



DOSSIER

Introduction :

> **Sur les ondes de Suzanne Binet-Audet**

par Vincent Bonin

> **Ondes : circuits alternatifs et continus d'une femme branchée**

Par Suzanne Binet-Audet

Sur les ondes de Suzanne Binet-Audet

par Vincent Bonin

Ce dossier sur l'interprète d'ondes Martenot Suzanne Binet-Audet s'inscrit dans le cadre du thème annuel 2004-2005 de la programmation du studio XX, *Science-fiction ou l'invention de nos espaces-temps*, qui se veut, entre autres, un retour sur des pratiques de pionnières en arts médiatiques. Seul instrument électronique du siècle dernier à disposer d'un répertoire de plusieurs centaines d'œuvres couramment jouées par tous les grands courants de la musique contemporaine, le Martenot comporte toujours de nombreux interprètes. Depuis les années 1930, il est également utilisé de façon abondante au cinéma et à la télévision, occupant donc une place de choix autant dans la culture populaire qu'au sein des avant-gardes musicales.

Contrairement à ce que certains textes canoniques laissent souvent entendre par leurs omissions, les femmes jouent d'instruments électroniques depuis le début du XX^e siècle. Clara Rockmore (1911-1998) est la seule interprète virtuose du Thérimine, cet instrument à base d'ondes (plus rudimentaire que le Martenot) inventé par le russe Leon Theremin. L'ondiste Jeanne Loriod (1928-2001) crée en concert l'ensemble des œuvres pour ondes et orchestre du compositeur français Olivier Messiaen. Ajoutons que la grande majorité des ondistes sont des femmes (plus d'une centaine depuis l'invention de l'instrument), autant en France qu'au Québec. Suzanne Binet-Audet est la première d'entre elles à ramener un Martenot en sol québécois. Depuis, elle œuvre sur plusieurs tribunes pour diffuser le répertoire des ondes au Québec.

Originnaire de La Chine, Binet-Audet (1942-) a d'abord fait des études supérieures en orgue au Conservatoire de musique de Montréal. C'est lors d'un séjour de perfectionnement en France qu'elle entreprend l'étude des ondes Martenot (licence de concert de l'École normale de musique de Paris dans la classe de Jeanne Loriod). Elle obtient par la suite une première médaille d'interprétation, cette fois au Conservatoire national supérieur de Paris dans la classe de l'inventeur, Maurice Martenot. Depuis 1965, elle se produit en concert soit comme soliste, soit comme membre d'ensembles d'ondes avec entre autres, le Sextuor Loriod (à Paris) et l'ensemble d'ondes de Montréal (formé en 1976 par Jean Laurendeau).

Considérée par ses pairs comme une virtuose de la technique dite « classique », sa manière expérimentale de jouer le Martenot lui permet également de pousser d'un cran les possibilités sonores de l'instrument. Ainsi, en jouant pour diverses formations d'instruments électroniques des années 1970, tel que l'Itinéraire fondé par Tristan Murail, Binet-Audet explore déjà à cette époque, le registre acoustique des ondes 1. Elle collabore par la suite avec des compositeurs électroacousticiens Micheline Coulobme-Saint-Marcoux et Gilles Gobeil. Ce dernier lui écrit une trilogie pour ondes et bande dont les différents volets sont créés successivement par Binet-Audet à partir de 1989 dans des festivals en Norvège, en Allemagne et au Japon. Ces œuvres (*Voix blanches*, 1989 ; *Là où vont les nuages*, 1991 ; *La perle et l'oubli*, 2002, sur étiquette Empreintes DIGITALES MED 0576 (2005) DVD-A) vont permettre à l'interprète d'explorer tout l'éventail des possibilités expressives de son instrument : de la microtonalité à un bruit blanc.

Binet-Audet inscrit également les ondes dans le contexte plus vaste des arts médiatiques en prenant part à des performances multimédias. Ainsi, depuis 1990, elle pratique l'improvisation avec la musicienne et compositrice torontoise Sarah Peeble, et plus récemment avec sa fille Kareya Audet, également

musicienne et compositrice. Elle fait des prestations improvisées notamment à The Roulette, New York, en 1996.

Depuis les années 1970, elle participe à plusieurs enregistrements de musiques de film, d'émissions de radio et de télévision (à ce chapitre, elle collabore entre autres avec Gordon Sheppard à Hollywood dans les années 1970, et plus récemment avec Robert Le Page).

