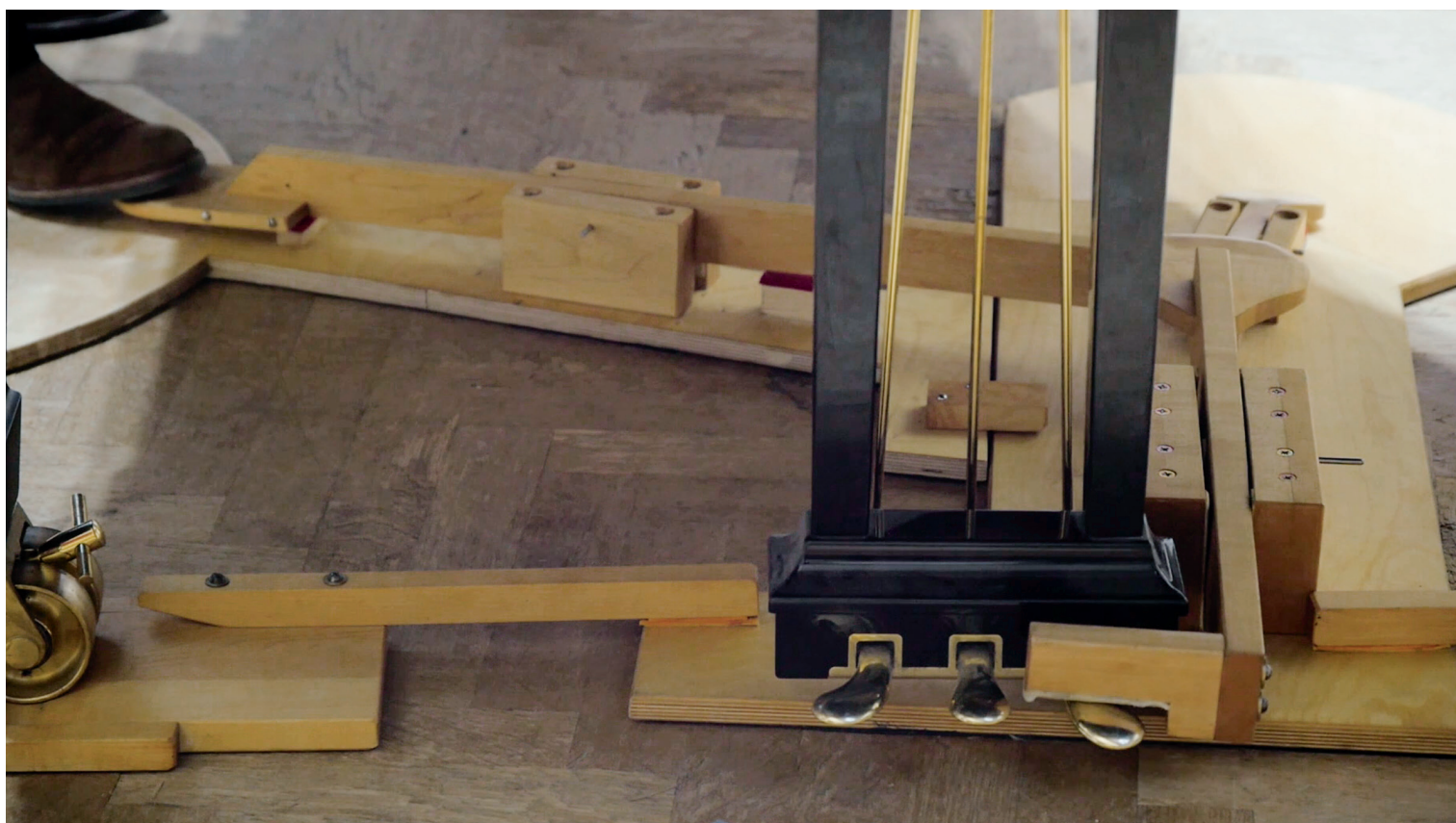


Martin Loridan

Repenser le corps du piano
et sa vibration

Une pédale étendue pour
un nouveau jeu intra-piano



Martin Loridan, en tant que compositeur, est parti du constat que malgré de nombreuses expérimentations musicales dans le corps et les cordes du piano à queue (*intra-piano*) depuis les années 20 (Cowell) puis le piano préparé à la fin des années 30 (Cage), l'instrument dans sa physicalité et sa structure-même n'a pas ou très peu changé depuis la fin du XIX^e siècle.

