CIRCUIT 30 ANS
MUSIQUES CONTEMPORAINES



VOLUME 30 NUMÉRO 1 (2020)

Art + son = art sonore ?

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

Cette revue est dénommée CIRCUIT en hommage à Serge Garant (1929-1986), figure majeure de la musique au Québec et compositeur de trois œuvres portant ce titre.

Rédacteur en chef et directeur général
Maxime McKinley

Coordination administrative
Paul Bazin

Secrétariat de rédaction
Paul Bazin et Marie-Ève Piché

Comité de rédaction
Daniel Áñez (Colombie/Québec)
Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)
François-Xavier Féron (Ircam, France)
Robert Hasegawa (Université McGill)
Sharon Kanach (Centre Iannis Xenakis, Université de Rouen, France)
Jimmie LeBlanc (Conservatoire de musique de Montréal)
Emanuelle Majeau-Bettez (Québec)
Maxime McKinley (Québec)
Cléo Palacio-Quintin (Québec)

Évaluateurs externes
La liste complète des évaluateurs externes avec lesquels *Circuit* collabore se retrouve sur notre site internet : https://revuecircuit.ca/apropos/qui/

Œuvre en couverture :
L. L. de Mars, *Méduse* (détail), 2019. Techniques mixtes sur papier, 30 × 40 cm.

Graphisme : Yolande Martel et Gianni Caccia
Révision des textes : Jeanne Lacroix (français) et Rose Gowen (anglais)

La revue CIRCUIT est subventionnée par le Conseil des arts de Montréal, le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des arts du Canada.

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

Conseil des arts et des lettres Québec

Conseil des arts du Canada

Contribution de l'Université de Montréal.

ISSN (papier) 1183-1693 ISBN (papier) 978-2-924894-12-5
ISSN (en ligne) 1488-9692 ISBN (PDF) 978-2-924894-13-2
DÉPÔT LÉGAL, 2e trimestre 2020
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC

© Circuit, musiques contemporaines, 2020

La présente publication est indexée dans *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index*, *Musique en revue* et *Ent'revues*.

Les opinions exprimées dans les articles que publie CIRCUIT n'engagent que leurs auteurs.

La revue publie des numéros thématiques, mais toutes les suggestions sont les bienvenues. Avant d'envoyer un article, et pour toute correspondance concernant les abonnements ou le contenu de la revue, prière de communiquer avec :

Circuit, musiques contemporaines
Faculté de musique – Université de Montréal
C.P. 6128 succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Tél. : (514) 343-6388
Courrier électronique : info@revuecircuit.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part d'évaluateurs externes et du comité de rédaction.

Circuit est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).
info@sodep.qc.ca – www.sodep.qc.ca

Diffusion électronique : Érudit (www.erudit.org)
Biblimags (www.biblimags.ca)
Circuit fait partie du réseau de distribution de la Sodep. Pour la vente au numéro, voyez votre libraire ou visitez :

www.revuecircuit.ca

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction réservés.
Demandes de reproduction et droit d'auteur
Contacter Copibec licences@copibec.qc.ca
(514) 288-1664 – 1 (800) 717-2022

Art + son = art sonore ?



L. L. de Mars, *Éléphant*, décembre 2019. Mine graphite sur papier, 30 × 40 cm.

Volume 30, nº 1 (2020)

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

Art + son = art sonore ?

Numéro dirigé par Annelies Fryberger

Avant-propos. Éloge de l'interstice
5 Maxime McKinley

Introduction. Art + son = art sonore ?
7 Annelies Fryberger

Is The Honeymoon Over? The Tumultuous Love Affair Between the Museum and the Arts of Sound
11 Lina Džuverović

Art sonore ou art d'écouter ?
25 Christophe Kihm

But If It's Not Music, What Is It? Defining Interstitial Artistic Practices
41 Clément Canonne and Annelies Fryberger

ENQUÊTE

Visions multigénérationnelles de l'art sonore à Montréal
53 Ana Dall'Ara-Majek

CAHIER D'ANALYSE

L'écoute du *Telharmonium* 2.0 de Xavier Ménard et Camille St-Amand : les technologies électromécaniques au sein de l'espace d'exposition
65 Karine P. Bouchard

ACTUALITÉS
3 × 30 ANS

30 ans n'est pas un âge de raison : l'audace renouvelée de Chants Libres
77 Catherine Harrison-Boisvert

Le NEM a 30 ans, et « il faut continuer. De cela, je n'ai aucun doute. »
81 Paul Bazin

Commencer (divagations festives pour les 30 ans de *Circuit*)
85 Maxime McKinley

Créé dans Le Vivier
91 Gabrielle Blais-Sénéchal

97 **Les illustrations**

98 **Les auteurs**

101 **Résumés/Abstracts**



L. L. de Mars, sans titre, décembre 2019. Mine graphite sur papier, 30 × 40 cm.

Avant-propos. Éloge de l'interstice

Maxime McKinley

Interstice.
Bas latin interstitium, *de* interstare, *se trouver entre.*
(Larousse)

Il y a quelques décennies, aborder la « musique nouvelle » passait souvent par une opposition entre, d'un côté, Schönberg et, de l'autre, Stravinsky. Si, selon Adorno, le premier était un « progressiste » et le second, un « restaurateur[1] », Pierre Boulez déclarait pour sa part que « Schönberg est mort[2] » et que « Stravinsky demeure[3] ». Puis, il y eut une autre dialectique binaire dominante entre, d'un côté, la musique sérielle et, de l'autre, la musique électroacoustique – musiques pensées l'une contre (parfois avec) l'autre, comme en témoignent, par exemple, les réflexions sur les *Problèmes de la musique moderne* de Boris de Schloezer et Marina Scriabine[4]. X ou Y ? Dans une optique plus large que ces débats intra-musicaux d'une partie du XX^e^ siècle, l'histoire de l'art est traversée de fascinations et de rivalités entre les disciplines : le *paragone* – la comparaison des arts, d'après l'expression de la Renaissance italienne – est un sujet inépuisable[5] (*Circuit* en sait quelque chose : nous y écrivons avec des mots autour d'un art qui se targue souvent d'être « au-delà » des mots !). Toujours est-il que ces discussions passionnées, souvent passionnantes, ont en commun de s'appuyer sur des *catégories* clairement définies et identifiables. Malgré ces points d'appui, ce sont là des enjeux vertigineux de complexité. C'est dire combien ce vertige croît de manière exponentielle lorsqu'on explore les intermédiaires, les lignes, les transversales *entre* ces points (jusqu'à parfois parler d'un « art indiscipliné » plutôt que de disciplines artistiques[6]). Or, c'est dans de tels cas que l'on peut sonder des pratiques – pour paraphraser un célèbre titre de Nietzsche – par-delà le X et le Y[7]. Lorsqu'on explore, par exemple, des manières de faire des sons par-delà la partition instrumentale et la diffusion sur haut-parleurs. Ou encore, quand on imagine des dispositifs de création par-delà la musique et les arts visuels.

1. Théodor W. Adorno (1962 [1949]), *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard.

2. Pierre Boulez (1995 [1951]), « Schönberg est mort », *in Points de repère I : imaginer*, Paris, Bourgois, p. 81-144.

3. Pierre Boulez (1995 [1953]), « Stravinsky demeure », *ibid.*, p. 145-152.

4. Boris de Schloezer et Marina Scriabine (2016 [1959]), *Problèmes de la musique moderne*, édition établie et présentée par Bernard Sève, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

5. Voir, par exemple : www.oxfordartonline.com/page/renaissance-paragone-painting-and-sculpture (consulté le 11 novembre 2019).

6. Voir, par exemple : www.paris-art.com/168185-2/ (consulté le 11 novembre 2019).

7. Friedrich Nietzsche (1987 [1866]), *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Gallimard.

C'est un peu ce à quoi Annelies Fryberger et ses collaborateurs nous convient dans cette nouvelle livraison de *Circuit* : une investigation, dans les sous-bois « indisciplinés » du *paragone*, d'une catégorie – se définissant paradoxalement comme non catégorique – nommée *art sonore*[8].

Certes, les « artistes sonores » travaillent avec le son, mais ils ne se disent pas toujours musiciens pour autant. Si *Circuit* est une revue de « musiques contemporaines » (comme son sous-titre l'indique), elle aime parfois flirter avec ses zones limites, aux frontières de la musique et/ou du contemporain. Ainsi, des artistes pouvant être qualifiés de « sonores » – tels que Martin Messier ou Ryoji Ikeda – ont illustré des éditions[9]. Le numéro intitulé *La musique des objets* était déjà sur la trace de quelques pratiques hybrides pouvant se rapprocher de l'art sonore[10]. De même, le numéro *Musique aux limites de l'image/ Images at the Limits of Music* abordait certaines démarches contemporaines à cheval entre les pratiques visuelles et sonores (quoiqu'en maintenant, dans ce cas-ci, la catégorie appelée « musique »)[11]. La présente livraison se penche donc sur un espace très intéressant autour duquel la revue pivotait depuis un moment. Mentionnons d'ailleurs au passage que la prochaine, avec le directeur invité Clément Canonne (déjà coauteur, ici même, d'un article avec Annelies Fryberger), explorera également quelques intermédiaires, lignes et transversales entre des pôles X et Y : il s'agira, cette fois, du *continuum* de l'improvisation entre la prédétermination et l'indétermination[12].

Enfin, comme c'est généralement le cas, la rubrique Actualités ne relève pas du dossier thématique et a été coordonnée par la rédaction de *Circuit*. Outre la chronique Créé dans Le Vivier, préparée par **Gabrielle Blais-Sénéchal** à la suite de la dixième saison du « carrefour des musiques nouvelles[13] », nous y soulignons non pas un, ni même deux, mais bien *trois* 30es anniversaires : celui de Chants Libres (par **Catherine Harrison-Boisvert**), du NEM (par **Paul Bazin**), et – si on nous permet une telle mise en abyme – de *Circuit*, *musiques contemporaines* (par moi-même)[14]. En effet, ce numéro est « spécial » non seulement en termes de contenu, mais aussi numériquement, puisqu'il constitue le 75e opus de la collection et qu'il en amorce le 30e volume[15] ! À titre plus personnel, il termine mes quatre premières années comme rédacteur en chef. Je retrouve ainsi avec plaisir, douze numéros plus tard, Annelies Fryberger qui – avec Michel Duchesneau – codirigeait celui en cours de préparation lors de mon arrivée en poste, en 2016[16].

Il est réjouissant qu'à l'aube de sa quatrième décennie, *Circuit* soit dans une forme si radieuse, toujours animée par un piaffant désir de continuer, encore longtemps, à tendre des oreilles attentives aux fascinants interstices de notre monde et de notre temps !

8. Cette problématique de la catégorisation est abordée dans le numéro, dès l'introduction d'Annelies Fryberger qui suit ce bref avant-propos.

9. Voir, respectivement : vol. 22, nº 1 (2012) et vol. 23, nº 2 (2013).

10. Voir vol. 23, nº 1 (2013).

11. Voir vol. 26, nº 3 (2016).

12. Il n'est sans doute pas superflu de préciser ici que Canonne et Fryberger, tout comme François-Xavier Féron et Emanuelle Majeau-Bettez (membres de notre comité de rédaction) et plusieurs autres collaborateurs de *Circuit*, sont ou ont été impliqués dans l'équipe APM (Analyse des pratiques musicales) de l'Ircam, dirigée par Nicolas Donin – ancien membre particulièrement actif du comité de rédaction de la revue. Nous nous réjouissons de ces collaborations transatlantiques.

13. Voir : https://www.levivier.ca/fr (consulté le 11 novembre 2019).

14. Mentionnons que Bradyworks célébrait aussi son 30e anniversaire lors d'un concert donné le 4 décembre 2019 à la Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal) par Pamela Reimer, qui, elle, fêtait ses 50 ans !

15. Je profite de l'occasion pour rappeler que nous sommes toujours heureux de vous lire. N'hésitez pas à communiquer avec nous, que ce soit par courriel, sur notre page Facebook ou sur Twitter (respectivement : info@revuecircuit.ca, www.facebook.com/revuecircuit/ et https://twitter.com/revuecircuit [consultés le 11 novembre 2019]).

16. Vol. 26, nº 2 (2016).

Introduction. Art + son = art sonore ?

Annelies Fryberger

Tiens, qu'est-ce que c'est que ça ? Un numéro de *Circuit* avec des textes venant d'historiens de l'art… Qu'est-ce qu'ils ont à dire sur la musique contemporaine ? C'est de l'art sonore qu'ils parlent ? Mais c'est quoi ça, au juste ? Tout le monde en parle ! D'ailleurs, j'ai vu une expo avec un corbeau mécanisé qui disait des choses étranges. C'est ça, de l'art sonore ? Oui ? Pas tout à fait ? Bon…

Étonnant, peut-être, un numéro de *Circuit* dans lequel les musicologues sont minoritaires, où l'on voit le son abordé par des perspectives pas entièrement musicales. Il y est question du son… Il y est aussi question de l'art contemporain et de musées[1]. Le titre provocateur – « Art + son = art sonore ? » – vient d'un colloque organisé à l'Ircam en 2018[2], dans lequel des auteurs de ce numéro (**Christophe Kihm** et **Lina Džuverović**) ont pris la parole. Ce titre est censé nous laisser perplexes sur l'objet même qui est à l'étude : l'art sonore. Les contributions à ce numéro vont nous guider vers une compréhension plus globale de cette appellation et ses problématiques, et nous faire mieux comprendre ce qui se passe sur le plan institutionnel quand on présente un travail artistique pluridisciplinaire comme l'art sonore. Car c'est bien de pluri/multi/transdisciplinarité qu'il s'agit ici, et de tous les problèmes qu'elle pose. Qui a le dernier mot sur une production artistique qui ne rentre pas dans les cases établies et compréhensibles pour le plus grand nombre, comme celles de l'art contemporain ou de la musique contemporaine ? Puisqu'il s'agit ici du son, mais dans un contexte plutôt dédié au visuel – le musée (ou la galerie) –, est-ce aux musicologues de juger de la valeur de ces œuvres, ou plutôt aux historiens de l'art ? Ceci implique une question corollaire : comment doit-on parler de ces œuvres ? Quand on les analyse, comme le fait **Karine P. Bouchard** pour l'œuvre *Telharmonium 2.0* de Xavier Ménard et Camille

1. Je souhaite faire remarquer que *Circuit* a déjà abordé des thématiques proches de celle que nous traitons ici, notamment dans les numéros sur les « Musiques aux limites de l'image » (vol. 26, nº 3), « La musique des objets » (vol. 23, nº 1), et la « Musique *in situ* » (vol. 17, nº 3).