Elle compose ponctuellement pour la scène et le cinéma et a collaboré dernièrement à la trame sonore (musique et effets spéciaux) du film de Caroline Martel, *Le Fantôme de l'opératrice* (2004).

L'enseignement de la musique occupe une place de choix dans sa carrière. Ainsi, de 1984 à 1986, elle donne des cours d'ondes Martenot au Conservatoire de Québec et est professeur dans le milieu scolaire et privé depuis 1981. En vue de favoriser la pérennité matérielle des instruments construits par Martenot et diffuser le répertoire au Québec et au Canada, avec ses pairs, en 1984, elle crée la Société pour le développement des ondes musicales.

Les Ondes Martenot : repères historiques

Les faits historiques énoncés dans cette entrée en matière sont cités du livre de Jean Laurendeau³, premier interprète de cet instrument au Québec avec Suzanne Binet-Audet.

Le récit à l'origine du principe des ondes semble faire état de la transposition poétique d'un phénomène d'interférence médiatique. Ainsi va l'anecdote : durant la guerre 1914-1918, Martenot manipule la molette d'un poste radio à lampes triodes pour identifier des fréquences de transmission et capte l'émission d'une onde sinusoïdale. À l'instar des futuristes avant lui, Martenot (alors télégraphiste et violoncelliste) considère ce bruit comme le point d'émergence d'un nouveau matériau musical. Or, en concevant un instrument pour moduler ces ondes, son but n'est pas de produire et d'imiter plusieurs sons avec un seul instrument (principe du synthétiseur), mais de rendre plus sensible encore cette matière brute s'infiltrant entre les messages radio.

Après la première Guerre, Martenot met à l'essai un dispositif rudimentaire conçu à l'aide d'une tringle (interface-antenne) et de lampes triodes (générateur). Bien qu'un prototype des Ondes présenté à l'Opéra de Paris en 1928 se rapproche du Thérémine inventé par le russe Leon Theremin à la même époque, les versions subséquentes de l'instrument (sept en tout) s'en distinguent radicalement. Le Martenot connu à ce jour comme l'instrument de concert est muni d'un clavier, d'un ruban et de touches d'intensité permettant de produire une grande gamme d'effets de timbre.

Précisons d'emblée qu'à l'instar d'un violon fabriqué par un luthier, tous les modèles de l'instrument conçu par Martenot restent uniques, car ils sont construits selon un mode artisanal dans l'atelier de l'inventeur (à ce titre, plusieurs ajouts d'effets sonores sont proposés par les interprètes eux-mêmes). Comme toutes les inventions exposées au public à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle, les ondes suscitent d'abord l'émoi par leur nouveauté.



En 1937, un concert en continu au pavillon français de l'exposition universelle présente l'instrument comme l'une des merveilles techniques de l'époque au même titre que le cinéma lors de l'exposition de 1900. Séduits par la pureté du son, plusieurs comparent alors les ondes à la voix humaine. Dans un siècle qui se nourrit à la fois de spiritualisme et de science-fiction, cette voix s'inscrit alors dans l'interstice entre l'au-delà et le futur. L'anthropomorphisme figurant dans les premières descriptions du son des ondes (entre autres, par la presse) fait état d'une propension commune au début du siècle à associer mysticisme et technologie⁴.

Contrairement au Thérémine, qui en reste au stade de cet imaginaire technologique, les ondes deviennent un instrument de musique au même titre que le violon ou le piano, sans pourtant cesser de susciter la fascination qu'ils généraient lors de leur première exposition au public. La souplesse de jeu que permet le Martenot en fait un outil d'exploration idéal pour les compositeurs cherchant à briser les poncifs musicaux du siècle précédent.

De Darius Milhaud (1892-1974) à Tristan Murail (1947-), le Martenot est peut-être l'instrument de musique moderniste par excellence. Bien qu'il permette de jouer un enchaînement complexe de notes à la manière d'un autre instrument de l'orchestre (et il est conçu par son inventeur comme le dernier-né de la famille des instruments à clavier), le Martenot n'en constitue pas moins un outil générateur de sons (et même, de bruits) éloignés de la gamme tonale. Ainsi, parmi bien des usages, dont la microtonalité est exemplaire, les ondes sont fréquemment employées conjointement avec un matériau électroacoustique sur bande. Une tension constante subsiste encore aujourd'hui entre des interprètes qui préconisent l'emploi de l'instrument selon un mode plus ou moins tonal, et ceux qui exploitent ses possibilités acousmatiques. À cette fin, Martenot n'a-t-il pas ajouté aux dernières versions de l'instrument ce « bruit blanc » dans son registre d'effets de timbre, sorte de souffle entre les notes ?