La pédale, principalement accessible depuis la position au clavier et dont l'action essentielle est le contrôle des étouffoirs, ne l'est plus lorsque le musicien·ne intervient dans le corps du piano. Aujourd'hui pour un jeu *intra-piano* exploratoire, debout, aux abords de l'instrument, le musicien·ne doit bloquer la pédale ou alors en confier l'action à une autre personne, en perdant ainsi le contrôle direct. Martin Loridan a décidé d'explorer une troisième voie à travers un projet de conception de *pédale étendue* permettant à l'interprète de quitter la position assise au clavier pour jouer *intra-piano* tout en actionnant elle-même la pédale.

Pour sa recherche, Martin Loridan a collaboré avec un facteur de pianos,

Gaëtan Leclef, avec qui il a dessiné et fabriqué une extension de pédale destinée à pouvoir être adaptée à tout piano à queue et permettant un jeu immédiat après installation. La collaboration a également reposé sur un travail avec des musicien·nes interprètes — non exclusivement pianistes. Le jeu est renouvelé en termes de sonorité mais aussi dans sa gestuelle qui devient alors très visuelle et ouvre ainsi à de nouvelles possibilités en termes d'écriture musicale. Quatre nouvelles pièces dont l'écriture est issue de ces collaborations et des phases d'improvisation ont ainsi été composées : *Reverberated Impacts*, pour percussionniste réalisée en collaboration avec Tom De Cock ; *Reverberated Feedbacks* qui incorpore un système d'amplification, en collaboration avec Gian Ponte ; *Reverberated Grain* est un duo qui explore le jeu mobile avec les pianistes Sara Picavet et Tomoko Honda ; *Reverberated Breath*, pour instrument à vent exploitant la résonance sympathique du piano, joué par le clarinettiste Jean-Marc Fessard.

Ce n'est alors que le début d'un répertoire destiné à s'étendre par le jeu et l'écriture de nouvelles créations musicales.

(A/R) En tant que compositeur, tu as développé une recherche portant sur l'augmentation du piano afin d'étendre le jeu à plus de possibilités en termes de résonance et de positions de jeu et aussi de circulation au contact de l'instrument. Pourrais-tu nous dire ce qui t'a conduit à engager un tel développement structurel de l'instrument ?

(M.L.) Cette recherche répond à un vide que j'avais constaté. Le jeu *dans* le piano en configuration usuelle de concert –clavier– est contraignant. Outre l'accès limité aux différentes parties du corps de l'instrument et aux cordes, dont la longueur atteint plus de deux mètres pour certains modèles, l'interprète se trouve dans une position de jeu peu confortable voire douloureuse (debout, bras allongé, corps penché et pied droit sur la pédale). Lorsque cette exploration s'étend au-delà du clavier ou dans les cordes, qui sont par exemple bien plus accessibles du côté de la queue du piano, toute prise directe sur le mécanisme de pédale doit être abandonnée. L'interprète ne peut, dans cette configuration, contrôler l'expression de son jeu ou encore l'impact résonnant de ses actions, devant alors figer le mécanisme de pédale ou faire appel à un-e assistant-e.

Malgré leur perfectionnement, les pédales du piano n'ont subi aucun développement physique : aucun levier d'action n'est disponible hors de la configuration traditionnelle, la position au clavier. Le contrôle des étouffoirs¹ est cependant au cœur du travail du son. La maîtrise de la pédale, qui les actionne, est une action subtile, perfectionnée tout au long des études pianistiques. Les subtilités de pression permettent le *legato* au cœur du *travail du son* dans les œuvres traditionnelles, et l'*exploration du timbre* et de la *réverbération* dans les œuvres contemporaines. La réverbération contrôlée par la pédale est unique : elle a influencé l'orchestration classique comme la recherche électroacoustique ; elle donne vie à l'infinité de sons et bruits issus des différentes parties des cordes et du corps du piano.