2. Voir : https://www.ircam.fr/agenda/art-son-art-sonore/detail/ (consulté le 2 janvier 2020).

St-Armand dans ce numéro, quel vocabulaire et quel bagage disciplinaire mobiliser ?

On situe l'art sonore, typiquement, quelque part entre les arts plastiques et la musique contemporaine et/ou électronique, ou entre objet et performance, sans pouvoir lui donner une place définie ; il est « entre deux chaises », pour reprendre l'expression du critique musical Stefan Fricke[3]. Cette identité floue implique une institutionnalisation complexe. Selon le point de vue adopté, on peut dire que l'art sonore fait entrer le sonore dans les arts plastiques ou, au contraire, qu'il fait entrer le visuel dans la musique. Son institutionnalisation est donc à double sens. Les festivals de musique contemporaine font de plus en plus la part belle aux installations sonores, et les musées et les galeries suivent le même mouvement – pourtant, les artistes qui réussissent à intégrer les deux circuits sont rares. Le son lui-même peut jouer des rôles différents. Ainsi, certains artistes sonores cherchent à libérer le son de l'hégémonie de la musique[4], tandis que d'autres incluent l'art sonore dans leur pratique de composition (musicale). Ou encore, le son peut être représenté de manière muette, tandis qu'une image peut être musicale, comme on le voit dans les œuvres – réalisées spécialement pour ce numéro – de l'artiste hautement polyvalent **L. L. de Mars**, surtout connu pour ses bandes dessinées.

Du côté des arts plastiques (d'ailleurs toujours désignés comme *visual arts* en langue anglaise), le travail de Marcel Duchamp est souvent cité comme instigateur d'une ouverture envers l'élément sonore dans l'espace muséal[5]. Plus tard, avec le travail de Joseph Beuys et le mouvement Fluxus, on a commencé à voir les premières entrées du bruit dans les musées et les galeries. Plus récemment, surtout à partir des années 2000, une vague de grandes expositions sur les arts sonores – avec l'utilisation spécifique de ce terme – a déferlé ; il s'agit d'un lent processus d'institutionnalisation de cette forme artistique dans le cadre du musée. Quels sont alors les tensions produites par ce processus, ou les changements dans la conception du lieu induits par l'inclusion d'éléments sonores ? L'art sonore peut montrer la façon dont l'espace est lui-même construit socialement et politiquement[6]. **Lina Džuverović** étudie la manière dont le son, avec son potentiel à éviter l'objet et ses propriétés collaboratives intrinsèques, sait ouvrir de nouvelles avenues de solidarité et de collectivité, ou un lieu de résistance contre le milieu de l'art contemporain. **Christophe Kihm** propose quant à lui d'explorer les premières entrées significatives du son en contexte muséal en revenant sur deux expositions en miroir, *Für Augen und Ohren* et *Écouter par les yeux*, qui s'intéressaient respectivement aux rapports de la musique et des arts plastiques au XX^e^ siècle et au « matériau son » dans les arts. Le flou entourant la notion d'art sonore

3. « Klangkünstler, also jene Leute, die zwischen den artistischen Stühlen sitzen… » (Stefan Fricke [mai 2015], « Fluktuationen : Zur Klangkunst von José Antonio Orts », *MusikTexte : Zeitschrift für neue Musik*, n° 145, p. 15).

4. Andy Hamilton (2007), « Music and the Aural Arts », *British Journal of Aesthetics*, vol. 47, n° 1, p. 47.

5. David Toop (printemps 2005), « The art of noise », *Tate Etc*, n° 3, www.tate.org.uk/context-comment/articles/art-noise (consulté le 19 novembre 2019).

6. Gascia Ouzounian (février 2006), « Embodied Sound : Aural Architectures and the Body », *Contemporary Music Review*, vol. 25, n° 12, p. 71. Terre Thaemlitz, par exemple, cherche à rendre visible l'espace institutionnel quand il cache des boîtes émettant un son de bip dans le MoMA en 1989 (www.comatonse.com/thaemlitz/performances_more.html#more [consulté le 20 juillet 2018]).

est au cœur de son essai, et il nous invite à revoir ce problème de définition en nous ouvrant à l'écoute et à l'effet décentrant qu'elle peut avoir.

Du côté de la musique contemporaine, on retrace les origines des arts sonores dans les forces modernistes du début du xx[e] siècle, avec les futuristes italiens souvent nommés comme précurseurs de ce type d'expression artistique. Le modernisme en général – et les futuristes en particulier – ont connu une suite hautement problématique sur le plan politique, avec le tournant fasciste des futuristes et leur rejet explicite du féminisme[7]. L'art sonore, dans sa nature même, questionne les tenants du modernisme, en déstabilisant l'auctorialité par le biais des collaborations (entre artistes de disciplines différentes et aussi avec le public) ou en revoyant la notion de l'œuvre. L'art sonore s'avérera-t-il un havre pour ceux et celles qui souhaitent se débarrasser de l'héritage moderniste problématique ? En fournissant la possibilité d'interroger les catégories historiques de l'œuvre et de l'auteur, l'art sonore permettra-t-il aux minorités de trouver plus facilement leur place dans ce milieu – voire de nous faire sortir de l'anthropocentrisme[8] ? Surtout si on le compare à la musique contemporaine ou aux arts plastiques, qui s'inscrivent tous deux dans une longue tradition de domination masculine et européenne dont il semble difficile de se débarrasser[9].

Le fait de voir l'art sonore comme un genre à part ne va pas de soi. C'est une forme d'expression qui est de nos jours intimement liée aux institutions qui l'accueillent, qu'elles soient musicales ou artistiques. Ce fait a un impact sur la manière dont les artistes conçoivent leur propre pratique, ce que **Clément Canonne** et moi explorons dans ce numéro. **Ana Dall'Ara-Majek** montre, pour sa part, comment les artistes sonores de différentes générations naviguent dans ce paysage institutionnel complexe. D'un point de vue sociologique, l'art sonore souffre d'une difficulté de catégorisation[10], ce qui rend son évaluation complexe, notamment dans les organes de soutien pour la musique ou l'art contemporains[11]. Le désir de doter cette forme artistique d'un nom spécifique vient peut-être d'une « angoisse de genre[12] », dans le sens où elle a besoin d'un nom pour ne pas être ignorée ou dissolue dans les genres préexistants. Toutefois, il se peut que ce genre se définisse davantage par les moyens techniques de sa diffusion que par ses caractéristiques conceptuelles ou esthétiques.

Qu'il soit défini ou pas, ce genre se fait entendre et fascine. En avant, les oreilles et les yeux ouverts !

Bonne lecture !

New York, novembre 2019

7. Jahan Ramazani *et al.* (2003), « Introduction », *in* Jahan Ramazani *et al.* (dir.), *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry,* New York, W.W. Norton & Company, p. lx.

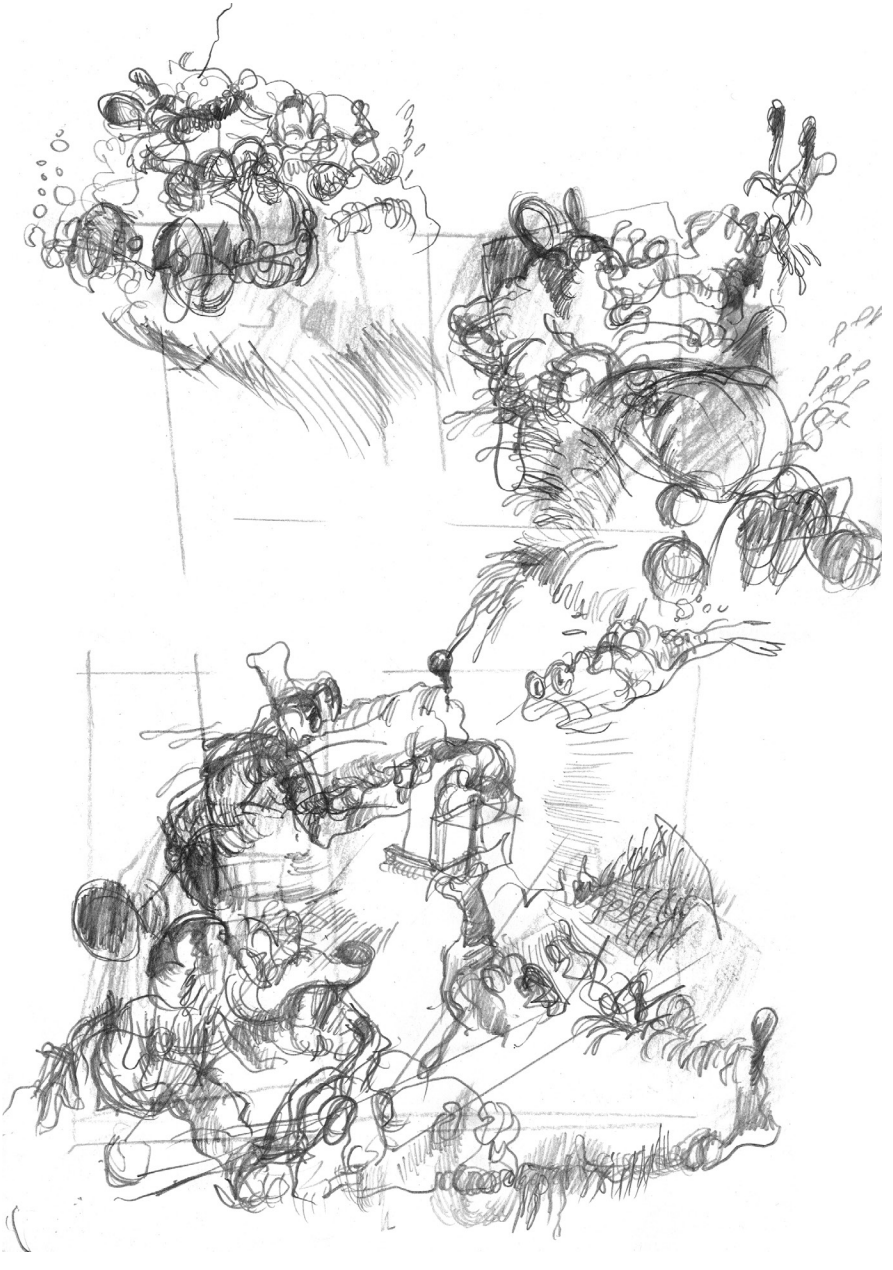
8. Voir l'article de Christophe Kihm dans ce numéro.

9. Voir par exemple Lauren Redhead (2015), « "New Music" as Patriarchal Category », *in* Catherine Haworth et Lisa Colton (dir.), *Gender, Age and Musical Creativity*, Surry, Ashgate, p. 171-183.

10. Ezra W. Zuckerman (1999), « The Categorical Imperative : Securities Analysts and the Illegitimacy Discount », *American Journal of Sociology*, vol. 104, n° 5, p. 1398-1438.

11. Annelies Fryberger (2016), « L'évaluation par les pairs en musique contemporaine en France et aux États-Unis », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 26, n° 2, p. 15-27.

12. Andy Hamilton, *op. cit.*, p. 63.



L. L. de Mars, sans titre, décembre 2019. Mine graphite sur papier, 30 × 40 cm.

Is The Honeymoon Over? The Tumultuous Love Affair Between the Museum and the Arts of Sound

Lina Džuverović

This text considers points of intersection between the arts of sound and visual arts institutions and examines their rapidly changing relationship from the beginning of the twenty-first century to the present day.[1] I highlight points at which "sonic substance" enters visual arts institutions, considering how these dynamics have changed over the past twenty years and analysing ruptures that have emerged along the way. The methodology combines an autoethnographic approach, drawing on my own curatorial work with sound-based practices as the director of the London-based commissioning art agency Electra between 2003 and 2011, with sustained observations of broader issues emerging around sound-led work in the field of contemporary art.[2] Electra is positioned at the intersection of avant-garde, experimental musical communities and contemporary art, and has produced, commissioned, and enabled dozens of projects that involved sound as a medium.[3] As such, this text draws on first-hand experience emerging from curating sound-based practice, at times exposing underlying discrepancies and differing understandings of these practices across the sector.

By highlighting a number of dominant tropes for sound's inclusion in visual arts spaces, my hope is to expose incongruities, clashes, and stumbling blocks, in order to understand what the difficulties are and reveal the sometimes fundamental contradictions between the needs of sound-based practices and their institutional life across the contemporary art field.

In this text, I ask whether sound as a medium can open up new, perhaps more democratic and inclusive ways for institutions to work with artists who use it, and I examine what, in turn, this may mean for sound's long-term

1. Whilst being aware of continuing debates around the term "sound art," I do not use this term, nor is the discussion around the terminology and division of what may or may not fall within this category (or distinctions between music and sound art) of particular interest to me. I write here about a wide range of practices that use sound and my own definition of what does and what does not constitute "sound art" is porous and ever changing, tending to pay attention to work that emerges from experimental or improvisational communities, and more broadly work that uses sound as a primary material. To elide this debate, I have chosen to use the term "arts of sound" introduced by Douglas Kahn (2001).

2. Autoethnographic research is being increasingly used in practice research. Autoethnographies "are highly personalized accounts that draw upon the experience of the author/researcher for the purposes of extending sociological understanding" (Sparkes, 2000, p. 21). In considering the use of personal stories in sociological work, Laslett (1999, cited *in* Wall, 2008) has claimed that it is the intersection of the personal and the societal that offers a new vantage point from which to make a unique contribution to social science.

3. Electra is a London based contemporary art agency founded in 2003 by the author

of this text and Anne Hilde Neset, which specialises in commissioning, producing, and exhibiting art projects across disciplines, presenting them within the UK and internationally. See: http://www.electra-productions.com/index.shtml (accessed December 3, 2019).

inclusion in art canons. By employing similar logics to those of performance, dance, or conceptual art, where the process, or the concept, becomes more important than the final outcome, collaboration and co-creation through sonic practice may have the potential to challenge the growing symbiosis between artistic production and the art market, through its resistance to finished "products" and object-centred work. And, ultimately, I seek to establish whether museums today are seriously engaging with sound-based practice and, if so, exploring how this commitment manifests itself beyond exhibitions and events, through commissioning and collecting. The key question is, how much of the work we may come across in museums today will be present in their archives and collections for future generations to experience and study?

The locus of institutional commitment remains in the support, promotion and circulation of predominantly object-based work, being disseminated via the closely linked network of museum shows, biennials, art fairs, private galleries and the secondary market. Today, the rapid dwindling of public funding for the arts (at least in the UK and USA) has led to increasingly symbiotic relationships between museums and private capital, through the heavy presence of wealthy collectors on museum boards and acquisition committees and the ensuing focus on commerce, singular authorship, and collectable art objects.