La présence des ondes au cinéma et dans la musique populaire avant le synthétiseur

Parallèlement à cette inscription officielle dans l'histoire de la musique dite sérieuse, les ondes Martenot sont surtout connues du grand public grâce au cinéma et à la musique populaire avant l'avènement des synthétiseurs. Comme lors de son exposition initiale auprès d'un vaste auditoire dans les années 1920, l'instrument présente encore là un univers sonore inédit. À titre de précurseur, en 1930, Abel Gance emploie les ondes pour simuler le sifflement d'un vent dans son film *La fin du monde*. Depuis, on dénombre plus de 320 musiques de film l'utilisant (Fritz Lang, André Cayatte, Julien Duvivier, Marcel Carné, Laurence Olivier, Gordon Sheppard, Jean Beaudin, etc.).

Le Québec comportant plusieurs ondistes, cet instrument apparaît souvent comme un « figurant » dans le tissu sonore de documentaires et de génériques d'émissions de télévision des années 1960 et 1970 produites entre autres, à l'Office national du film du Canada (ONF). Par ailleurs, à la même période, la chanson le fait connaître peut-être plus encore que le cinéma. Le Martenot est utilisé dans des arrangements des chansons de Jacques Brel (Ne me quitte pas entre autres, dont la partition d'ondes est interprétée par Sylvette Allard) et Léo Ferré en France; Félix Leclerc (notamment pour *Le tour de l'île*), André Gagnon et Harmonium au Québec. Bien loin d'un simple effet sonore, l'instrument y joue un rôle de premier plan, disposant de « solos » comme les guitares électriques ou le saxophone.

Déprogrammer l'obsolescence

Lors de la commercialisation massive du Moog au milieu des années 1970, la demande pour les ondes Martenot dans les arrangements de musique populaire se raréfie, coupant ainsi les ondistes de leur visibilité auprès d'un vaste auditoire (et surtout, d'une source de revenus). Par ailleurs, depuis le milieu des années 1990, l'utilisation d'instruments analogiques dans les arrangements de certains groupes et artistes tels Portishead, Radiohead ou DJ Ram fait resurgir les ondes sous la bannière du rétrofuturisme. Bien que cette « réhabilitation » permette à une nouvelle génération de connaître l'instrument, il est souvent confiné dans ce contexte à évoquer un tissu sonore du futur, tel qu'imaginé dans les années 1950. Pendant ce temps, l'avenir de nombreux interprètes - toujours aussi actifs aujourd'hui dans le champ de la musique contemporaine qu'à l'époque - est menacé. À ce chapitre, il faut préciser que certains spécialistes favorisent toujours un découpage historique erroné des arts médiatiques selon une chronologie partant de l'analogique vers le numérique. Dans la foulée, on fait fautive ment du Martenot l'ancêtre du synthétiseur, cet instrument ayant semble-t-il supplanté le premier. Ce discours technologique calqué sur le concept de progrès technique construit grossièrement l'obsolescence là où il s'agit plutôt de différences et de continuité. C'est ici qu'intervient la voix de Suzanne Binet-Audet, dont l'instrument est de puis 40 ans une partie d'elle-même.

Ondes : circuits alternatifs et continus d'une femme branchée

Par Suzanne Binet-Audet



Préambule

Femme branchée? D'abord dubitative quant à l' à-propos de ce qualificatif pour moi-même qui fouette mes œufs à la main, n'ai ni la vaisselle ni micro-ondes et suis passablement gauche avec les nouvelles technologies, j'ai finalement consenti à cette appellation. Mais oui, je suis branchée, et depuis soixante-trois ans! À la vie d'abord par le doux cordon qui me reliait au ventre de ma mère, puis à la vie vertige, par les cordes à danser et celles des balançoires, par les ficelles des yo-yos ou des cerfs-volants, et ensuite plus particulièrement par les cinq lignes électrisantes des portées musicales, pour à la fin m'arrimer à ce petit fil au bout d'un instrument nouveau, au bout du monde, les « Ondes Martenot », du nom de leur inventeur Maurice Martenot qui devint plus tard mon professeur.