Aujourd'hui, pianistes et compositeurs font face à cette contradiction : d'une part, l'émergence d'un riche répertoire de techniques exploitant les différentes zones des cordes et corps du piano (*l'intra-piano*) ; d'autre part, une impossibilité concrète d'effectuer une action essentielle, le contrôle des étouffoirs à distance. Les deux solutions les plus couramment utilisées pour contourner ce problème sont le blocage de la pédale –en position enfoncée, qui soulève les étouffoirs, les bloquant dans une position figée– et l'intervention d'un-e second-e exécutant-e assistant-e –actionnant la pédale de la position «clavier». Dans le premier cas, les cordes résonnent librement : leur vibration n'est pas modifiable. Dans le deuxième cas, ce n'est pas læ musicien-ne aux sources du son qui en décide l'impact ou l'expression, mais un-e «opérateur-riche» avec un nombre limité d'actions. L'abandon de toute ambition de contrôle direct sur la résonance du jeu *intra-piano*, est dans tous les cas, tenu pour acquis.

Une troisième voie, inexplorée, consiste à pallier le manque d'accès à la pédale autour du piano par la mise en place d'une extension. Les premiers prototypes de pédale étendue ont été créés pour combler un manque structurel que j'avais ressenti dans mes recherches autour du piano (plusieurs œuvres composées entre 2017 et 2020). C'est pour la pièce *Un eco di soffio II* (2019) qu'un prototype a été conçu. Cette œuvre, pour clarinette et piano résonant, fut un catalyseur. En approchant le piano comme un véritable espace instrumental, le clarinettiste explore différents points d'excitation déclenchant la vibration sympathique des cordes. Les résonances sont retravaillées à l'aide du prototype de pédale étendue, grâce auquel l'instrumentiste peut manipuler directement les résonances générées. Le corps du piano devient une amplification évolutive,

explorée avec des « polarisations » (côtés, à la queue) exploitant différentes formes de vibration. Le piano *génère* ainsi l'espace de concert : corps ouvert, couvercle enlevé, il est révélé et mis à nu. Læ musicien-ne contrôle à distance, depuis le prototype, la résonance de ses actions.

La pédale étendue s'inscrit logiquement dans l'évolution du piano, en particulier à la lumière de l'intégration de modes de jeu court-circuitant la fonction du clavier pour développer le jeu *intra-piano*, créant de nouvelles possibilités mais aussi de nouvelles contraintes. C'est une forme de technologie qui, à la fois, prolonge et augmente ce qu'est le piano, en poursuivant l'évolution, sans en bouleverser la structure, mais en permettant de la repenser. Depuis la généralisation de la mécanique à double-échappement (1885), le piano a en effet atteint l'apogée de sa fonction et la fin de son évolution. L'instrument moderne est à un quasi *statu-quo* depuis 130 ans : le piano actuel a une mécanique quasi-parfaite, mais une structure de 1880. Cette relative stagnation de la conception de l'instrument est parallèle à un phénomène diamétralement opposé en composition. Le piano s'étend, devient un corps instrumental géant, multiforme et multifonction. Les explorations *intra-piano* des années 20 (Cowell) préfigurent les préparations (Cage, piano préparé dès 1938). La généralisation du double jeu clavier/cordes ou l'abandon pur et simple du jeu clavier sont ensuite pleinement établis. Le jeu percussif, pincé, par résonance, figure parmi les nombreux exemples d'extensions mises en place par les pianistes et compositeurices aujourd'hui. La recherche porte donc également un regard rétrospectif sur le développement du piano, et sur le rôle clé de la composition dans la diffusion de nouvelles approches instrumentales. Si, comme le soutenait Anton Rubinstein, la pédale est l'âme du piano, alors cette extension musicale amène l'âme dans le corps même de l'instrument, en proposant la réalisation d'actions auparavant impossibles.

(A/R) Il y a un déplacement de la fonction percussive du piano, la résonance n'est plus provoquée par la frappe des cordes par les marteaux mais par d'autres interventions *intra-piano*. Tu as eu envie de faire lever læ musicien-ne ?

(M.L.) En effet, ce projet court-circuite la fonction et perspective traditionnelle clavier-marteaux-cordes pour ouvrir à de nouvelles formes d'attaque et de résonance. La *pédale étendue* est un système avec ses propres actions sur la résonance et vibration, ses modes de jeu et « sensations » – rapport au poids, au corps, à l'instrument, au geste et à l'élasticité. Les nouveaux accès impliquent de nouvelles approches au geste et à l'écriture : le piano devient un corps géant dont les parties internes génèrent des timbres et réverbérations complexes. Le piano génère aussi l'espace de concert : il est ici un corps ouvert (couvercle enlevé), révélé et mis à nu.

