que l'on retrouve dans les pratiques phonographiques où elles sont cependant fixées. Ces mêmes propriétés plastiques et temporelles du médium sonore électronique, c'est-à-dire sa capacité à engendrer un environnement, à envelopper et à toucher l'ensemble du corps du public, produisent à leur tour des sensations haptiques pour le public qui l'expérimente, en construisant des dimensions spatiotemporelles inédites. L'art de Magali Babin se construit dans une redondance haptique : le toucher de la matière transformée en vibrations sonores touche à son tour instantanément notre corps et notre être tout entier.

Dans son introduction à l'un des livres fondateurs de l'art audio, *Sound by Artists* (1990), Dan Lander insiste sur la nécessité d'opérer une distinction entre musique et art audio. Si le domaine des arts médiatiques voit l'accroissement et l'émancipation des pratiques sonores, il semble que cette distinction soit encore aujourd'hui un enjeu lorsqu'on aborde les pratiques performatives. L'art de Magali Babin semble jouer d'une façon indécidable aux frontières de ces deux continents. Lorsqu'en juillet dernier, lors de notre rencontre, je lui demandais : « Êtes-vous musicienne ? », elle répondait :

> Oui, quand on parle de musique comme John Cage parle de musique, dans l'esprit que tout est musique, oui. Mais je suis aussi artiste sonore.
> En réalité, j'ai horreur des étiquettes. J'ai beaucoup de difficulté avec ça. Car ma démarche est tellement variée et diversifiée ! J'ai toujours eu un malin plaisir à glisser entre toutes les définitions et terminologies.
> J'ai aujourd'hui moins de problèmes à m'affirmer et à me sentir musicienne. Je sens très bien là où je le suis. Je suis musicienne dans la mesure où je compose ; j'organise les sons. Avant, je n'étais pas à l'aise de dire cela. Je me comparais souvent avec les vrais musiciens – ceux qui savent lire la musique. Peut-être parce qu'aussi, dans les années 1980, c'était moins courant de voir des gens qui travaillaient juste avec l'électricité et des objets.

12. Hausmann, *in* Lista, 2004, p. 65.

> Assumer ma quincaillerie comme instrument est venu beaucoup plus rapidement que d'assumer d'être musicienne. C'est à force de faire des solos, d'être invitée à faire des compilations pour des projets d'enregistrements ou de composer pour des danseurs et pour des performances que cela s'est imposé à moi.
>
> Pour mes performances j'avais besoin de me sentir plus en confiance, de mieux m'organiser et de vouloir aussi… communiquer quelque chose à travers un laps de temps précis. Cette idée de composer, d'organiser et d'écrire est venue comme une nécessité à travers les solos que j'ai faits. Aujourd'hui, je me considère comme compositrice, musicienne et artiste sonore à parts égales[13].

13. Entretien avec Magali Babin, juillet 2012.

Ce sont ces trois parts égales, coexistant dans une même œuvre, qui constituent en effet la singularité de sa place dans la sonosphère artistique. Magali Babin ne s'encombre d'aucun cadre. En cela, elle s'inscrit dans l'iconoclaste et subversive lignée de la performance, tout en construisant une œuvre rare. Poète sonore de la matière, elle nous donne en effet à entendre l'épiderme du monde ; une musique improbable.

BIBLIOGRAPHIE

Abenavoli, Lorella (2012), Entretien avec Magali Babin, Montréal (24 juillet).

Avatar, « Archives : *Influences* – Soirées de performance audio », <www.avatarquebec.org/avatar/index.php?id=43&lang=en> (consulté le 28 janvier 2013).

Avatar, « Échographie des œuvres en art audio et électronique : présentation des intervenants du 4 février », <http://avatarquebec.org/avatar/index.php?page=editions&id=105> (consulté le 28 janvier 2013).

Hausmann, Raoul ([1970]2005), *Sensorialité excentrique*, Paris, Allia.

Lander, Dan et Lexier, Micah (dir.) (1990), *Sound by Artists*, Toronto et Banff, Art Metropole et Walter Phillips Gallery.

Lista, Marcella (2004), « Empreintes sonores et métaphores tactiles : optophonétique, film et vidéo », *in Sons et lumières : une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Pompidou, p. 63-76.

DISCOGRAPHIE

Babin, Magali (2002), *Chemin de fer*. Label No Type, prod. par la Chaîne culturelle de Radio-Canada. IMNT 0203.