Fiche 1 : Au fil de l'onde

C'est en 1963, en France. J'ai vingt et un ans et l'Europe est alors un continent lointain; à l'époque, on y arrive par bateau, littéralement dépaycé par neuf jours de navigation. Un drôle de hasard me met en contact avec cet instrument si rare.

Il faut savoir que pour beaucoup d'ondistes, c'est vraiment un coup de foudre qui les fait choisir cet instrument. Il semble les appeler plus qu'ils ne le choisissent et ce fut aussi mon cas. Je viens d'arriver en France et ne connais l'instrument que par une note entendue à la fin d'une œuvre de Gilles Tremblay, « Cantique de durées », lors d'un de ses cours d'analyse au Conservatoire de Québec. Donc à Paris, j'assiste ce soir-là, à la Turangalîla Symphonie d'Olivier Messien dans lequel Jeanne Loriod joue les ondes Martenot. Je suis sur le champ saisie par la matérialité subtile du son des ondes, proche de celle que l'on pressent de l'âme, par sa chatoyante et si sensuelle plasticité ainsi que par sa grande force expressive. Je suis à ce point fasciné et bouleversée que je prends la mauvaise direction au métro du retour. Revenue à mon point de départ, je rencontre sur le quai Jean Laurendeau, ancien confrère du cours d'analyse de G. Tremblay, qui, de son côté s'est attardé dans les coulisses pour rencontrer Jeanne Loriod.

Je lui fais part de mes sentiments et il m'apprend - quel hasard! - qu'il étudie justement avec Jeanne Loriod. Il propose de me faire une démonstration de l'instrument, me le fait essayer en me diffusant aussiquelques extraits de disques. La semaine suivante il parle de mon intérêt à Jeanne Loriod qui accepte de me recevoir et m'inscrit illico dans sa classe d'ondes à l'École Normale Supérieure de Paris. Un peu plus tard, Maurice Martenot lui-même, professeur au Conservatoire National de Paris, m'accepte dans son cours.

Fiche 2 : Le fil de l'Histoire

En 1965, je reviens à Montréal transportant dans mes bagages un instrument à lampes du « sixième modèle ». Maurice Martenot, violoncelliste et inventeur, ne cesse de perfectionner ses Ondes; du premier modèle présenté à l'Opéra de Paris en 1928 jusqu'au septième et dernier modèle transistorisé des années 1970. Il n'est arrêté dans son travail que par sa mort accidentelle le 8 octobre 1980 alors qu'il roule en vélosolox dans une rue de Paris. Il est très en forme, à une semaine de ses quatre-vingts-deux ans!

Cet instrument à lampes que je ramène possède une sonorité plus chaude que celle du futur transistorisé, mais est par contre, au niveau mécanique, une véritable source d'angoisses. On se trimbalait alors avec un coffre à outils - fil de cuivre, fer à souder, lampes de rechange, etc. On devait très souvent changer les lampes, à la dernière minute avant une prestation, et en plus se raccorder pendant le concert parce que les lampes changeaient l'accord en se réchauffant!

Aparté : court-circuit ou un coup de fil jamais n'abolira le hasard...

En 1965, je reviens à Montréal en ceinte jusqu'aux oreilles. Mon jeune mari commence une carrière en enseignement de la littérature avec toute la fébrilité et le trac d'une première. En octobre, six jours après l'accouchement de mon fils, je reçois un téléphone de François Bernier alors directeur de l'orchestre symphonique de Québec. Il me demande de jouer les ondes dans « Les Trois Petites Liturgies de la Présence Divine » d'Olivier Messiaen. Tout absorbée par ma nouvelle vie, et surtout seule pour y faire face, je m'en tends encore aujourd'hui refuser cette offre. Ce fut un petit moment historique pour le cours ultérieur d'une carrière qui se déroulera alors entre les fils de coton, de laine à tricoter, de fer à repasser, de cordes à linge à vent... pour finalement aboutir aujourd'hui à la fiche double me liant à Kareya, ma fille bien branchée avec laquelle j'ai tant de plaisir aujourd'hui à faire de la musique.