My work of the last fifteen years has points of intersection between artworks that primarily use sound as their medium and the ever-increasing spectrum of sites and situations in which contemporary art enters the public domain. This research explores not only the frequency and type of interactions with sound-based work, but also critically examines the quality and depth of those engagements. My interest lies, above all, in the democratising potential of sound and the question of what sound-based practices can do differently in museum and gallery settings, compared to more traditional forms of art. Do the properties of sound—an ephemeral, transient, temporal medium, intrinsically geared towards participation and collaboration—open up alternative possibilities in the processes and economies of contemporary art, possibilities that object-based works do not offer?

Sound and institutions

a) Recent institutional engagement with the arts of sound

Visual arts institutions are by no means new to the arts of sound, given the confluence and cross-pollination between music, live art, and visual art throughout the second half of the twentieth century. Artists' expanded practice from the 1960s onwards has ushered sound in various guises into arts institutions, a road already paved by the Italian futurists in the first decade

of the twentieth century. Sound has been leaking into museums and galleries through artist/musician collaborations, in the form of soundtracks or as "noise" that is part and parcel of live art. Whether it rode in on the coat-tails of Warhol's factory, video art, art bands, Fluxus, performance art, or simply in the form of artists' ephemera available as commodities (CDs, records, tapes) in museum bookshops, the presence of sound in art institutions and museums has not been a new phenomenon for some time now.

However, until the start of the twenty-first century, sound in itself had rarely been the focal point of exhibitions and had seldom been placed centre-stage in museums or galleries. The early 2000s saw the beginning of a wave of exhibitions solely devoted to the arts of sound (or work that predominantly uses sound as a medium), which suggests that it was only at this point that visual arts institutions began to engage with sound as an artistic medium *per se*, as opposed to approaching it as a secondary element, or as an accompaniment to visual art or moving image.

In 2000 alone, institutions in the UK (*Audible Light*, Modern Art Oxford and *Sonic Boom*, Hayward Gallery, London), Japan (*Sound Art: Sound As Media*, NTT: ICC Tokyo), and the US (*Bed Of Sound*, PS1, New York) staged several large-scale exhibitions exclusively devoted to the arts of sound. Following in their footsteps, a surge of exhibitions devoted to sound began to appear internationally, in some cases guest curated by external curators specialising in this area. In 2002, the Centre Pompidou initiated and toured a major exhibition titled *Sonic Process: A New Geography of Sounds*, while in the UK, Bristol's Arnolfini Gallery brought on board curator, musician, and author David Toop to curate *Playing John Cage* (2005). Tate Modern's commission of Bruce Nauman's site-specific sound work *Raw Material* (2005), developed for the Turbine Hall, also pointed to a new level of visibility for sound as material in museums. The same year, in London, Electra's own research and exhibition project *Her Noise*, investigating gender in sound-led practice, took place at South London Gallery with offshoots at Tate Modern and the Goethe Institut London, with online components continuing to this day through the Her Noise Archive.[4]

Numerous notable initiatives followed, such as *See This Sound: Promises in Sound and Vision* (2009–2010), a research-led collaboration between the Lentos Kunstmuseum in Linz, Austria and the Ludwig Boltzmann Institute in Vienna. Claiming that "the former hegemony of the visual has meanwhile given way to a diverse interplay of image and sound,"[5] the curatorial and research team investigated these questions through a substantial exhibition featuring close to a hundred artists, an equally rich catalogue, a symposium,

4. *Her Noise* was a research and exhibition project initiated by the author and Anne Hilde Neset in 2001 with an ambition to investigate music and sound histories in relation to gender, and to create a lasting resource in this area through the creation of an archive. For more information, see the Her Noise Archive, held at the London College of Communications, and the Her Noise blog: http://hernoise.org/ (accessed December 3, 2019).

5. From the See This Sound press release at: https://www.lentos.at/html/en/528.aspx (accessed December 3, 2019). The project research website can be found at: http://www.see-this-sound.at (accessed September 25, 2019).

and a thorough online research space. This was followed by the equally ambitious *Sound Art: Sound as a Medium of Art* (ZKM, Karlsruhe, 2012), an exhibition with a substantial accompanying catalogue.

Institutions with a special interest in the study of avant-garde practices have equally focussed their energies on sound-based shows, such as Poland's Muzeum Sztuki in Łódź with its extensively researched *Sounding the Body Electric: Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957–1984*, curated by the museum's own curator Daniel Muzyczuk and guest curator, the academic David Crowley, held in 2012, later touring to London's Calvert 22 Foundation in 2013. More recently, MoMA held its first sound-based exhibition *Soundings: A Contemporary Score* (2013), which featured the work of sixteen artists, while London's Tate Modern staged a more modest exhibition focussed on the voice, *Word. Sound. Power.*, taking place in Tate's project space in the same year, showcasing the work of seven artists. Recent exhibitions such as *Listen Hear: The Art of Sound* (2017) at the Isabella Stewart Gardner Museum (Boston, MA) investigated the spatial properties of sound with a host of predominantly North American artists' installations, while *Hacer La Audicion (Hear Here): Encounters Between Art and Sound in Peru* (Lima Art Museum, 2016) claimed to be the largest exhibition to date to deal with sound in Latin America. The question of sound and gender, which I will return to later in this text, was investigated at Nottingham's New Art Exchange in 2018, with an exhibition *Sounds Like Her: Gender, Sound Art & Sonic Cultures*, which featured seven female artists working with sound.

In tandem with the proliferation of sound-based exhibitions, a number of artists working with sound began to receive prizes and high-profile accolades. Susan Phillipsz's work *Lowlands* (2008–2010) earned the artist the prestigious Turner Prize (2010), Britain's art equivalent of the Pulitzer. The increased visibility and mainstream success of artists such as Haroon Mirza, Céleste Boursier-Mougenot, Christian Marclay, and Lawrence Abu Hamdan, with high-profile exhibitions and biennials, are also signs of the art world's readiness to embrace fluid practices. One could argue that Christian Marclay's Golden Lion award at the Venice Biennale in 2011 and his much publicised 24-hour exhibition of *The Clock* (2010) at Tate Modern in 2018 indirectly brought attention to sound-based practices through the ever-increasing visibility of this artist, who is deeply immersed in experimental music communities, even if his practice today straddles both music and art contexts. Most recently, the resounding success of this year's Lithuanian Pavilion at the Venice Biennale, the experimental participatory opera *The Sun and the Sea* (2019), which won the artists Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė,

and curator Lucia Pietroiusti the Golden Lion, demonstrated the possibility of an experimental and unconventional work being universally accepted at the very highest level within the most visible contemporary art platform.

The multiplicity of outputs listed above make it clear that sound is no longer the poor cousin of the visual arts, despite the often awkward and uncomfortable relationship the two may share. As musician and academic Seth Cluett of Columbia University remarked in 2013, at that point he had counted "128 sound art exhibitions in museums worldwide from 2000 to 2009, up from just 21 from 1970 to 1979"[6]—a rough estimate at best (it is unclear what the parameters of "sound art" in Cluett's research were), but nevertheless a telling observation, pointing to the rapid increase in shows concerned with sound over the past twenty years. While exhibitions like the ones mentioned above, along with a myriad of performance evenings and concerts that are now regularly held in museums and galleries, mark a significant move towards institutional engagement with sound, they do not automatically guarantee profound and long-lasting institutional support (which would manifest itself through producing, commissioning, or collecting) for artists working in this area, nor do they necessarily open up the playing field to a wide spectrum of practitioners.

6. Cited *in* Delany, 2013.

b) Sound studies as a maturing field of study

In parallel with the above (and other) museum and gallery exhibitions, over the past twenty-odd years we have witnessed the proliferation of literature about sound culture, shaping a rapidly developing field of study in its own right. Key cultural studies publications such as *Wireless Imagination: A History of Radio and Sound in the Twentieth Century* (eds. Douglas Kahn and Gregory Whitehead, 1994) and Douglas Kahn's *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts* (2001) have been instrumental in contextualising key sonic moments in the art of the twentieth century and in laying the foundations for a new awareness of aurality as a *bona fide* angle in the study of cultural and artistic phenomena. Several years later, in their volume *Audio Culture: Readings In Modern Music*, Christoph Cox and Daniel Warner (2004) wrote about the emergence of an audio culture, a culture made up of "musicians, composers, sound artists, scholars, and listeners attentive to sonic substance, the act of listening and the creative possibilities of sound recording, playback and transmission,"[7] thus providing this nascent field of study with a term, soon to be critically discussed by a number of academics. Terminology soon developed further, to include "sound art," "audio culture" or "sound culture," all of which continue to be actively debated in academic publications, such as

7. Cox and Warner, 2004, p. xiii.

the Sound Studies series (Routledge), the recently launched *Resonance: The Journal of Sound and Culture* (University of California Press), and a special issue of *Parallax Journal* edited by James Lavender (2017), amongst others.[8] A surge of sound culture anthologies followed, including Alan Licht's *Sound Art: Beyond Music, Between Categories* (2007), the *Sound Studies Reader* edited by Jonathan Sterne (2012), Marie Thompson's *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism* (2017a), as well as numerous publications covering different aspects of audio or sound culture by authors including David Toop, Cathy Lane, Salome Voeglin, Brandon La Belle, Seth Kim Cohen, Steve Goodman, Diedrich Diederichsen, Steven Connor, Rob Young, Geeta Dayal, and others.

Equally, the prolific and continuous work of academic research centres has grown, such as the excellent work of the Creative Research into Sound Arts Practice (CRiSAP) research group at the London College of Communication in London, UK, founded in 2005, or Aarhus University's Center for Sound Studies, Belfast's Sonic Arts Research Centre, as well as certain research strands of the Paris-based Ircam research centre.

c) Whose sound culture?

With this sketch of institutional engagement with the arts of sound and the theoretical body of literature it has provoked, I observe that already at this early stage, only a few years after the field has begun to come into its own, a critical evaluation in terms of inclusion and diversity has become urgent and necessary. Questions of race, class, and gender have rarely intersected with the more visible manifestations of sound culture, at least as far as mainstream arts institutions are concerned. We have yet to see an intersectional approach to sound-based practices in museums and galleries.

Having established the undeniable acceptance of sound-based practices in visual art contexts in broad strokes, a more pertinent question emerges, as we find we must ask whose sound practices we are encountering once they enter the museum's walls. The dominant voices within sound-based practices appear to belong to well-educated, white male authors, following the same structures of privilege that can be seen in the canon of contemporary music as well as contemporary art. For instance, it is somewhat shocking to encounter Alan Licht's compendium *Sound Art: Beyond Music, Between Categories* (2007), whose chapter "Sound and the Art World" astoundingly knits together an almost entirely male history of avant-garde sound-based practices, listing only a handful of female protagonists. However, some writers, including Salome Voeglin, Cathy Lane, Louise Grey, as well as the

8. For a discussion of the term "auditory culture," see Kane (2015).

ongoing work of the Sonic Cyberfeminism group, and especially the writing of Marie Thompson (2017b) on whiteness and sound culture, are working to counteract this tendency toward a white-male dominated canon.

But regardless of these investigations, black, queer, feminist, networked, egalitarian and decolonial sound practices continue to be few and far between in museums and galleries. Is this a contradiction of the democratic potential of the arts of sound that I pointed to in the introduction, and is there anything that can be done about it?

Moving forward: the many ways the arts of sound are entering the visual arts establishment

How does sound actually appear in contemporary art? Here I map out a number of dominant tropes of institutional engagement with the arts of sound—they fall into overall categories, which I detail below. Sound is present in myriad ways, with actual exhibitions of the arts of sound being least significant—despite the focus in the literature on this aspect. Even though the categories discussed below increase the visibility and profile of sound-based practice, a closer analysis reveals that in many cases the inclusion of this work creates a platform for superficial engagement that is unlikely to result in a deeper integration in the long run. The question remains: how much of this work will become an integral part of the legacy of the arts of sound? Such a legacy would only be possible through inclusion in permanent collections and the creation of substantial catalogues making the work available for scholarly study in the future.

1. Musician/sound artist as entertainer at an exhibition opening or party

Established sound artists and musicians are regularly invited to DJ at openings or provide "soundscapes" for parties or openings, yet it is ludicrous to imagine the exact opposite situation, whereby a painter would be asked to provide paintings as "wallpaper" for someone's concert. This form of engagement emerges from the traditional model in which museums have modern composition/improvised music evenings for specific groups (friends of the museum, patrons), while the audience looks around at the show, wine glass in hand. The focus is on the visual work in the exhibition while the music serves as a way to enhance the evening.

Example: Inauguration of the Arsenal in Montreal in 2012.

2. Musician/artist collaborations in exhibitions

This model allows for a deeper engagement with the arts of sound, although it demonstrates a lack of confidence on the part of institutions, as they rely on the visual artist to act as a kind of guarantee against the riskier investment in the sound artist.

> Example: *Sonic Process: A New Geography of Sounds*, Pompidou Centre (2000).[9]

9. For further development of this point, see my critique of this exhibition (Džuverović, 2002).

3. Performance or education departments bringing sound practice into the building: music as a way to "reach out to new audiences"

Often the smoothest in-roads into museums for less established practices are via education departments or performance/live art initiatives, which tend to have more freedom, as they are less closely scrutinised by the institutional agenda, pressures and budgets, and rank lower in institutional hierarchies. Obtaining institutional commitment for a one-day event is always much easier than for a six- to eight-week installation. In my own experience of collaborations with a range of institutions through Electra, performance and education curators have often been our most sympathetic partners.

> Examples: "Late at Tate" series (Tate Britain); "Adventures in Music" (Whitechapel).

4. Exhibitions of popular music

Exhibitions that explore the cross pollination between music and art have been very popular over the past decade. These shows often feature rock memorabilia, such as guitars and other instruments, or draw on the "cool" factor of the musicians—many have been truly blockbuster exhibitions.

> Examples: *Music Is A Better Noise* (MoMA PS1, 2006); *Sympathy for the Devil: Art and Rock and Roll Since 1967* (Museum of Modern Art Chicago, 2007); *Play it Loud* (Metropolitan Museum, 2019).

5. The visual artist who is also a musician and includes music or sound in his/her museum shows

Household name artists who also happen to be musicians or heavily engaged in sound practice frequently bring improvisational or experimental sonic practices into their gallery exhibitions. Perhaps making for the most natural and favourable way for sound cultures and communities to enter into museum and gallery spaces, these works are frequently included in retrospectives and solo exhibitions, receiving equal treatment with the other works by the artist.

Examples: Artists such as Rodney Graham, Martin Creed, Christian Marclay, Carl Michael von Hausswolff, Cameron Jamie, Jutta Koether, and numerous others.

The opposite movement also happens, when artists primarily known as musicians branch out into installation and visual arts, examples being Peaches, Jim O'Rourke, Kim Gordon, and Lee Ranaldo (in collaboration with Leah Singer), to name but a few.