Cette approche au piano comme un « espace instrumental » a soulevé de nouvelles questions compositionnelles, aussi corporelles et gestuelles, sur l'émergence d'une identité hybride de l'instrument et du-de la musicien-ne, impliquant une révision des configurations usuelles de concert. Lorsque cela a été possible, nous avons favorisé une écoute debout et rapprochée du public, en cercle autour du piano joué « de l'intérieur ».

Si cette recherche est avant tout de nature organologique et musicale, l'ouverture aux arts chorégraphiques, à travers les gestes spectaculaires, les positions nouvelles, non conventionnelles de l'instrument par rapport au public et des musicien-nes par rapport au piano –ici un corps instrumental dont on exploite les multiples facettes– est aussi pleinement considérée au sein des compositions et se recrée à travers l'écriture. Les partitions sont hybrides, indiquant gestes, zones, actions

et prenant parfois la forme du scénario minuté ou de l'instruction graphique. Participant de cette réflexion, le développement de l'espace et de la mise en scène sonore et gestuelle, exploitant des configurations scéniques hors-norme, permet de placer le public dans des situations d'écoute multiples, englobantes, rapprochées, diffuses, participatives ou réceptives. Loin de l'usuelle position *frontale* du concert, ces configurations donnent à percevoir la vie intérieure du son, favorisant l'immersion. Par ailleurs, le piano étant complètement ouvert et repositionné par rapport au public, nous mettons à nu ses moindres nuances ; le visuel est prépondérant. Pour nos prochaines interprétations, nous pensons d'ailleurs à une projection vidéo, en direct, des parties internes du piano, mettant ainsi en valeur bois, métal, vibrations et contacts avec les mains et autres accessoires.

(A/R) Dans le cadre du projet, tu as écrit quatre nouvelles compositions pour ce piano étendu. Pourrais-tu les évoquer ?

(M.L.) Les quatre œuvres composées forment aussi un cycle qui peut être joué dans son intégralité – ce fut le cas lors d'un concert dans la grande salle du Conservatoire Royal de Bruxelles. Ces œuvres correspondent à des phases de développement de la recherche et ont permis d'explorer le renouvellement du jeu *intra-piano*. *Reverberated Impacts*, pour percussionniste, se focalise sur la variété des modes de jeu percussifs et la complexité de leur réverbération. *Reverberated Feedbacks* incorpore un système d'amplification qui permet un travail approfondi sur les seuils et fusions entre réverbération traitée acoustiquement par l'instrument et transformée par l'électronique. *Reverberated Grain* est un duo qui explore la double action et le jeu mobile, chorégraphié et pluri-contrôlé. *Reverberated Breath*, pour instrument à vent, développe le jeu sur la résonance sympathique, ici autocontrôlée. Ces quatre œuvres ont permis un développement du dispositif par la composition. Les collaborations avec les interprètes ont été indispensables. Plusieurs séances de travail et tests ont permis de perfectionner divers aspects du design et de la construction : contrôle et précision, manipulation double et pluri-accès, résonance sympathique et filtration du son.

Reverberated Impacts, réalisé en collaboration avec le percussionniste Tom De Cock, possède une dimension rituelle, avec en son cœur l'idée d'une exploration progressive de l'intégralité du corps du piano comme espace complexe de réverbération. La pièce, d'une durée de 25 minutes, est un parcours graduel *autour* du piano, partant du côté « cordes graves » où la table d'harmonie (partie résonante et amplificatrice du piano) sert initialement de support pour une percussion répétée qui se répand dans le piano. L'action de la pédale permet de modifier la réverbération des impacts continus, des sonorités les plus sèches aux sons profonds noyées de réverbération, ici celle des cordes, qui ne sont pas touchées mais *vibrent* sous l'effet de l'impact percussif sur le *corps* de l'instrument.

Cette exploration s'étend progressivement sur les différentes parties internes, mêlant plusieurs matériaux – bois de la table d'harmonie, métal des barres et du cadre dont les résonances sont riches – pour finir, enfin sur les « mono-cordes », cordes graves les plus longues. Cette première section initie un parcours qui s'étend ensuite à la queue, puis du côté opposé, où ce sont les cordes les plus aiguës et les parties amplifiantes et « liantes » du piano (ouïes, duplex strings, agrafes) qui sont exploitées à l'aide de différentes baguettes, objets et préparations.