Fiche 3 : fil de l'histoire des ondes au Québec

Grâce à l'instrument transistorisé que se procurent les nouvelles ondistes à la fin des années 70, l'Ensemble d'Ondes de Montréal (formé de quatre ou cinq ondistes) pourra enfin passer plus de temps à répéter qu'à s'accorder. Cet ensemble issu de la classe d'ondes Martenot de Jean Laurendeau au Conservatoire de Montréal, et fondé par celui-ci, donna son premier concert en 1976. En faisaient partie, avec le fondateur, Marie Bernard, Lucie Filteau, Johanne Goyette et moi-même. Plus tard s'y joindront Geneviève Grenier et Estelle Lemire.

Pourquoi tant de femmes? La liste montréalaise pourra-t-elle s'étirer de plusieurs autres noms féminins et le même phénomène se présente aussi en France. Veut-on être du chant mythique des sirènes?

Sérieusement, je ne sais quelle raison nous pousse vers cet instrument. Quelqu'un, un jour, se penchera peut-être sur la question. Quelques représentants masculins sont cependant bien en évidence sur la scène internationale des ondes : le Japonais Takaichi Harada et les Français Tristan Murail, Thomas Bloch, André Raynaud entre autres, sans parler de notre essentiel et inspirant Jean Laurendeau, et plus récemment le guitariste des Radiohead, Jonny Greenwood!

Mais en Europe, après la deuxième Grande Guerre et après Ginette Martenot, Jeanne Loriode est l'interprète-phare des ondes et l'inspiratrice de nombreux compositeurs jusqu'à sa noyade en Méditerranée à l'été 2001.

C'est encore une femme, André Desautels, musicologue canadienne ayant pris quelques cours avec Ginette Martenot, qui la première rapporte dans les années 1950 un modèle rudimentaire des ondes. Au cours de ces mêmes années, Gilles Tremblay, alors étudiant en composition et en ondes à Paris, est, avec Claude Champagne, l'un des premiers compositeurs canadiens à écrire pour l'instrument. Par la suite, à partir du milieu des années soixante, la présence des ondes à Montréal suscite un grand nombre d'œuvres surtout en musique classique contemporaine (Vivier, Réa, Évangélista, Boudreau, Saint-Marcoux, Gonneville, Gougeon, Provost, Hétu, Lesage, pour n'en nommer que quelques-uns), mais également en musique populaire (souvenez-vous entre autres, d'Incident à Bois-des-Filières du groupe Harmonium avec les ondes si évocatrices de Marie Bernard).

Fiche 4 : Histoire de fils ou fiche technique

Le principe même du son est la vibration très pure des lampes triodes, la **lampe radio** : nouveau son du début du XXe siècle qui donnera son essor plus tard aux instruments électroniques que l'on connaît. Le son du Martenot résulte de l'écart résiduel, comme un son résultant, entre deux fréquences inaudibles dont l'une est à hauteur fixe et l'autre mobile.

L'instrument a l'aspect d'un petit clavier dans un boîtier de bois : **le corps**, contenant outre le clavier, le jeu à la baguette et un tiroir. Trois **diffuseurs** l'accompagnent.

LE CORPS :



Le clavier :

Monodique (c.-à-d., produisant une seule note à la fois) et mobile, permettant ainsi un vibrato expressif, le clavier possède six octaves, mais à l'aide d'une manette de changement de registre, il en couvre réellement sept. Cette particularité rend le Martenot plus compact pour la manipulation lors du transport. Ajouté lors de l'élaboration du « quatrième modèle », il permet des traits virtuoses que les instruments au jeu à distance du premier modèle - très semblables au Thérémine - ne permettent pas.

Le jeu à la bague ou jeu au ruban :

De légers repères - à plat face aux touches - indiquent à l'index droit passé dans une bague la hauteur approximative du son. Un long fil (en 1930, un ruban) passant par un potentiomètre, est relié par ses deux extrémités à la bague. Le son peut donc être glissé d'une note à l'autre comme on le fait avec la voix ou avec des instruments à cordes.



Un vibrato infiniment subtil devient alors possible. C'est le son typique auquel on associe les ondes. Entre cet à-plat des repères et le clavier s'immiscent les roulettes d'accord, du dosage de puissance générale et la manette du changement d'octave.



Le tiroir :



À gauche sur le bas du clavier se trouve un tiroir: carré noir dans lequel s'insère la **touche d'intensité**, trait d'union parfait entre l'instrument et l'interprète et véritable trouvaille de Marantz. La pression du doigt sur la touche - précieuse sensation tactile liée intimement à l'expression du musicien - agit sur une poudre au carbone ensachée dans une peau souple. Cette poudre sert d'agent de contact électrique pour produire le son.