6. Sound art exhibitions

Some of the most prominent exhibitions showcasing sound-based work over the past decades have been those that engage with the arts of sound as a genre—these are often more formal outputs where the work is contextualised within the narrower definitions of "sound art" and the focus is on the properties of and relationships between sound and space. Although these exhibitions tend to be the best environments for exhibiting sonic work, as they guarantee a relatively high level of commitment from the institution (resulting in technical and financial support for the installation and the needs of the work), they may, at the same time, marginalise the work, by contextualising it as "sound art"—an artform that exists within its own niche. For those not actively interested in sound art as a genre, there would be little reason to visit such a show. In my own experience of approaching institutions with Electra's projects, I have come across responses such as, "But we already did a sound art show a few years ago"—meaning this area of practice was "ticked off" the institutional agenda for the time being.

Example: *Frequencies [Hz]* (Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2002).

7. Sound and vision, shows about the senses, and synaesthesia

Synaesthesia, a neurological condition in which two or more bodily senses are coupled, has proven to be a popular starting point for exploring the relationship between sound and image.

Examples: *What Sound Does a Colour Make* (Independent Curators International); *Visual Music* (Smithsonian Institution, Washington, D.C., and the Museum of Contemporary Art, Los Angeles.); *Son & Lumières* (Pompidou Centre, 2004–2005).

8. New commissions and acquisitions, new galleries

Historically, commissioning and collecting sound-based work has been rare, for a number of reasons, including difficulty in displaying the work in the

existing space; accessibility (sound-based work is often deemed "difficult" by institutions pressured to maximise visitor figures and show accessible work); investment in equipment; sound proofing, etc. At the Tate Modern, for example, it was only with the opening of Tate Tanks in 2012 that we began to see more risk-taking initiatives in the realm of non-object-based work, including performance and sound-based practice.

> Examples: MaSS MOCA has commissioned several permanent sound works; the Aldrich Contemporary Art Museum (Ridgefield, CT, USA) included a sound gallery in its new building (2004); MoMA's Marie-Josée and Henry Kravis Studio (opened 2019).

Inclusion—Whose Sounds? Artists as archivists, self-historicisation, and development of networks

As I mentioned above, the question of whose sound practices are brought into institutions is a critical one. Given the lack of diversity in both the art and music canons, the number of recent feminist and post/decolonial projects that revisit these histories mark a welcome and long overdue development. Projects grappling with questions of race, class, gender or sexuality in sound-based practices have made inroads into institutional programming—even if it will take decades for significant change to occur on a systemic level. The question of who has access and feels welcome in cultural institutions, as well as what institutions can do to decolonise, queer and feminise their programming and acquisition strategies has been asked in relation to sound-based work, although not always as explicitly as is necessary. For example, the current Independent Curators International exhibition *Soundings: An Exhibition in Five Parts*, (2019–2020) curated by first nations curators Candice Hopkins (Tlingit) and Dylan Robinson (Stó:lō), asks the following question: how can a score be a call and a tool for decolonization? The exhibition features newly commissioned scores and sounds for decolonization by Indigenous artists who attempt to answer this question.

But an exhibition at such a scale is an exception. Such investigations are seldom initiated by large institutions, and usually come from smaller organisations, individual curators, or, in many cases, artists themselves, who often have no choice but to step into the roles of archivist, curator, or collector as a way of redressing omissions, imbalances, and exclusions. In many cases, the exclusionary ways of dominant structures has led to forms of self-historicisation and developed archival impulses.

A key example is the ongoing effort in this realm of the British artist Sonia Boyce, namely her *Devotional Collection* project (1999–ongoing): an archive of

sound, ephemera, and wallpaper which investigate collective memory in relation to black British women in music. Similarly, the work of the American artist Renée Green is often dubbed "archival" as it, like Boyce's, often includes collections of other artists' materials as a way of bringing these practices into the institution. For instance, her ongoing project *Import/Export Funk Office* (1992) was developed as a result of her close friendship with the German cultural theorist Diedrich Diederichsen, who was the editor of the German music magazine *Spex*. The work, one of Green's many engagements with archives and sound, "interprets Diederichsen's personal collection of objects relating to African and African American diasporic culture—from blues and jazz to philosophy and hip hop—as well as Green's music, books and magazines."[10]

10. Diederichsen and Green, 2017.

A sustained feminist enquiry into sound-based practice and gender, also hinged upon building an archive, can be seen in Electra's own research and exhibition project *Her Noise*, which attempts to understand and alter the system that strips out all feminist impulses and perpetuates the existing canonical myopia. The archive has been acquired by the London College of Communications Archives and Special Collections, and incorporated into their MA in Sound Art in the form of a module, inviting student responses to the material in the archive—perhaps the most productive outcome we could have hoped for.

In 2019, the exhibition *Sounds Like Her: Gender, Sound Art and Sonic Cultures* curated by Christine Eyene and shown in York Art Gallery, drew on the curator's research into feminist and sound art from an African perspective. The show aimed to look at "existing approaches to sound art and challenge the Eurocentric and patriarchal frameworks that have informed the discourse on sound art practice and continue to dominate the mainstream today."[11] This was done through the work of six women artists, each exploring sound as a medium or subject matter.

11. See: https://yorkartgallery.org.uk/sounds-like-her-gender-sound-art-and-sonic-cultures/ (accessed December 8, 2019).

It is telling of our institutional practices today that a female-identifying artist of colour must take the initiative to "put herself into the text—as into the world and into history—by her own movement," as Helene Cixous wrote,[12] following the adage that if you want something done, you have to do it yourself.

12. Cixous, 1976, p. 875.

Much-needed revisions to canonical histories and practices, it seems, stem from the passionate efforts of individuals and small organisations, not from the established and well-funded players in the contemporary arts landscape. Smaller grassroots networks continue to foster sound-based practices, while institutions continue to grapple with how to engage with them. Aside from Electra, numerous small organisations have supported sound-based (and

performance) work for decades, but often remain "under the radar" in the historicization of these practices. To take London as an example, organisations like Café Oto, IKLECTIK and IMT Gallery as well as the radio station Resonance.fm, have been nurturing sound practices in a sustained way for many years, alongside Wysing Arts Centre, one of the UK's most interesting and supportive cross-disciplinary organisations. Similarly, organisations such as If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution, established in 2005 and based in Amsterdam, "dedicated to exploring the evolution and typology of performance and performativity in contemporary art,"[13] have been instrumental in supporting and exhibiting networked, process-based practices with a strong feminist ethos. These sustained and committed efforts have been the driving force of sound-based communities, with more established visual arts institutions taking fewer risks, showcasing work already tried and tested by these "incubator" organisations.

13. See: https://ificantdance.org/about/ (accessed December 8, 2019).

Conclusion

The use of "sonic substance" as a primary material for art is not new. We typically call this "music," and it has been with us for centuries, performed in music halls, opera houses, street festivals, and everywhere in between. In his volume *Noise: The Political Economy of Music* (1985), French economist Jacques Attali traces the social role of music and musicians through history, within the wider framework of listening to our society (as opposed to looking at the world). For Attali, music, or the "noise of a society,"[14] is both a mirror and a prophecy. Attali suggests that if we listen to the sounds of society (its art, festivals, etc.), we will better understand the "folly of men"[15] and see where our society is going. For Attali, the world is "for hearing… it is not legible, but audible."[16] His notion that our musical process of structuring noise is also our political process of structuring community may oversimplify, but his text encourages a deeper examination of the relationship between society and its sounds, and when sound begins to travel around spaces originally designed to display and preserve art objects, paintings and sculptures, the very nature of the institutions in question—their role, economic models, exhibition and preservation strategies—must be re-examined with a view to accommodating these new types of work. Not only must we then examine the actual sounds of our society, but also sounds in relation to how they change the cultural sphere.

14. Attali, 1985, p. 3.

15. *Ibid*.

16. *Ibid*.

Embracing sound-based practice in a profound way presents a complex task for any institution, but it is not insurmountable if its works are taken as seriously as any other artworks. As the examples above illustrate, any visual arts institution that wishes to truly engage with such practices must

acknowledge that to commission, exhibit, and collect sound-based work will require time, financial, and even physical commitment when these works require an architectural adjustment to the space. The question is whether this particular strand of practice merits commitment and investment on the part of visual art institutions. Do the arts of sound "belong" in a museum, or are they better off scattered across a range of sites: public spaces, performance halls, independent music venues, and DIY galleries? Should these practices be embraced by museums as part of contemporary practice to be collected, written about, and displayed?

Drawing on my experience working collaboratively with a range of institutions, I have found that the success of any sound-based project depends upon the level of institutional commitment to a particular artist and a particular piece of work. Difficulties in delivering successful projects in visual art institutions cannot be attributed to the intrinsic challenges of sound as a medium. Instead, difficulties arise from a lack of institutional resources, time, or commitment to the project. One can only conclude that institutional engagement with audio culture at large requires a paradigm shift and a willingness to commit resources and take risks.

The value institutions ascribe to a work is reflected in their engagement. Which brings us to the core issue: where does the value of any work of art lie, and by what criteria do institutions assign that value?

BIBLIOGRAPHY

ATTALI, Jacques (1985), *Noise: The Political Economy of Music*, translated by Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press.

CIXOUS, Hélène (1976), "The Laugh of the Medusa," translated by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, No. 4, pp. 875–893.

COX, Christoph and WARNER, Daniel (2004), "Introduction: Music and the New Audio Culture" *in* Christoph Cox and Daniel Warner (eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York, Continuum Press, pp. xiii–xvii.

DELANY, Ella (2013), "The Power of Sound as an Art Form," *The New York Times*, https://www.nytimes.com/2013/10/04/arts/international/The-Power-of-Sound-as-an-Art-Form.html (accessed December 3, 2019).

DIEDERICHSEN, Diedrich and GREEN, Renée (2017), "Art, Culture & Appropriation: Import/Export Funk Office," *Frieze*, https://frieze.com/article/art-culture-appropriation-importexport-funk-office (accessed December 3, 2019).

DŽUVEROVIĆ, Lina (2002), "Sonic Process: A New Geography of Sounds," *Art Forum*, December, p. 134.

KAHN, Douglas (2001), *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press.

KAHN, Douglas and WHITEHEAD, Gregory (1994), *Wireless Imagination: A History of Radio and Sound in the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press.

KANE, Brian (2015), "Sound Studies Without Auditory Culture: A Critique of the Ontological Turn," *Sound Studies*, vol. 1, No. 1, pp. 2–21.

Lavender, James (2017), "Introduction: Sounding/Thinking," *Parallax*, vol. 23, No. 3, pp. 245–251.

Licht, Alan (2007), *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli.

Sparkes, Andrew C. (2000), "Autoethnography and Narratives of Self: Reflections on Criteria in Action," *Sociology of Sport Journal*, vol. 17, No. 1, pp. 21–43.

Sterne, Jonathan (ed.) (2012), *Sound Studies Reader*, New York, Routledge.

Thompson, Marie (2017a), *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*, London, Bloomsbury.

Thompson, Marie (2017b), "Whiteness and the ontological turn in sound studies," *Parallax*, vol. 23, No. 3, pp. 266–282.

Wall, Sarah (2008), "Easier Said than Done: Writing an Autoethnography," *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 7, No. 1, pp. 38–53.



L. L. de Mars, sans titre, décembre 2019. Mine graphite sur papier, 30 × 40 cm.

Art sonore ou art d'écouter ?

Christophe Kihm

En 1980 se sont tenues deux importantes expositions qui témoignent de l'intérêt porté par de grandes institutions culturelles européennes aux croisements de la musique, du son et des arts plastiques : *Für Augen und Ohren : Objekte, Installationen, Performances* (Pour les oreilles et pour les yeux : objets, installations, performances), du 20 janvier au 2 mars à l'Akademie der Künste de Berlin, puis *Écouter par les yeux : objets et environnements sonores*, du 18 juin au 24 août au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (MAM). Les œuvres réunies par ces expositions, les ensembles qui les articulent les unes aux autres, mais aussi les textes publiés dans leurs catalogues, s'appliquent à dessiner des contours historiques et théoriques à un art sonore. Ces tentatives de définitions ont immédiatement fait l'objet de critiques radicales de la part de Max Neuhaus (1939-2009), artiste dont la pratique préconisait un changement de paradigme pour appréhender le son dans les arts, à partir de l'écoute. Cette ligne de partage entre art sonore et art d'écouter a depuis coexisté et les questions qu'elle soulève n'ont pas été tranchées. Revenir sur ce partage, le situer historiquement, comprendre ses apories et ses limites, encourage l'ouverture d'une enquête pratique sur l'écoute et le son dans les arts.

Les croisements de la musique et des arts plastiques au risque de la dispersion

L'exposition berlinoise *Für Augen und Ohren : Objekte, Installationen, Performances,* dont le commissariat fut assuré par René Block et Nele Hertling, prend pour thème « la visibilité de la musique[1] » et se donne pour objectif de présenter les « croisements de la musique et des arts plastiques[2] », ainsi que le mentionnent Werner Düttmann et Ulrich Eckhardt dans l'avant-propos du catalogue. Cette exposition se pense comme un événement, en raison de

1. « Die Thematik sichtbarer Musik » (Block *et al.*, 1980, p. 5).

2. « Die Querlinien zwischen Musik und bildender Kunst » (*ibid.*).

l'échelle à laquelle se situe son ambition : car il s'agit, selon ses commissaires, d'explorer les relations réciproques de la musique et des arts visuels, de revenir sur la synesthésie et sur la notion d'œuvre d'art totale, de penser les conditions nouvelles de l'intermédialité.

Le désir d'exhaustivité qui porte cette démarche et la perspective historique qu'elle se propose de suivre confèrent à cette exposition un caractère encyclopédique. En extension de la sélection d'objets, travaux d'artistes et de collectifs qu'elle réunit, cette ambition est tenue par son catalogue au travers de ses quatre principaux textes, dans leurs découpes thématiques comme dans leurs perspectives historiques : les instruments automatiques par Dieter Krickeberg, les instruments de musique électroacoustiques par Wolf D. Kühnelt, le futurisme en musique par Juan Allende-Blin et les relations des arts plastiques à la musique par René Block[3].

Für Augen und Ohren accorde une place centrale aux instruments dans l'étude des relations de la musique et des arts plastiques. Son découpage thématique n'est pas suivi de distinctions conceptuelles, mais distribué dans des catégories d'objets et mis en perspective dans des généalogies et des chronologies générales. Son catalogue s'ouvre ainsi avec un graphique de René Block qui conduit de Pythagore à l'installation et à la performance (Figure 1) et se referme avec une chronologie regroupant l'invention d'instruments mécaniques, automatiques et électroniques, les développements de la synesthésie et les événements, œuvres et concerts associés à ces instruments comme aux croisements des arts plastiques et de la musique. Cette chronologie, réalisée par Helmut Danninger, débute en 1354 avec la première horloge mécanique de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg et se termine en 1979 avec l'exposition *Auf der Suche nach dem neuen Klang*, au Musikinstrumenten-Museums de Berlin[4].