Nous avons beaucoup travaillé sur les différentes manières de faire vibrer et « vivre » les parties internes du piano grâce au dispositif. Sur les suggestions de notre facteur de piano, nous avons par exemple exploré un point clé, central dans la structure du piano qui, équidistant aux différents côtés, possède

une qualité de résonance optimale. Un travail sur la « seconde vie » du son nous a intéressés : l'œuvre intègre de longues résonances retravaillées par la pédale. La pédale agit à la manière d'un filtre modulable de sons percussifs, inharmoniques ou saturés, qui sont d'autant plus riches que leur réverbération incorpore de nombreux phénomènes vibratoires (battements, infrabasses, harmoniques, etc.) que nous pouvons retravailler.

Reverberated Grain fait intervenir deux interprètes. Extrapolation géante du « quatre-mains », cette œuvre explore le jeu *intra-piano* amplifié par le double contrôle de la pédale. C'est ici le grain du piano qui est exploré, les frottements et contacts touchés comme saturés produits avec les mains et différents accessoires à partir des diverses parties internes et cordes du piano. La dimension chorégraphique est prépondérante : les interprètes tournent autour du piano de manière quasi circulaire, approchant cet instrument comme un espace que l'on peut explorer en tâtonnant, par contact, puis par impact. La pédale étendue est un outil partagé que les interprètes échangent et peuvent se passer. Dans plusieurs situations, les interprètes se font face, des deux côtés du piano. Chaque musicien-ne ressent l'appui de l'autre car le double contrôle est partagé et permet de saisir tout mouvement sur le mécanisme par sensation d'appui commun, un « ressenti » du mouvement du dispositif. À travers ce double jeu évolutif, nous avançons une cartographie, une topologie du corps instrumental : travail en zones et en matières, déroulement et déplacements issus d'un espace généré par l'instrument.

Cette œuvre est probablement la plus impressionnante visuellement. Nous avons beaucoup travaillé sur la chorégraphie des mouvements et déplacements. Les tenues et équipements même des interprètes, les pianistes Sara Picavet et Tomoko Honda, ont été composées en fonction des besoins de « toucher » le corps du piano et d'explorer le « grain » des cordes à travers diverses matières. Les interprètes, debout autour du piano, portent des gants, frottent et grattent les cordes et parties du piano en mouvements parallèles, contraires, en suivant leurs respirations... Une combinaison de gants spécifiques est utilisée, avec l'un des gants ouverts aux extrémités pour permettre l'accès à certaines parties de l'instrument avec les ongles et le bout des doigts, l'autre partie complètement fermée pour permettre le frottement complet de la paume, sur les cordes ou les parties de l'instrument.

L'évolution de l'œuvre est une lente montée du frottement léger, presque imperceptible, jusqu'aux sonorités saturées et gestes surpressés. La nature du contact avec l'instrument évolue donc de l'absence de pression jusqu'à la surpression. Un frottement très léger, parfois sifflant s'étend graduellement à travers différents modes de jeux granulés (raclements progressifs de plectres² et cartes directement sur les cordes, laissant émerger leur « grain ») vers une saturation complète des gestes et du son. La pédale étendue permet de contrôler subtilement cette ascension vers la saturation et d'en percevoir l'évolution.

Participant au parcours des musicien-nes, plusieurs séquences incluent le clavier comme matériau frotté, percuté, servant à filtrer. Dans la séquence de « combat » à la fin de l'œuvre, les interprètes se font face au clavier et à la queue du piano – la distance la plus éloignée. Un « défi » émerge alors que l'une des pianistes utilise pour la première fois l'action du clavier pour percuter les cordes les plus graves de l'instrument. L'autre musicienne, en face, à l'autre extrémité de l'instrument, reproduit cette frappe en percutant directement les cordes à l'aide d'un marteau de piano actionné par la main/le bras et sur les mêmes cordes, tel un accessoire percussif. Ces deux gestes spectaculaires alternent, se défient, mettant en compétition frappe directe