Outre cette touche translucide, on trouve aussi à sa droite six boutons transpositeurs qui servent à faire des quarts de ton et des changements rapides d'intervalles, ainsi qu'une manette qui permet de passer rapidement du jeu au clavier à celui à la baguette. À la gauche de la touche sont disposés les sept onglets des timbres (ceux des trois diffuseurs, les deux curseurs des timbres gambé et octavia). Deux molettes s'y ajoutent (celle du dosage des diffuseurs à résonance et celle du bruit blanc). Le bruit blanc est ajouté à l'heureuse suggestion de Gilles Tremblay.

Photo 2

Sur le côté du tiroir se trouve le branchement de la **pédale d'intensité** qui vient s'ajouter à la main gauche lors de traits virtuoses.



LES DIFFUSEURS

Le **diffuseur principal** dit **D1** à membrane de carton, transmet le son amplifié des ondes et est placé dans la partie supérieure de la boîte.



Le **D2**, diffuseur à résonance constitué de ressorts, se situe dans la partie inférieure.



Le **diffuseur métallique D3** est formé d'un gong relié à l'amplificateur par un moteur qui le met en vibration.



La palme : Timbre « espace ». Douze cordes tendues des deux côtés de la palme entrent en résonance au moyen d'un petit moteur relié à l'amplificateur intégré au corps de l'instrument. C'est un son magnifique, mais très doux qui est presque toujours remplacé par le D2.



Fiche 5 : Fil à retordre ou technique de jeu

La **main droite** s'occupe des hauteurs et du vibrato. Au clavier, elle devra posséder une bonne technique de legato et de battements, seule façon sur cet instrument monodique de donner l'illusion de polyphonie. À la baguette, l'alternance de mouvements rapides et lents sera modulée par le mouvement souple du poignet et de l'avant-bras.



La **main gauche** dessine le phrasé musical. C'est l'équivalent de l'archet du violoniste. À elle les plus ou moins grandes intensités sonores : elle peut facilement passer de niente au fortissimo qui couvrira tout un orchestre. C'est elle qui modèle **sur la touche** les staccatos, loués, percutés et autres subtilités d'attaques. Évidemment, elle s'occupe aussi de combiner les différents timbres.



Fiche 6 : Le fil conducteur... et quelques interférences

L'art de jouer les ondes s'est développé au fur et à mesure des transformations de l'instrument. Jusqu'en 1970, ce fut en quelque sorte l'enfance dorée du Martenot suivie, à la commercialisation du synthétiseur Moog, d'une période plus difficile. Les « effets spéciaux » produits par les ondes sont beaucoup plus limités que ceux que l'on peut désormais tirer des nouveaux instruments électroniques. L'instrument fait alors figure de dinosaures et on le délaisse dans le milieu de la musique populaire, du cinéma ou de la télévision qui l'avait jusque-là régulièrement utilisé. Mais aujourd'hui on le redécouvre non pas comme l'ancêtre vieillot de la nouvelle famille d'instruments électroniques, mais comme le membre original d'une souche différente caractérisée par le fait qu'il est joué en temps réel, non programmé, et qu'il permet une interprétation très nuancée du discours musical. Il serait plus juste, dans cette catégorie différente, de le rapprocher du Thérémine dont il était le jumeau à sa naissance.

Mais paradoxalement, pendant ce temps d'apparente indifférence, grâce à l'enthousiasme et à la vitalité du milieu des ondistes, tant au Canada qu'en France, le répertoire de musique contemporaine classique pour ondes s'enrichira de centaines d'œuvres.



Partition de *Voix blanches* (1989) pour ondes et bande par Gilles Gobeil.

Les compositeurs en contact avec l'instrument n'hésitent pas à l'intégrer dans leurs œuvres et ce phénomène existe grâce à cette proximité même. La vitalité du milieu lui vient de multiples facteurs : qualité des interprètes, fiabilité accrue des instruments, occasions multiples de l'entendre et **perspective de le voir perdurer** par la formation de nouveaux interprètes qui en assureront la relève.

Fiche 9 : 1998 - Coupure de courant ou aussi pire que la crise du verglas...!