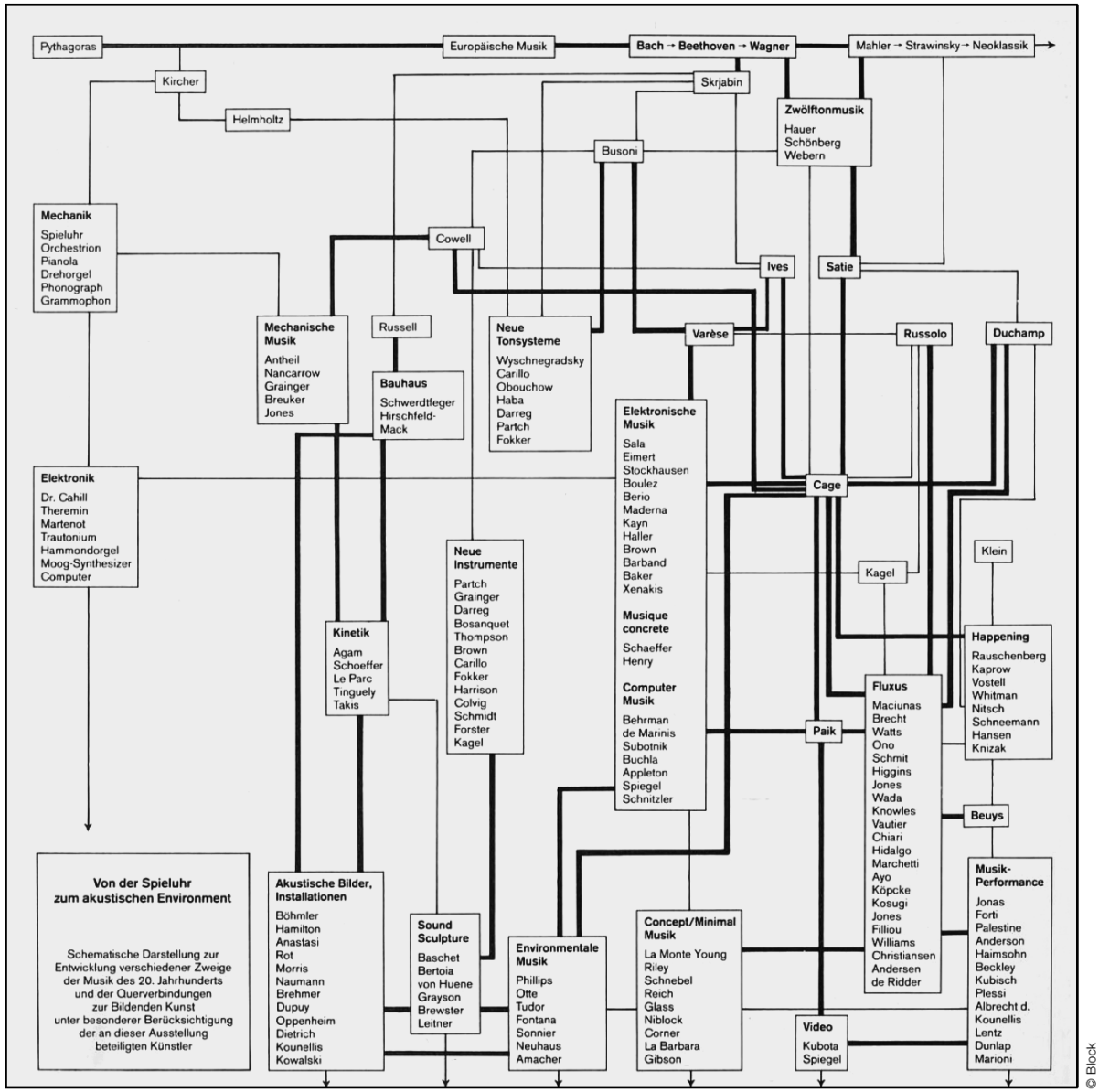
Il est difficile, sinon impossible, de dégager, à partir du nombre et de l'hétérogénéité des objets retenus par les deux grandes ambitions historique et encyclopédique, un ou des ensembles aux contours précis. Le recours aux logiques temporelles des ordres généalogique et chronologique peut se comprendre comme une solution pratique pour sortir de cette impasse.

En cela, *Für Augen und Ohren* partage un même cadre et les mêmes problèmes que d'autres expositions consacrées à cette thématique, animées elles aussi par des ambitions historiques, telle *Sons et Lumières. Une histoire du son dans l'art du 20e siècle* (Centre Pompidou, du 22 septembre 2004 au 3 janvier 2005). Cette foule d'objets réunis autour de la musique et des arts plastiques, du visuel et du sonore, semble autant résister à une forme de cohérence intrinsèque (ce qui met en péril les contours dessinés par le découpage

3. Respectivement : « Automatische Musikinstrumente » (p. 11-40) ; « Elektroakustische Musikinstrumente » (p. 47-74) ; « Vergangenheit und Gegenwart der futuristischen Musik » (p. 75-88) ; « Die Summe alle Klänge ist Grau » (p. 103-147).

4. « Daten zu Mechanik, Elektronik, Synästhesie, Environment and Performance » (p. 284-295).

FIGURE 1 Graphique de René Block tiré du catalogue de l'exposition *Für Augen und Ohren* (1980), p. 6.



© Block

thématique) qu'aimanter les désirs de totalisation (encyclopédisme, synthétisme, généalogisme, etc.) en extension des impulsions portées par les programmes de l'œuvre d'art totale, de l'intermédialité ou de la synesthésie.

Le « sonore » : thématique ou catégorie ?

L'exposition *Écouter par les yeux. Objets et environnements sonores*, dont le commissariat fut assuré par Suzanne Pagé pour le département de l'ARC du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris[5], rejoint la proposition de René Block[6] et Nele Hertling par un intérêt partagé pour les relations du sonore et des arts plastiques, qui se traduit dans le choix de très nombreux artistes et œuvres en commun avec une sélection de travaux dont l'ensemble puisse dresser un panorama de la création contemporaine.

Dans l'introduction au catalogue de l'exposition parisienne, Suzanne Pagé, après avoir évoqué l'*Exposition de musique* de 1963, à Wuppertal, revient sur *Für Augen und Ohren*, qu'elle qualifie de « première présentation globale du rapport entre la musique et les arts plastiques » qui « portait sur l'ensemble des développements de la musique mécanique, incluant un vaste panorama d'objets sonores, automates, orchestrions et autres pianos mécaniques qui avaient pu donner lieu à de nouvelles formes musicales[7] ». Par contraste, le projet de l'ARC est traité de « moins ambitieux » et de « plus précis », mais il est aussi plus prudent, s'intéressant au « matériau son » et à son « importance dans le vocabulaire plastique d'aujourd'hui », aux artistes et non aux compositeurs, sans prétendre à l'existence d'une « nouvelle catégorie artistique ».

Cette nuance témoigne pourtant d'une nouvelle difficulté rencontrée par les discours dès lors que le domaine sonore est abordé dans le contexte des arts plastiques. À partir d'un critère tel que le recours au « matériau son », les continuités entre la musique et les arts plastiques peuvent se développer au profit d'un effacement des distinctions disciplinaires. Mais l'ajout d'un critère fonctionnel les rétablira immédiatement, puisque si le son est souvent une finalité dans le cadre posé par la musique, il peut n'être qu'un médium, fût-il le seul mobilisé, dans celui des arts plastiques, c'est-à-dire un signe ou un signal mis en relation avec d'autres signes et signaux – sonores ou visuels – dans un espace.

Certainement, le statut du son fut rejoué par des propositions d'artistes, de musiciens et de compositeurs au cours des XX^e^ et XXI^e^ siècles. Mais est-ce pour autant que, si les différences matérielle et sensorielle entre le visible et l'audible ont trouvé une traduction dans les catégories posées par l'histoire de l'art, leur convergence supposée puisse automatiquement ouvrir de nouvelles catégories dans ce domaine ?

5. L'ARC (animation, recherche, confrontation) fut à sa création, en 1967, un département du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris dédié à la création contemporaine. Dirigé en 1980 par Suzanne Pagé, il s'était séparé de son autorité de tutelle.

6. René Block est mentionné en tant que collaborateur dans le catalogue de l'exposition *Écouter par les yeux : objets et environnements sonores* (1980), Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, p. 2.

7. Pagé, 1980, p. 5. Toutes les citations de cette autrice se retrouvent aux pages 5 et 6 de ce même ouvrage.

Le piège tendu par l'« art sonore » à l'histoire de l'art pourrait ainsi se résumer dans une double contrainte : il est impossible de considérer l'art sonore dans le strict report d'une distinction entre la musique et les arts plastiques ; mais il demeure tout aussi impossible de dépasser cette distinction en considérant les œuvres regroupées sous la catégorie d'art sonore. On redécouperait tout autrement ces ensembles en observant et en décrivant les pratiques des artistes, dans une enquête empirique relevant les opérations concrètes permettant la construction d'objets, ce qui impliquerait parallèlement de se défaire des transmissions généalogiques et des ordres chronologiques, mais aussi des groupements formels (*happening*, installation sonore, sculpture sonore) ou des regroupements par matériaux.

Ainsi, malgré l'affirmation d'un critère de sélection matériel pour son exposition, Suzanne Pagé s'en remet-elle à « un pluralisme d'œuvres très singulières et personnelles, inclassables », qu'elle répartit en des ensembles reposant sur l'emploi de procédés communs (comme le « détournement ironique »), l'exploration des propriétés plastiques du son (volume et architecture sonore), la tonalité de propositions artistiques dans un large éventail qui conduit du « ludique » à la « gravité », puis les « dispositifs sonores » présentant de nouvelles formes de musique.

Les deux textes publiés dans le catalogue d'*Écouter par les yeux* sont, à leur tour, emblématiques des impératifs comme des problèmes de définition auxquels l'ensemble, désigné par les termes d'« art sonore », s'est heurté. Dans « Objets et environnements sonores[8] », Frank Popper retient, lui aussi, le cadre du matériau, affirmant que le son est entré dans les arts plastiques comme un élément sensible et concret au même titre que d'autres matériaux. Après avoir posé l'hypothèse d'un lien entre l'éclatement du concept de sculpture dans les années 1960 et 1970 et le recours à ce matériau, il mentionne des « courants » au sein desquels les objets et environnements sonores se sont précisés : *events* et *happenings* ; cinétisme, cybernétique, art technologique et art conceptuel. Sa conclusion, prolongeant le constat pluraliste de Suzanne Pagé, adresse une question ouverte à l'histoire de l'art sans livrer d'indices permettant d'y répondre : « En fin de compte, peut-on parler de l'avènement d'un nouvel art (le *Sound Art*, le *Poly Art*) ou plutôt de tentatives de composition musicale par des plasticiens, ou encore d'une exposition d'œuvres sculpturales qui intègrent une composante sonore[9] ? » Si toutes ces hypothèses sont convenables, aucune ne tranche réellement, comme si le paradigme sonore, qui conditionne la conception de ces expositions sur un plan thématique, se refusait obstinément à tenir ses promesses sur un plan conceptuel.

8. Popper, 1980, p. 5-7.

9. *Ibid.*, p. 7.

Les méandres du son dans les arts

La continuité des deux expositions de Berlin et de Paris est également marquée par la présence de René Block dans le catalogue du MAM, dont le texte, intitulé « À la recherche de la musique jaune[10] », prend ce problème historique à bras-le-corps et l'accompagne d'un diagramme qui fait écho à celui publié en ouverture du catalogue berlinois – qui le reprend globalement, mais le précise et en redistribue les catégories dans l'espace, en suivant les deux mêmes lignes historique et généalogique. Ce diagramme (Figure 2) tracé à la main retient une période plus restreinte que le précédent, puisqu'il s'attache à schématiser les relations de la musique et des arts plastiques depuis la révolution romantique, à partir d'un débat portant sur la séparation ou la synthèse des arts opposant Johann Wolgang von Goethe à Philip Otto Runge.

S'appuyant sur ce diagramme, le texte de René Block propose une sorte d'inventaire d'objets, de supports et de pratiques, qui permet de constituer des ensembles : les catégories des instruments mécaniques et des systèmes de sons électroniques, reportées depuis le catalogue berlinois ; la liaison du son à l'action (la « musique mise en scène, *happenings*, événements ou performances ») ; les rapports son/couleur et son/sculpture. À la fin de son essai, lorsqu'il affirme que le « son » est le « médium de notre époque », René Block illustre son propos par une anecdote ayant, pour nous, valeur de parabole :

> Lors d'une visite que je fis à Richard Hamilton dans sa Northend Farm, je lui ai parlé de l'exposition *Für Augen und Ohren*. Plus tard, il me raccompagna à Londres. Nous roulions sur une autoroute. Hamilton conduisant sa Porsche dans un paysage légèrement brumeux à grande vitesse. À un moment, il mit en marche son installation stéréo 20 watts. C'était une cassette avec de la musique de Bach. La musique mise très fort accroissait le sentiment de la très grande vitesse. Hamilton me dit : « This is my acoustic room.[11] »

Dans un mouvement spiralé, cette anecdote peut nous ramener au point d'origine du diagramme de René Block, à Runge et à Wagner, à la séparation ou à la synthèse des arts, dans les brumes d'un romantisme qui, après de multiples transformations auxquelles prendraient part, *in fine*, l'industrie automobile, la musique enregistrée (du Bach, évidemment !) et la haute-fidélité allemandes, se seraient prolongées jusqu'à nous dans de nouvelles intensités, avec des expériences où nos sensations seraient amplifiées par le volume du son et la vitesse des transports.