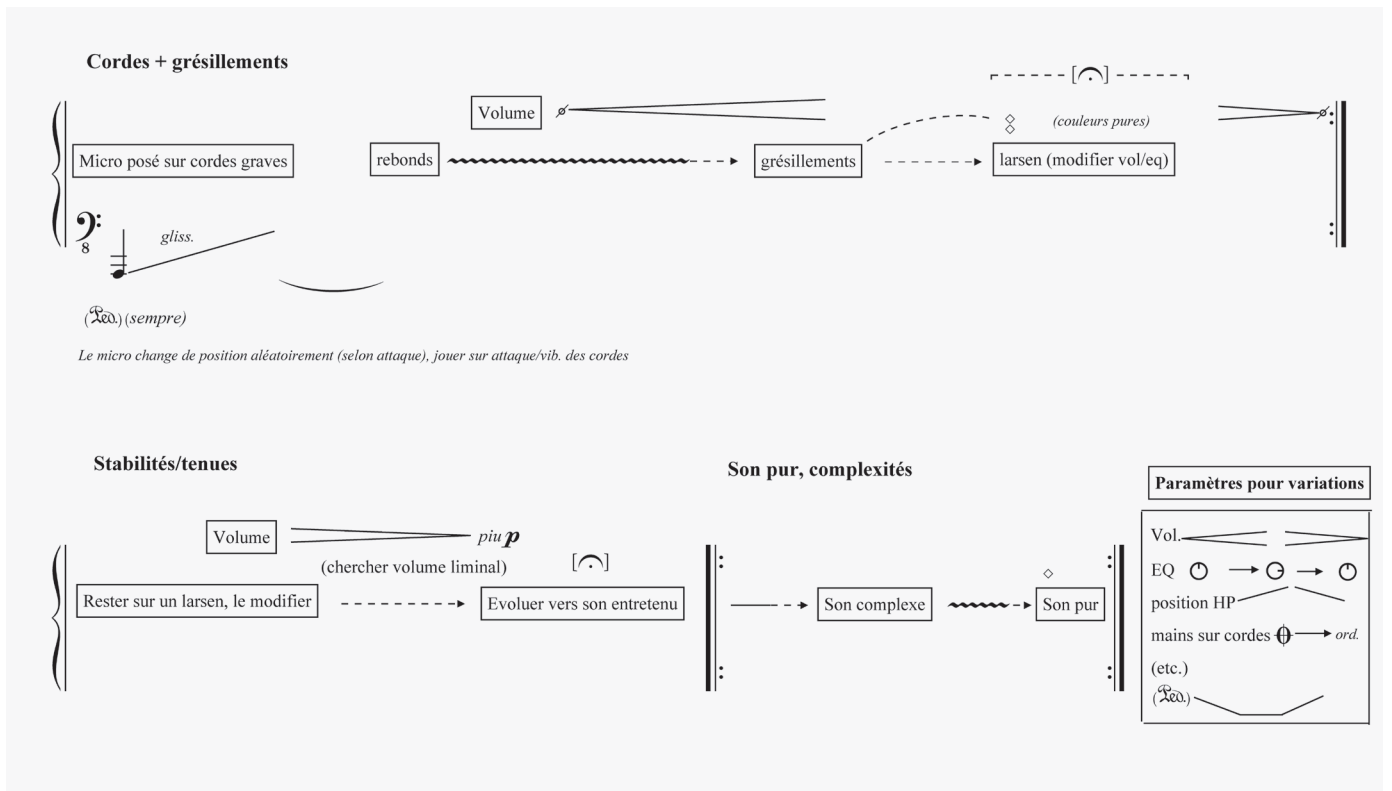


fig. 02



fig. 03



fig. 04

et frappe clavier. Les actions s'accumulent, mais aucune prévalence n'émerge, la puissance de frappe percussive des marteaux par les touches étant égalée, voire surpassée, par celle du bras et de la main.

Reverberated Breath explore une autre fonctionnalité de la pédale étendue : la réverbération sympathique contrôlée. Le piano, ici un corps résonant, prolonge le son d'une autre source, ici la clarinette, par le phénomène de vibration sympathique. Le clarinettiste projette des sons complexes vers le piano (souffles, multiphoniques), créant la vibration des cordes, tout en contrôlant l'impact résonnant par le système de pédale étendue. La clarinette devient une projection mobile, créant un dialogue entre son propre son et la réverbération contrôlée par la pédale. Un système de microphones positionnés dans les ouïes (trous d'amplification) du piano et micros contact posés sur les cordes graves amplifie et permet de retravailler le son et la vibration doublement, mêlant moyens technologiques et mécaniques : table de mixage et pédale étendue, qui fait ici office de contrôleur et filtre du son.