Alors même que Montréal par sa classe d'ondes Martenot au Conservatoire dispensait un enseignement supérieur (grâce à Jean Laurendeau qui l'avait inaugurée), alors même que cette classe était **unique** en Amérique, qu'elle était une vitrine pour ce milieu dynamique des futurs compositeurs et musiciens de demain, que deux excellents techniciens des ondes pouvaient voir sur place à l'entretien des instruments, le coupere de la saine gestion budgétaire gouvernementale(sic) y a mis fin brusquement et disgracieusement. En effet, le dernier averti de la nouvelle fut Jean Laurendeau lui-même qui l'apprit de la bouche d'une élève tout juste auditionnée et acceptée la quinzaine précédente. Les responsables ont-ils pris soin d'évaluer les conséquences à long terme de leur décision? On doit sérieusement se permettre d'endouter.

FICHE 7 : Le fil d'Ariane ou dans le noir savoir avancer les yeux fermés

Pendant qu'un nouvel instrument, l'**Ondéa**, est mis au point à Paris par l'ingénieur Ambro Oliva en 2000, que depuis le nouveau siècle de nombreux musiciens du milieu pop qui l'avait délaissé le redécouvrent et le réutilisent (Higelin, Billy Greewood de Radiohead), que des compositeurs d'ici veulent écrire pour lui (Murray Schafer, Bruce Mather, Gilles Gobeil), un sentiment d'inquiétude plane sur son avenir. Par moment, on a l'impression d'assister à l'extinction d'une espèce.

Tout au moins en Amérique, la vie des ondes est à un tournant de son histoire et il devient urgent d'agir pour lui assurer une pérennité. Précisons que leurs interprètes sont présentement de haut niveau, compétents, reconnus, et se produisent dans plusieurs pays étrangers.

Tout cet art de jouer les ondes a pu se perpétuer grâce à l'**enseignement**. Non seulement le Conservatoire de musique garantissait-il la qualité de la formation de l'interprète, mais le milieu dynamique qu'il fournissait était un élément essentiel à sa promotion et à sa diffusion. Combien d'interprètes actuelles ont eu le coup de foudre pour l'instrument en l'entendant derrière la porte d'un studio de pratique, au Conservatoire où elles étaient déjà inscrites dans une autre discipline!

Qui prendra la relève, quand et de quelle manière? C'est un sujet sur lequel on réfléchit beaucoup et depuis longtemps. **La Société pour le développement et la diffusion des ondes musicales**, société à but non lucratif, cadre de rassemblement, outil de réflexion et d'action a été créée à cet effet en 1986.

FICHE 8 : Le sans-fil?

Voici un fait intéressant : tout au long de la fabrication de l'Ondéa, Ambro Oliva prendra soin de consulter régulièrement Jeanne Loriod et des ondistes de partout. Après de multiples essais de **numérisation**, il

constatera qu'il lui faut s'en tenir au son analogique d'origine : le lisse du jeu à la bague aurait disparu et en même temps une des composantes essentielles du son des ondes, de son âme. À cette frontière, le **progrès dut s'arrêter** pour laisser libre l'espace vivant de l'expression.

J'aimerais terminer en citant à ce propos Jean Laurendeau, auteur du livre « Maurice Martenot, luthier de l'électronique », très riche et passionnante biographie de l'inventeur. Partant d'une citation de Paul Valéry « Nos œuvres ont perdu les deux antiques conditions de la perfection : le loisir de mûrir, le dessein de durer. », il enchaîne : « Ici comme ailleurs, des tendances allant de l'ultra-conservatisme à la révolution intégrale devront trouver un équilibre. Il est évident que la vie, si elle s'immobilise dans une position fossile, n'est plus la vie. Il n'est pas moins évident qu'évoluer ne sert à rien si cela fait disparaître la chose même qu'on voulait voir évoluer. C'est pourquoi l'évolution, en art, ne saurait être assimilée, sans risque mortel, à une course au progrès. Il y a ce « loisir de mûrir », ce « dessein de durer ». Martenot l'avait compris. Il pensait que le reste viendrait de soi. »

Cette patience du temps accompagne le long mûrissement du Martenot depuis presque 80 ans. Que de transformations, de perfectionnement continu jusqu'au tout dernier rejeton, l'Onéa (2001) ! Il suffit de l'entendre et de jeter un regard sur son parcours pour en apprécier toute la richesse et la singularité, pour croire à sa pérennité et désirer travailler à ce reste qui va de soit... pour ne pas perdre le fil qui nous relie à son âme électronique qui est aussi un peu la nôtre !