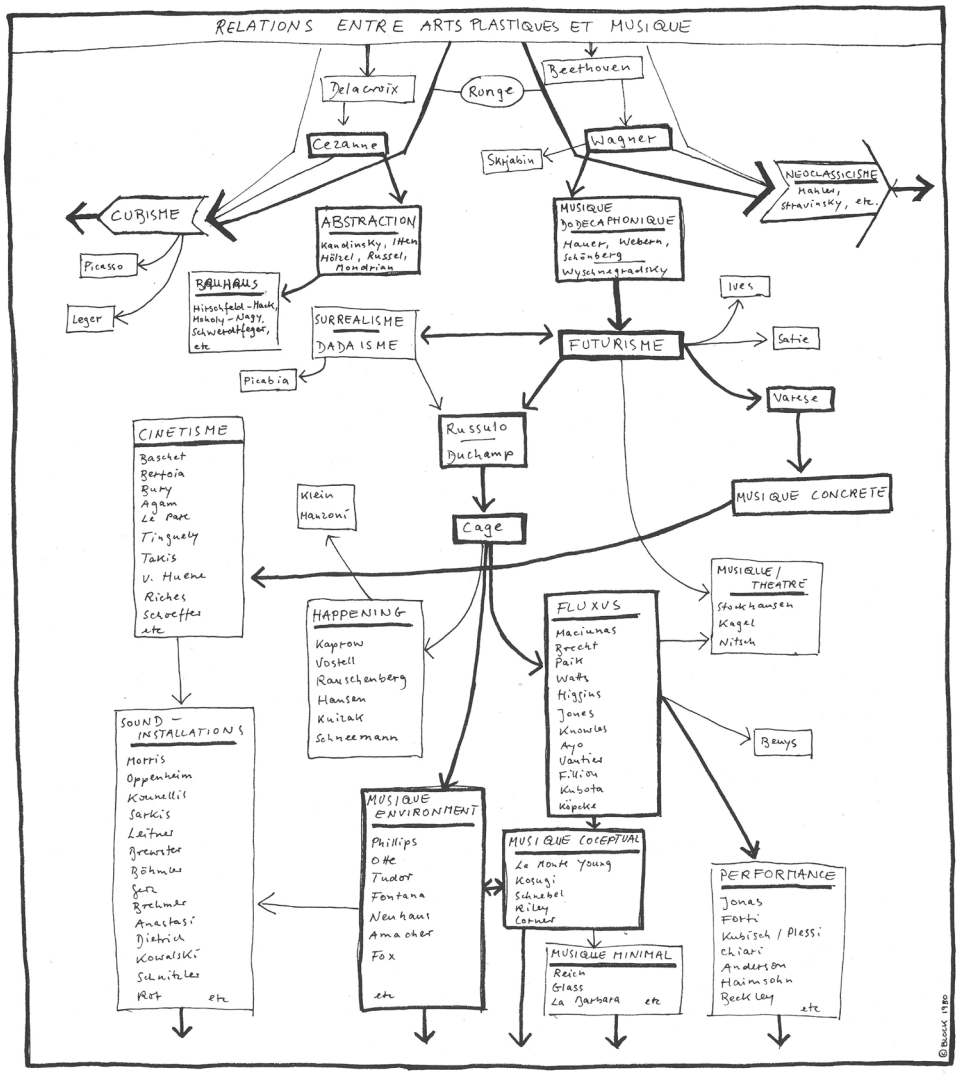
Une lecture analytique du diagramme[12] (Figure 2) livrera des renseignements plus précis. Si la première position axiale revient à Runge, auquel sont reliés Beethoven puis Wagner, un seul véritable axe horizontal y est tracé,

10. Block, 1980, p. 9-37.

11. *Ibid.*, p. 35.

12. Ce diagramme de René Block a traversé le temps, souvent cité ou même exposé dès lors que des artistes ou des expositions associées à l'« art sonore » sont impliqués, comme récemment encore lors de l'exposition de Christina Kubisch, *Échos magnétiques*, au Musée des beaux-arts de Rennes (du 15 février au 14 avril 2019). À l'occasion de l'exposition *Sound Unheard* au Goethe Institut de Paris (du 12 septembre au 27 octobre 2019), l'image choisie pour accompagner l'atelier « Écouter par les yeux », organisé par Mathilde Arnoux et Anne Zeitz, était celle du graphique de René Block produit dans le catalogue de l'exposition *Für Augen und Ohren*.

FIGURE 2 Diagramme de René Block, « Relations entre arts plastiques et musique », tiré du catalogue de l'exposition *Écouter par les yeux : objets et environnements sonores* (1980), p. 8.



Encart 1 : L'axe horizontal Surréalisme/Dadaïsme, Futurisme.
Cet axe horizontal constitue un palier dans ce graphique, à partir duquel sont distribués tous les éléments subséquents.

Encart 2 : L'axe vertical Russolo/Duchamp, Cage.
Cet axe vertical dessine un triangle avec l'axe horizontal Surréalisme/Dadaïsme, Futurisme (Encart 1). Y sont nommées des personnes associées à ces trois mouvements d'avant-garde. Cet axe est central, aussi bien géométriquement que fonctionnellement, puisqu'à partir de Cage sont distribués tous les éléments subséquents, à l'exception du « Cinétisme ». Situé précisément au centre géométrique de ce graphique, John Cage en est aussi l'élément le plus important.

Encart 3 : Sound installations 1.
Une ligne conduit de Beethoven à l'installation sonore, dont le trajet est le suivant : Beethoven, Wagner, Musique dodécaphonique, Futurisme, Russolo/Duchamp, Cage, Musique environnement, Sound Installations. On pourrait d'ailleurs y ajouter cette autre ligne ouverte depuis Cage vers Fluxus, Musique Conceptual (*sic*), Musique environnement et Sound Installations.

Encart 4 : Sound installations 2.
Une autre ligne mène de Beethoven à l'installation sonore, qui emprunte un autre chemin que la précédente à partir du futurisme : Beethoven, Wagner, Musique dodécaphonique, Futurisme, Varèse, Musique concrète, Cinétisme, Sound installations.

Encart 5 : Sound installations 3.
Les deux grandes lignes généalogiques de ce graphique, qui se séparent l'une de l'autre à partir du futurisme, se retrouvent l'une et l'autre dans la catégorie Sound installations. Cette catégorie se distingue de toutes les autres comme point de convergence de ces deux lignes et occupe donc une place à part dans ce graphique.

qui réunit l'ensemble constitué par Surréalisme/Dadaïsme et Futurisme, ce dernier lié à Wagner en transitant par la musique dodécaphonique (Figure 2, Encart 1). Cet axe est d'autant plus structurant qu'à partir de lui se précisent les deux grandes lignes généalogiques qui vont informer toutes les distributions suivantes (la troisième de ces lignes, qui conduit de Delacroix au cubisme et au Bauhaus, s'interrompant assez tôt). Ces deux lignes majeures comprennent trois compositeurs chez qui le son prend non seulement part à la musique, mais la définit : Luigi Russolo et John Cage, situés sur un axe vertical, puis Edgar Varèse, à droite. À partir d'eux s'articulent de nombreux mouvements et courants musicaux et artistiques.

L'axe vertical Russolo/Duchamp, Cage est central, au sens propre comme au sens figuré, puisque Cage occupe le centre géométrique du graphe et à ce titre exerce la plus grande influence sur tout ce qui lui succède (Figure 2, Encart 2). Si l'on suit la logique du diagramme, il est possible de retracer, à partir de Cage et en remontant une ligne directe qui conduit à Beethoven, une généalogie de l'installation sonore (« Sound installations »), catégorie qui accorde à cette ligne son terme provisoire (Figure 2, Encart 3). Quant à la ligne Varèse (Figure 2, Encart 4), bien que plus périphérique et, en ce sens, pesant moins directement sur l'ensemble des catégories et mouvements à venir, elle occupe pourtant une place déterminante. Prenant à la même source que la ligne Cage (Beethoven), elle passe par le même axe (Futurisme) et conduit au même point, *Sound installations*, au prix d'une grande transversale qui relie la musique concrète à l'art cinétique. Le diagramme de René Block accorde ainsi une place singulière à l'installation sonore qui, située à la convergence de ses deux grandes lignes généalogiques (Figure 2, Encart 5), apparaît comme un aboutissement historique des relations de la musique et des arts plastiques.

Il y aurait beaucoup à dire de ce diagramme : de son parti pris, en relevant ce que l'on retient de la musique lorsqu'on cherche à retracer ses liens avec les arts plastiques depuis la période contemporaine en remontant au XIX^e^ siècle ; de ses catégories hétérogènes réunissant individus, mouvements d'avant-garde, ensembles et courants, dont certains inventés par la critique ; de ses découpes singulières, puisque des individus sont extraits des collectifs auxquels ils appartiennent quand d'autres sont associés à des mouvements et courants dont ils ne se revendiquent pas ; mais aussi de son tracé à la main, qui renvoie au dessin et accentue son caractère subjectif, en tension avec sa tentative de formalisation d'une histoire ; ou encore de ce paradoxe, dans l'association d'un principe généalogique à des engagements esthétiques qui cherchent, pour beaucoup d'entre eux et en particulier avec l'axe

Surréalisme/Dadaïsme, Futurisme, à rompre avec toute filiation, définition ou histoire.

Nous en retiendrons avant tout deux choses, en relation avec notre propos : que l'installation sonore est à la fois un domaine historiquement complexe et richement qualifié, mais aussi, et en raison même de cette position, peu définissable et confus. Que cette situation du sonore et son aporie – puisque le plus informé est aussi le moins défini – sont symptomatiques de la difficulté chronique posée par la catégorie du sonore aux arts plastiques et à leur histoire, qui pourrait se résumer en une formule : l'art sonore est une thématique sans définition.

Un dernier élément de ce graphique peut être relevé, puisque depuis sa réalisation en 1980, une figure a émergé au croisement de l'histoire de l'art et des *Sound Studies*[13] qui, si elle ne peut être considérée comme tutélaire des « arts sonores », pose tout au moins les bases d'une pratique radicale du son à partir de laquelle s'opèrent des distinctions franches avec la musique et s'ouvrent de nouvelles perspectives pour les arts : Max Neuhaus, classé par René Block dans la catégorie « Musique environnement ».

13. On mentionnera l'exposition collective réalisée autour de l'œuvre de Max Neuhaus, *Max Feed*, au Frac Franche-Comté à Besançon (du 9 octobre au 30 décembre 2016), par Daniele Balit, qui a dirigé à cette occasion un hors série de la revue *D'Ailleurs*, « Max Feed : œuvre et héritage de Max Neuhaus », publié par l'Institut Supérieur des Beaux Arts de Besançon, mais aussi la traduction d'écrits et d'entretiens de Max Neuhaus, codirigée par Daniele Balit et Matthieu Saladin (2019).

Du paradigme matériel du sonore au paradigme spatial de l'écoute

Instituer Max Neuhaus père de l'art sonore serait faire peu de cas des positions de cet artiste. Car dans ses écrits comme dans de nombreux entretiens, des années 1960 à la fin des années 2000, Neuhaus n'a jamais cessé d'émettre les plus grandes réserves vis-à-vis de cette notion. Dans un court texte intitulé « Sound Art ?[14] », il relie implicitement l'avènement de cette catégorie aux deux expositions de l'Akademie der Künste de Berlin et du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, soulignant ses origines institutionnelles :

> Depuis le début des années 1980, les institutions dédiées aux arts visuels ont organisé un nombre croissant d'expositions consacrées au son. À partir de 1995, ces expositions sont presque devenues une mode dans le monde de l'art. Musique, sculptures cinétiques, instruments actionnés par le vent ou joués par le public, art conceptuel, effets sonores, enregistrement de lectures de poésie ou de prose, œuvres visuelles qui produisent du son, tableaux représentant des instruments de musique, automates musicaux, films, vidéos, démonstrations de nouvelles technologies, simulations acoustiques, logiciels interactifs générant du son, etc. : longue est la liste dans laquelle piochent ces expositions, quand ce n'est pas la liste entière qui est présentée. En bref, « art sonore » semble être une catégorie fourre-tout pour tout ce qui est sonore ou qui peut l'être, et parfois même pour ce qui ne l'est pas[15].

14. Neuhaus, 2000, reproduit *in* Neuhaus, 2019, p. 262-264.

15. Neuhaus, 2019, p. 262.

Face à cette fâcheuse tendance curatoriale, qui consiste à « rassembler des pratiques sous la bannière de leur plus petit dénominateur commun[16] », Neuhaus

16. *Ibid.*, p. 264.

a avancé avec obstination et insistance, dans ses textes et communications, deux principaux arguments pour établir des différences d'ordre structural et ontologique avec la musique à partir de sa pratique du son :

> En général, les gens croient tout d'abord qu'il s'agit d'une nouvelle forme de musique, alors que ces œuvres s'en distinguent pour deux principales raisons. En premier lieu, ce ne sont pas des successions d'événements sonores dans le temps […]. Seconde différence : le son n'est pas l'œuvre, il n'est que le matériau que j'utilise pour construire un lieu, pour transformer un espace en un lieu[17].

17. *Ibid.*, p. 262.

Ces deux arguments suffisent à défaire les liens de Neuhaus à Russolo, à Varèse ou à Cage, et le déplacement qu'ils supposent est essentiel pour comprendre le changement de plan inhérent à cette pratique des sons. C'est l'inscription dans l'espace et non dans le temps qui modifie le statut du son, dès lors moyen de transformation et de construction d'un lieu. Cette fonction permet encore de distinguer, en pratique, les propositions spatiales de Neuhaus, qui relèvent selon lui de la sculpture, de celles de la musique d'ameublement ou d'ambiance, qui pensent la musique comme objet ou comme décor dans un lieu donné. Extraire le son du continuum temporel est donc une condition pour qu'advienne cette chose d'espace, que l'artiste va développer avec le concept « d'œuvre-lieu ». L'étude des dimensions sonores d'un espace, qui peuvent embrasser ses caractéristiques physiques et architecturales comme ses propriétés acoustiques, sera ici mise à profit pour construire un lieu en ayant recours, le plus souvent, à un son continu dont la présence est à peine perceptible. Pénétrer dans ce lieu signifie franchir un seuil, le son produit par Neuhaus fonctionnant comme un point de bascule qui réoriente l'attention et modifie la perception, les prises ou la préhension de l'environnement.

Ce dispositif sonore-spatial fait apparaître un nouvel élément, l'écoute, qui intervient dans tout ce processus de travail. Ainsi que le remarque Neuhaus,

> dans notre vie quotidienne, nos yeux et nos oreilles ne cessent de fonctionner de concert pour forger notre perception du monde. Traditionnellement, les artistes jouent sur cette perception par le biais de la vision, grâce à la forme et à la couleur. Pour ma part, c'est avec l'ouïe que je travaille[18].

18. « Le son comme médium », entretien ayant eu lieu en 1997, cité *in ibid.*, 2019, p. 226.

De manière très empirique, c'est en effet à l'oreille que l'artiste établit le cadre de ses interventions, mais l'écoute est aussi le moyen, pour le spectateur, d'accéder aux seuils perceptifs produits par l'artiste.