L'absence de contact qu'implique l'utilisation du phénomène de résonance sympathique crée un contraste avec les œuvres précédentes dans lesquelles le « toucher » du matériau résonnant et des « matières » internes au piano est prépondérant. Partant de ce principe de projection, la pièce évolue vers une « hybridation » progressive de l'instrument et du corps du piano, aboutissant à un contact complet mettant en interaction directe le pavillon de la clarinette et différentes parties internes au piano. Table d'harmonie, ouïes et cadre métallique sont autant de supports vibrants qui étendent le pavillon de la clarinette, le prolongeant naturellement comme une enceinte ou encore une membrane de haut-parleur. L'œuvre passe d'une exploration sans contact, par sympathie, à une exploration rapprochée au cours de laquelle l'instrument se colle littéralement au corps du piano, formant une seule entité.

Reverberated Feedbacks incorpore l'électronique et un système d'amplification, constituant un double récit autour de l'hybridation instrumentale en mettant en regard deux formes « d'augmentation » : la pédale étendue, artisanale et mécanique, issue de la lutherie et du design instrumental ; l'électronique, issue du support amplifié et du traitement du son. La rencontre entre ces deux mondes est porteuse de fragilités, seuils et confusions qui apparaissent subtilement aux frontières de l'humain et son « double ». Visibles et invisibles, ces imperfections sont porteuses d'inouïs. Le larsen retravaillé par le corps du piano (*feedback*) est un élément prépondérant, que le piano réverbère, amplifie et modifie.

(A/R) Le travail de composition s'est fait de manière concomitante au travail de design et de fabrication sur le piano. Pour développer l'appareillage pour le piano tu as travaillé avec un facteur de piano. En quoi cette collaboration a été déterminante ?

(M.L.) Comme toute forme de technologie musicale, la pédale étendue est un outil au service de la création et qui ne peut se développer qu'à travers cette dernière. C'est à travers les rapports entre organologie, design, construction, interprétation et composition que la pédale s'est développée et poursuit son développement : la composition a soulevé des questionnements mais aussi des challenges que le design et la construction ont relevés (par exemple, la nécessité d'un double contrôle ou d'une précision accrue), le tout testé et validé à travers les œuvres et l'interprétation. Ce besoin et apport conjoint des interprètes et des compositeurices est une condition nécessaire à la validation et à la généralisation d'un développement de la construction visant à l'augmentation. Dans cette optique, la recherche

a fait intervenir un constructeur et des interprètes pour *orienter* et *valider* les apports techniques par les *besoins* musicaux. L'expertise associée du technicien et facteur de piano, Gaëtan Leclef, a donc été déterminante. Elle a permis de créer une collaboration dynamique basée sur une boucle composition-test-design : la composition soulève des questionnements qui orientent le développement du design et les étapes de construction. Chaque étape est alors validée à travers les œuvres en composition en dialogue avec les interprètes.

Nous avons dès le départ l'ambition de développer un outil complet, créant de multiples possibilités de contrôle du son. Aujourd'hui finalisé, le système créé est « greffable » –ajout/retrait simple sans l'aide d'un-e technicien-ne– et « jouable » dès son installation. Il est instinctif dans son utilisation et sans impact sur la structure du piano. Il s'adapte à tout type de piano à queue par la prise directe sur la pédale (le soulèvement de la pédale directement par la lyre, première hypothèse de construction, a été abandonné par souci d'universalité, les lyres étant fermées sur certains modèles). La pédale étendue crée le pluriaccès aux différents côtés et *pourtours* du piano : le doublement du système d'extension permet la pluri-manipulation à partir de différents points d'action.

(A/R) Les musicien-nes avec lequel-les tu as choisi de travailler ne sont pas toutes pianistes, c'est le cas de trois d'entre elleux mais il y a aussi un-e percussionniste et un-e clarinettiste. Pourquoi ces choix ?

(M.L.) La pédale étendue repose sur un nouveau système. Il est donc capital que le système soit développé, testé et évalué à travers une pluralité d'approches. Cinq musicien-nes ont participé aux phases de test/création : des pianistes d'horizons divers (Gian Ponte, Tomoko Honda, Sara Picavet) et deux musiciens non-pianistes (Jean-Marc Fessard, clarinettiste, Tom de Cock, percussionniste). La diversité d'expertise a permis, au fil des étapes de composition/construction, de travailler sur les nouveaux détails d'activation des étouffoirs et les points d'accessibilité créés, mais aussi sur l'élasticité, le poids et le confort de manipulation. L'improvisation avec les interprètes –ici de véritables co-créateurices– a aussi fait partie du processus. Lors de la composition des œuvres, l'improvisation a été un élément prépondérant : tout est à recréer, il faut expérimenter... L'improvisation crée un matériau, parfois riche ou inattendu, que l'écriture canalise. Cette dualité est intégrée dans la partition des œuvres, avec des passages précisément écrits et d'autres plus libres, aussi pour favoriser une certaine forme d'énergie. La pédale étendue permet de composer précisément les actions musicales : on ajoute le contrôle précis de la pédale au jeu *intra-piano* (ce qui n'est pas rien !), et on ouvre donc à une expression plus libre dans l'improvisation.