Le travail *avec* l'ouïe repose sur l'exercice d'écoutes, dont l'entrée dans les arts de Max Neuhaus – qui s'articule au renoncement à une brillante carrière de percussionniste – a fait un mot d'ordre : *LISTEN* (1966). À propos de cette œuvre déclinée sous différents formats, il précise :

> […] Étant percussionniste, j'avais déjà été impliqué dans l'introduction progressive des sons de la vie quotidienne dans les salles de concert, avec Russolo, Varèse et enfin Cage, qui avait fait entrer les sons de la rue directement dans la salle.
>
> Ces pratiques me paraissaient donner du crédit esthétique à ces sons – démarche à laquelle j'étais tout acquis – mais je finis par remettre en question l'efficacité de la méthode employée. La plupart des spectateurs semblaient davantage marqués par le scandale que par les sons eux-mêmes, et rares étaient ceux d'entre eux qui parvenaient à transposer l'expérience après coup en changeant durablement leur perspective sur les sons de la vie quotidienne.
>
> Je cherchai peu à peu à aller plus loin. Pourquoi restreindre l'écoute à la salle de concert ? Au lieu d'amener ces sons dans la salle, pourquoi ne pas tout simplement emmener le public dehors, pour une mise en situation[19] ?

19. Propos tirés d'un entretien ayant eu lieu en 1990, cités *in ibid.*, 2019, p. 289-290.

Opérer un déplacement du son par un changement de plan (du temporel vers le spatial) implique, concrètement, un second déplacement, celui des auditeurs, dans un parcours physique et perceptif au sein duquel se relocalisent leurs écoutes. Toutes les œuvres sonores de Max Neuhaus font appel à cette mobilité et beaucoup d'entre elles, qui sollicitent la déambulation, doivent être traversées. Ces pratiques d'espace, qui ne sont pas sans rappeler celles auxquelles l'exposition conventionnelle invite ses spectateurs, dont les traversées et les marches s'accompagnent d'un recadrage permanent du regard (à la différence de l'immobilité préconisée par les dispositifs scéniques et cinématographiques), s'en différencient pourtant puisqu'elles ne font appel à aucune compétence particulière. Max Neuhaus a souvent répété qu'il s'adressait à un « vaste éventail de personnes initiées ou non initiées », qui pour se saisir d'un son, le percevoir, devront juste prêter attention[20]. Lorsqu'il évoque le protocole et les effets des écoutes produites lors de marches à l'occasion desquelles il accueillait des personnes à l'extérieur d'une salle de concert, il écrit :

20. Neuhaus, 1983.

> Sans rien dire, je me concentrais tout simplement sur l'écoute et je me mettais à marcher. Bien sûr, les gens étaient tout d'abord un peu embarrassés […]. Le groupe suivait le mouvement en silence et une fois revenus dans la salle, nombreux étaient ceux qui avaient découvert une nouvelle manière d'écouter[21].

21. Propos tirés d'un entretien ayant eu lieu en 1990, cités *in* Neuhaus, 2019, p. 291.

Si sortir de la musique signifie, parallèlement, en finir avec les compétences censément mobilisées par l'écoute musicale, il faut aussi, pour Neuhaus, se donner les moyens de trouver sa propre manière d'écouter. Dans ce processus de création où les écoutes se combinent, se partagent et se redéfinissent, le couple de la compétence et de la désorientation occupe une place centrale, moins comme une condition ou un effet de la pratique artistique, que comme un attribut de l'écoute elle-même.

La démarche proposée par Max Neuhaus associe donc le mouvement physique des corps au déplacement de l'écoute et de ses repères, dans une

désorientation qui conduit à quitter la salle, mais aussi à ouvrir ses oreilles pour se réorienter dans l'espace, en suivant le cours des sons. Cette démarche, même si elle ne requiert aucune compétence particulière, comporte une dimension d'apprentissage, par soi-même, qui peut aller jusqu'à modifier la perception de l'espace et du monde.

Écoute et action : les enjeux d'un art d'écouter

Prendre Max Neuhaus comme point de repère historique pour l'avènement de pratiques sonores dans les arts revient donc à quitter les tentatives, sans cesse avortées, de définition d'un « art sonore », pour s'ouvrir à celles d'un « art d'écouter », lequel ne répond à aucune discipline artistique, mais appelle à une discipline de soi. Si cet art demeure, globalement, pour Neuhaus, une affaire de sujets et de mondes, de subjectivités et d'intuitions, on pourrait pourtant en redéfinir les contours en évitant la romantisation de ces pratiques et en proposant d'autres modèles que la phénoménologie pour les penser.

La compréhension de ce qui se joue dans des manières d'écouter a trouvé de précieux appuis avec le développement des *Sound Studies*, mais aussi dans des études éthologiques contemporaines. Les effets critiques de ces travaux sont puissants sur les idéalités de l'écoute, encore dominantes, et permettent de mieux situer les enjeux d'une histoire, naturelle et culturelle, des manières d'écouter.

Afin d'éviter que l'écoute ne demeure une abstraction, il sera toujours nécessaire de préciser quelles en sont les modalités, qui peuvent varier selon les contextes, qu'ils soient artistiques ou scientifiques, et ne pas les réduire à des degrés d'attention, qui mèneraient du plus faible au plus complet, tel l'idéal posé par l'écoute musicienne occidentale, qui s'est développé conjointement à l'exercice savant de la composition[22]. Cet auditeur idéal, aussi total que l'art auquel il serait confronté, qui percevrait les sons de la musique dans leur détail aussi bien que dans leur ensemble dans une salle de concert qui fonctionnerait alors comme une chambre d'écoute et comme un laboratoire scientifique, est aussi celui auquel Neuhaus ne veut pas avoir affaire. L'incompétence qu'il suggère signifie une ouverture à la distraction, c'est-à-dire à une écoute non discriminante. Sa réévaluation de l'écoute distraite, comme modalité de l'attention, présuppose une absence de hiérarchie entre les sons, qui va au-delà d'un rapport d'équivalence entre le bruit et la musique tel qu'il fut posé historiquement depuis le romantisme, mais s'applique à l'idée même de composition, entendue en un sens plus écologique que musical : il faudrait alors concevoir qu'un environnement sonore se compose par lui-même, qu'il n'a nul besoin d'une organisation qui lui serait imposée de l'extérieur.

22. Sur ces points et les suivants, voir Supper et Bijsterveld, 2015.

Plus loin, la variété des lieux construits pour la musique – parmi lesquels la salle de concert dans ses multiples versions, selon les différentes musiques qu'elle accueille – participe de la création d'un répertoire d'écoutes au sein duquel nous sommes amenés à nous déplacer. C'est en considérant cette mobilité dans les écoutes qu'on en finit vraiment avec l'écoute idéale, pour s'ouvrir à la pluralité de manières d'écouter dans son développement conjoint à l'établissement de nouveaux savoirs. Il devient alors possible de réinscrire des écoutes dans les contextes historiques et matériels où elles furent mises en pratique.

Les travaux menés par Joeri Bruyninckx sur l'évolution de l'étude des chants d'oiseaux au XX^e^ siècle[23], dont l'objet est en apparence éloigné de ces problèmes, pourraient s'avérer utiles à ces réflexions. Ils mettent en effet à jour une articulation importante de l'écoute à la technique, en étudiant comment

> la mécanisation de l'enregistrement sonore a modifié la façon dont les ornithologues traitaient le son naturel comme objet d'étude scientifique, en retraçant la dynamique qui relie l'approche de terrain et le laboratoire, la science et la musique, le son cherché et le bruit non désiré, l'audible et le visuel[24].

Peu à peu, constate Bruyninckx, l'espace laborantin a gagné du terrain en isolant et en discriminant les sons des chants d'oiseaux, dans une opération qu'il nomme « stérilisation », visant à éliminer tous les bruits contextuels. Historiquement, le changement de paradigme qui s'est opéré pour les ornithologues avec l'abandon du référent musical et de la compétence musicienne pour une physique du son, avec le développement d'une écoute appareillée, sélective et spécifique, correspond non seulement à la construction de nouveaux objets dans l'impulsion de l'objectivité scientifique, mais rompt aussi avec la mobilité et l'expérience immédiate de l'écoute exploratoire. Prendre en considération l'effet *feedback* de cette mécanisation de l'enregistrement sonore sur nos propres manières d'écouter, et considérer comment nos oreilles se sont emparées de ces nouveaux critères, constituerait le second volet de ces études, qui indiquerait une voie de sortie aux conceptions par trop intuitives et subjectives de l'écoute.

Bien que plus éloignés encore de questions esthétiques, d'autres travaux scientifiques récents pourraient cependant modifier nos approches pratiques de l'écoute. Depuis plus de dix ans, le biologiste et éco-éthologue (*behavioral ecologist*) David A. Luther analyse les effets du bruit anthropique (*anthropogenic noise*) sur le chant de certaines espèces d'oiseaux vivant dans des villes (le bruant à couronne blanche, en particulier)[25]. À la suite d'autres chercheurs, il a constaté l'ajustement auquel ces adaptations donnent lieu, à travers le

23. Bruyninckx, 2018.

24. Bruyninckx, 2011, p. 127.

25. Luther, Phillips et Derryberry, 2015.

recours à des fréquences vocales différentes pour l'émission du chant, mais a aussi précisé la manière qu'a cet ajustement, combiné aux effets de réflexion et de réverbération des surfaces architecturales (phénomènes d'échos)[26], de produire une perte du contenu de l'information qui affecte la réception de ces signaux et, par voie de conséquence, perturbe la communication entre les individus : l'amoindrissement de ces « performances vocales » ayant de nombreux effets sur la reproduction comme sur la défense des territoires.

26. Luther et Wiley, 2009, p. 183-187.

Deux éléments dont nous pourrions tirer bénéfice traversent cette étude éthologique. Premièrement, elle nous encourage à penser l'écoute en relation à l'action, en mettant au second plan les questions d'attention, qui demeurent inatteignables pour les études du comportement animal. Appliquer ce recentrement à nos propres écoutes les détacherait d'une appréhension exclusivement spirituelle. Le second point est aussi un premier effet de ce nouage de l'écoute à l'action, qui s'applique à l'incidence des sons anthropiques sur le comportement de diverses espèces animales. L'approche éthologique relativise, ici, le mot d'ordre esthétique d'une absence de hiérarchie entre les sons : car absence de hiérarchie ne signifie pas absence de valeur, pour les sons, et que ces valeurs soient produites par d'autres écoutes et d'autres organes perceptifs que les nôtres pourrait devenir un enjeu majeur de recherches dans les sciences comme dans les arts. Ces deux éléments pourraient installer un nouveau socle pour des propositions esthétiques, sur lequel se repenseraient, par exemple, les problèmes de la pollution sonore, au-delà d'opinions et de positions idéologiques, de partages entre sons naturels et sons urbains, bruit et musique[27], cet examen concret de la valeur des sons encourageant, en premier lieu, l'abandon d'une perspective anthropocentrique pour les comprendre.

27. Le célèbre texte de Max Neuhaus revenant sur la notion de pollution sonore, « 'BANG, BOOOooom, ThumP, EEEK, tinkle' », publié dans *The New York Times* (6 décembre 1974, p. 39), apparaîtra sur ce point obsolète.

Le son comme acteur

Si la notion d'art sonore se construit à partir d'objets, elle éprouve des difficultés à classer les objets qu'elle convoque dans des catégories stabilisées, qu'elles soient formelles ou conceptuelles. L'art d'écouter, pour sa part, n'élimine pas les objets, mais les situe au milieu des médiations et des pratiques plurielles de l'écoute. Pour spécifier un art sonore dans le champ des arts plastiques, il sera toujours nécessaire de le distinguer, d'un côté, de la musique, mais aussi, de l'autre, des arts visuels. Considérer le son comme matériau ou comme moyen revient à nier l'utilité de cette catégorie, comme le relevait déjà Max Neuhaus. Plutôt que de s'en remettre à des mesures qualitatives ou quantitatives pour déterminer si un objet artistique peut être qualifié de sonore ou non, on peut retenir, ainsi que le préconise le paradigme de l'écoute, que

les sons sont des acteurs dans l'espace. Avec eux se précisent des parcours de l'ouïe à la vision, dans des nouages de la perception à l'action, dans les espaces ouverts de l'orientation et de la localisation. Le travail de l'art, selon cette approche, se situe dans la construction d'écarts, avec ces acteurs, opérant des décentrements perceptifs qui soulèvent des enjeux politiques et esthétiques que l'éthologie peut nous aider à mieux comprendre. Car l'art d'écouter, dans ces décentrements, permet aussi d'accorder d'autres valeurs aux sons, de considérer d'autres écoutes jusqu'à se détacher d'une position anthropocentrique.

BIBLIOGRAPHIE

Block, René, Dombois, Lorenz, Hertling, Nele et Volkmann, Barbara (dir.) (1980), *Für Augen und Ohren : Von der Spielhur zum akustischen Environment. Objekte, Installationen, Performances*, catalogue d'exposition, Berlin, Akademie der Künste.

Bruyninckx, Joeri (2011), « Sound sterile : Making scientific field recordings in ornithology », *in* Trevor Pinch et Karin Bijsterveld (dir.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, New York, Oxford University Press, p. 127-150.

Bruyninckx, Joeri (2018), *Listening in the Field : Recording and the Science of Birdsong*, Cambridge, ma, mit Press.

Luther, David A. et Wiley, R. Haven (2009), « Perception and production of communicatory signals in a noisy environment », *Biology Letters*, vol. 5, n° 2, p. 183-187.

Luther, David A., Phillips, Jennifer et Derryperry, Elizabeth P. (2016), « Not so sexy in the city : Urban birds adjust songs to noise but compromise vocal performance », *Behaviorial Ecology*, vol. 27, n° 1, p. 332-340.