(A/R) Tu as fait intervenir l'électronique dans tes nouvelles créations mais tu as constaté que la réverbération de l'instrument s'avère être plus riche que l'amplification. Pourrais-tu nous expliquer cela de manière plus détaillée ?

(M/L) La réverbération du piano est très riche et devient ici modulable, ce qui nous permet d'approcher le piano comme un véritable processeur du son. Mais c'est aussi l'interaction et la confusion entre les deux formes de « traitement » de la réverbération, acoustique et électronique, qui ouvre à de nouvelles pistes de réflexions. Cette exploration des seuils du traitement électronique amplifié, je l'avais déjà réalisée dans d'autres cadres (dans *Tracer le souffle* pour accordéon amplifié et pédales d'effet). Ici, la particularité est qu'elle est appliquée à un instrument unique de par sa structure et fonctionnalité en tant que « corps instrumental » étendu. En travaillant sur l'infinité

des objets sonores disponibles à l'intérieur du piano et en les retravaillant doublement par la pédale étendue et par un système d'amplification basée sur jeu interne du piano, nous ouvrons la porte à un monde hybride, fragile, instable, propre à créer de nouveaux chemins compositionnels, par l'interaction nouvelle créée entre l'acoustique, l'amplification et l'électronique.

Dans *Reverberated Feedbacks* la pédale étendue est couplée à un système d'amplification interne rendant le piano « actif ». Cette œuvre part de l'idée que le piano, par sa fonction de réverbération, est un processeur du son, et que cette fonctionnalité de processeur peut être augmentée. À la différence d'autres rencontres acoustiques-amplifiées mettant en jeu d'autres corps instrumentaux plus réduits, le piano a lui-même sa propre forme d'amplification, de filtration et de travail du son par la pédalisation. Le contrôle de la réverbération par la pédale donne vie à une infinité de bruits et sons de l'*intra-piano*. En couplant le système de pédale étendue et un système d'amplification/électronique actif (avec positionnement interne de microphones et amplificateurs et une table de mixage/effets), cette œuvre a soulevé de nouvelles questions compositionnelles : interactions entre réverbération acoustique et sonorités amplifiées et retravaillées, frontières entre ces deux mondes en travaillant sur l'hybridation, l'instabilité et la fragilité, rôle du corps instrumental et de son médium d'extension/augmentation et bouleversant les hiérarchies.

(A/R) Considères-tu cette recherche aujourd'hui achevée ?

(M.L.) Le FRArt a permis de développer un outil finalisé dans ses moindres détails. Si la recherche structurelle est terminée, la porte est maintenant ouverte aux musicien·nes, pianistes et compositeur·ices qui désirent se l'approprier. Toute invention instrumentale ne peut se développer qu'à travers le répertoire qui lui est associé, ce que j'ai souhaité initier à travers les compositions du projet. En ce sens, nous n'en sommes qu'au début d'une aventure qui pourra perdurer.

Les applications musicales de cette recherche font partie de mon travail quotidien. Mes projets de composition intègrent la pédale étendue, avec des œuvres avec électronique et pour grandes formations prévues. Je débute un ensemble d'interventions, conférences et workshops au sein des conservatoires et écoles d'art, pour présenter les possibilités du dispositif à un public d'étudiant·es et compositeur·ices.

Mes projets futurs comprennent le développement d'un système de piano « actif » destiné au jeu *intra-piano*. Ce système incorporera la pédale étendue comme fonctionnalité de base, permettant d'exploiter le piano comme un véritable *processeur sonore*, ouvrant le système à de multiples perspectives.

1. L'étouffoir est le levier amovible équipé d'un feutre léger qui appuie sur les cordes du piano pour *étouffer* leur émission sonore.
2. Le plectre est une lamelle utilisée pour faire vibrer les cordes de certains instruments de musique.



fig. 05