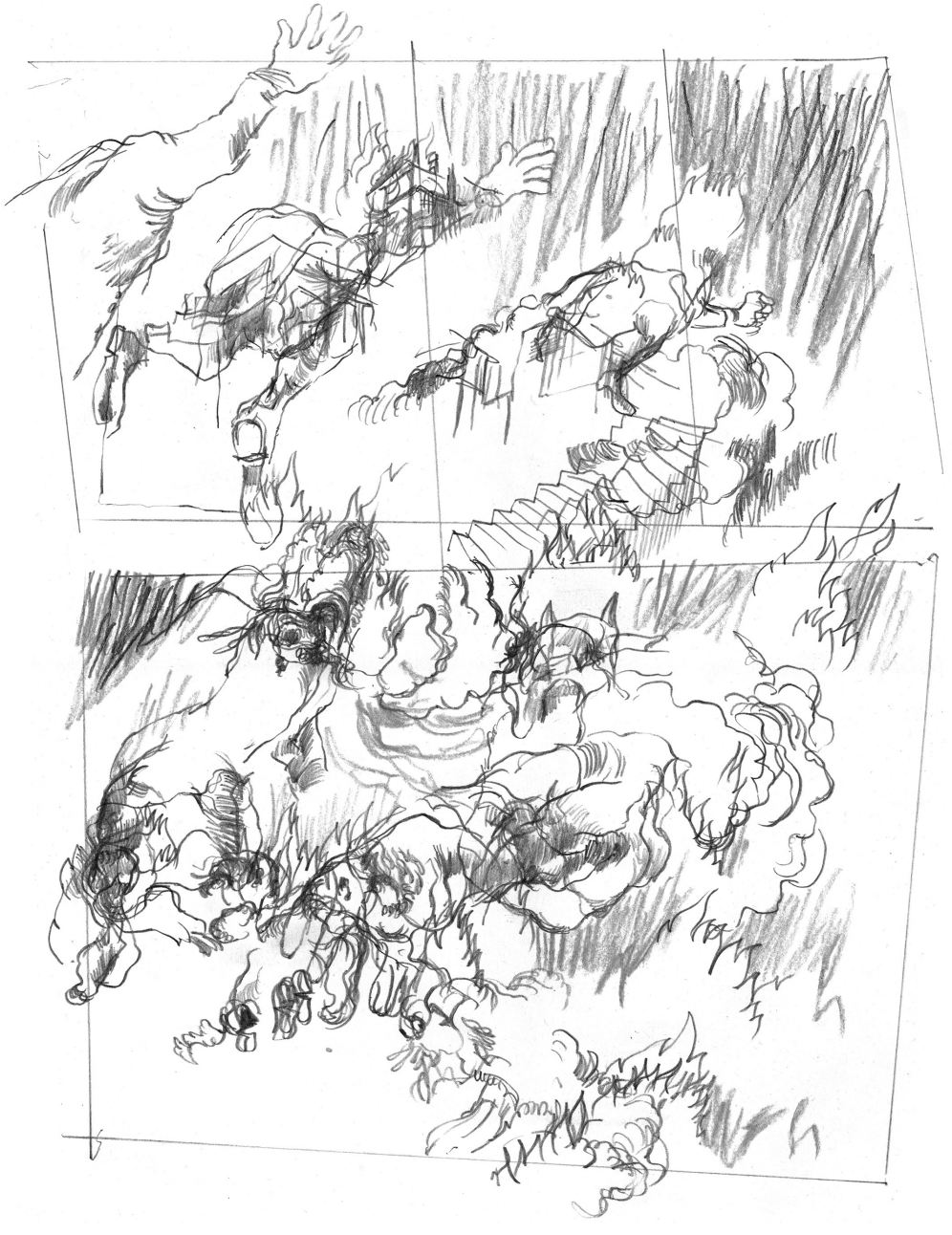
Neuhaus, Max (1974), « 'BANG, BOOOoom, ThumP, EEEK, tinkle' », *The New York Times*, 6 décembre, p. 39.

Neuhaus, Max (1983), « Sound Installation », Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Neuhaus, Max (2019), « Art sonore ? », *in* Daniele Balit et Matthieu Saladin (dir.), *Les pianos ne poussent pas sur les arbres*, traduction d'écrits et d'entretiens de Max Neuhaus, Dijon, Les presses du réel.

s.a. (1980), *Écouter par les yeux : objets et environnements sonores*, catalogue d'exposition, Paris, arc, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Supper, Alexandra et Bijsterveld, Karin (2011), « Sounds convincing : Modes of listening and sonic skills in knowledge making », *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 40, n° 2, p. 124-144.



L. L. de Mars, sans titre, décembre 2019. Mine graphite sur papier, 30 × 40 cm.

But If It's Not Music, What Is It? Defining Interstitial Artistic Practices

Clément Canonne and Annelies Fryberger

We often think of art as structured in art worlds.[1] But what lies between art worlds? Do we find spaces of undefined practices, or are interstitial practices also clearly defined? For this text, we interviewed eleven French artists with sound-based practices who situate themselves in spaces where music overlaps with the visual arts, instrument building, performance art, and poetry. These are artistic practices where centers of gravity are unclear and orbits are irregular. Two factors act as common denominators for our sample: the artists we interviewed all use sound in their artistic practice[2] (Figure 1), but they do not claim to be musicians, or they have a complex relationship with this label.

1. Becker, 1982.

Crucially, the fact that "sound art" exists as a category, even if it is difficult to define, fails to solve the issue of categorization for artists who use sound but do not want to be seen exclusively as musicians. Artists who fall broadly into this category must still make certain choices to position themselves. The same could be said for the labels that have emerged to designate interdisciplinary practices in the 20th and 21st centuries—sound poetry, new media art, and performance art, for example—in large part because this interdisciplinarity is not mirrored at the institutional level. In other words, the existence of a category such as "sound art" does not stabilize artistic practice. Max Neuhaus would be the first to agree:

> If there is a valid reason for classifying and naming things in culture, certainly it is for the refinement of distinctions. Aesthetic experience lies in the area of fine distinctions, not the destruction of distinctions for promotion of activities with their least common denominator, in this case sound.[3]

3. Neuhaus, 2000, p. 2.

Sound art, at least in France, does not (yet) have the historical and institutional depth to act as a center of gravity: it is not (yet) a field that can create its own

2. All interviews were conducted in French. We have chosen to publish this text in English to give these artists visibility outside of France. All translations are our own. See Figure 1 for details on these artists.

periphery. Its canon is not (yet) developed enough to provide a lexicon of proper nouns that would enable artists to situate and describe their practice exclusively in relation to this field. This means that more established disciplines, even though they are themselves ever-shifting constructions, have to do this work.

How, then, do artists position themselves when they belong to a field that is not (yet) a field? How do these artists define themselves, given that the available labels do not satisfy them? How do they actually use established categories when they do not want their artistic practices to conform to them? To answer these questions, we will analyze how these artists position themselves and their work—what interests us here is the subjective ways these artists define their practice, and the consequences this has on their career choices. Three definitional strategies will be investigated: negative definitions, additive definitions, and generic definitions. These three ways of framing a position should not be seen as mutually exclusive, as they are successively or even simultaneously explored by the artists we interviewed. We will show here that each of these definitional strategies implies related artistic choices, which make it possible for these artists to legitimize their sense of belonging to an interstitial space and to use this belonging as a powerful means to develop a unique identity.

4. This is how these artists described their practices to us during our interviews—but, of course, as this article intends to show, none of these artists use these labels in a non-reflexive, uncritical manner.

FIGURE 1 Interviewees (for the interviewers, CC refers to Clément Canonne, AF to Annelies Fryberger).

Name	How they present themselves[4]	Interview date, place, interviewer	Personal website
Frédéric Acquaviva	Composer and sound artist	25.10.2018, Paris, CC and AF	http://www.frederic-acquaviva.net
Tarek Atoui	Artist of sound and composer	7.11.2018, Paris, CC	http://www.kurimanzutto.com/en/artists/tarek-atoui
Charlotte Charbonnel	Artist	13.12.2018, Paris, CC and AF	charlotte-charbonnel.com
Anne-James Chaton	Maker of sound poetry	14.1.2019, Paris, CC and AF	https://www.annejameschaton.org/
David Christoffel	Poet, composer, radio artist	5.11.2018, Paris, CC and AF	http://www.dcdb.fr/
Octave Courtin	Sound artist	27.2.2019, Paris, CC	https://www.octavecourtin.com/
Yann Leguay	Sound artist	26.10.17, Paris, CC	http://www.phonotopy.org/
Violaine Lochu	Musician, performer, artist	14.1.2019, Paris, CC and AF	www.violainelochu.fr
Thierry Madiot	Artist	14.12.2016 and 12.10.2017, Paris, CC	http://madiot.free.fr/
Sébastien Roux	Composer	11.6.2019, Baubigny, CC	http://www.sebastienroux.net/
Samon Takahashi	Artist	6.11.2018, Paris, CC and AF	Not interested in having a website

Negative definitions

To be an "interstitial" artist means, first and foremost, to refuse to be identified with a specific artistic space. This way of presenting oneself and one's practice, by rejection rather than adherence, is a sign in and of itself of the existence of an interstitial space. It shows that artistic identities can be defined by situating oneself outside established spaces. In our interviews, it became apparent that these artists all risked being identified with another field, and that they all took pains to make sure they did not accidentally fall into this field. In this text, we will call such a field a "repulsive field" or "repulsive discipline," as opposed to a center of gravity/attraction. Some examples will clarify this point:

> The figure of the singer is precisely what I have to avoid. There's a piece on the last album where, because of the way Andy Moore played, I'm almost at the limit of singing. But that's really a limit for me. And, furthermore, I think I would be completely incapable of writing a song. And I don't know how to sing, either (Anne-James Chaton).

> For me, the way to avoid taking the stance of a musician was to create sound objects that were as easy to manipulate as possible. I actually used the medium of sound to further address questions that I had been exploring in my performances (Octave Courtin).

> I'm only just starting to be able to say that I make music, but I really have a problem calling myself a musician (Yann Leguay).

> There's a confusion that makes people think that I'm a poet, and I constantly correct people on that point. Now I don't know if I'm going to keep correcting them, because I'm a bit sick of it, and if people think what I do is poetry, that's their problem… [But] it's not that it's poetry just because I'm making a book (Frédéric Acquaviva).

These quotes show the crucial tipping point in each of these artists' practices, where a danger of being seen as part of an established discipline is perceived. This perception leads them to develop a number of strategies to ensure they will not be seen as part of these repulsive fields. The most obvious among these is to claim incompetence: as above, "I am not a singer because I cannot sing." These artists often celebrate their status as non-experts in certain disciplines, which implies that they explicitly refuse to develop the technical skills or learn to use the technological tools that are commonly associated with those disciplines.

This intentional incompetence appeared frequently in our interviews. Sébastien Roux used an argument of this type to dismiss the idea that he could be seen as a visual artist, or even a sound artist—labels often used by the institutions that finance his work. Here, he describes an installation he did with designer Olivier Vadrot:

> The visual side of it does interest me, but it's really not part of my practice, I really don't know how to do that. For example, for the installation *Succession of timbres with one partial in common*[5] (2016), it was my friend Olivier Vadrot, who is an architect and designer, who made a bench, calculated the dimensions, everything—even the choice of blue for the speakers! (Sébastien Roux).

Similarly, Charlotte Charbonnel defends herself against the "accusation" of being a musician or composer by highlighting the rudimentary nature of the software she uses:

> I do a lot of things with Audacity. Before, I used more sophisticated software, but it started to get on my nerves, because at a certain point there were too many windows, too much stuff… for what I wanted to do, that wasn't necessary. […] And my partner is pretty good with programming with Max/MSP, so when it comes down to it, he helps me a bit as well from time to time… there are things I don't know how to do, or which I'm not interested in doing, and I'm very happy to let someone else do them for me (Charlotte Charbonnel).

We might also note the difference in how these two individuals present their work on their respective websites: Sébastien Roux systematically includes sound files, whereas Charlotte Charbonnel, who does not wish to be seen as a musician, includes only images of her sound installations. Both artists, however, create sound installations that engage the spectator visually and aurally.

It is striking to observe that this "amateur" or "outsider" relationship to the tools of a repulsive field is even used by some artists as a central part of their artistic singularity. For example:

> Actually, I think that when you're a novice in something, you can have a cheeky way of appropriating a medium or technique… you don't have any qualms about doing things that purists wouldn't dare do, to put it simply (Charlotte Charbonnel).

> I didn't want to acquire too much technical ability, or be too much of an expert in sound processing, because if I did that, I would risk creating the same… I would erase this strangeness, which comes from my own user or processing errors… It's my craftsmanship that creates this kind of strange sound. If ever I got too comfortable with these tools, I would create fewer accidents, and I think that would weaken my writing (Anne-James Chaton).

Thus, lacking certain technical abilities is seen as an advantage, both for the artworks produced and for the way these artists are able to position themselves.

More generally, the artists we interviewed give their artistic production enough ambiguity that they cannot easily be categorized in the field that could be seen as their "natural" center of gravity. In other words, these artists ensure that their work does not meet all of the criteria that are generally used to assign artworks to one category or another. This is how we could analyze

5. This work can be found here: http://www.sebastienroux.net, in the category "Works" under "Sound Environments/Installations" (accessed November 19, 2019).

Anne-James Chaton's refusal to call what he does singing. His performances with the guitarist Andy Moore are indeed dangerously close to the world of music, because of the set-up (voice and guitar), performance spaces (new music scene, improvised music festivals), and the way they are distributed (vinyl singles). In this case, insistence on the spoken word gives this object a minimal level of ambiguity such that it may resist being seen as music. An inverse example is that of performer Violaine Lochu, who makes abundant use of singing in her performances. These performances have all the trappings of a typical musical performance (execution of a score, precise control of sound and vocal aspects, virtuosity, etc.), yet the spaces where she performs (most often visual arts spaces) make it difficult to attach the label "music" to her work. The idea is to play with spectator expectations through framing, by presenting an object or a performance that does not completely match these expectations:

> "Performance" or "score," these are words that I use but which aren't actually quite right. When I talk about a "score," people expect something specific, but I'm actually constantly thwarting those expectations (Violaine Lochu).

This focus on categorical ambiguity was one of the strategies we encountered most in our interviews. Defined, established categories thereby become artistic material, and in some ways, this is precisely what unites these artists: the transformation of artistic disciplines into material to be manipulated. By moving practices that would have their natural place elsewhere—a musical performance into a gallery, for example—these artists address the nature of how we categorize these practices, and, in so doing, reveal borders and preconceptions that might otherwise go unnoticed. They question the human need to create "distinct islands of meaning"[6] in the world around us, and show how these categories are by no means natural, they are rather purely social constructions.

6. Zerubavel, 1993.

Additive definitions

Being an "interstitial" artist may also mean situating oneself at the crossroads between different artistic fields, being able to move from one to another. This second definitional strategy implies that these artists think of their artistic practice as belonging to two artistic fields simultaneously: in this case, music and another artistic field, specifically visual arts or poetry. These artists claim "equal" belonging to two fields. The following citations nicely illustrate this strategy:

> I like it when the improvisers I work with say, "but you're not [just] a visual artist, you can really play!" That's great. Here's what I say now: artist of sound and composer. Not one without the other (Tarek Atoui).

> When I started out, I really tried to position myself in both scenes equally, taking an agnostic stance. I defined myself via [both] fields, meaning [I was] a poet and composer. I didn't choose, actually… If my first spoken opera had a tape and I played flute with it, it's because I don't like the idea of just playing the flute on its own, that's not a good fit for me; and I also don't like just being on stage as a poet and nothing else, even though I do end up doing that sometimes (David Christoffel).

This kind of positioning results, at least partially, in hybrid logics: text and music, for example, are combined in performances of different names—"sound poetry," "poetry with music," "spoken opera," "vocal performance," etc.—or sculpture and sound are brought together in the production of sound installations. Maintaining an identity at the crossroads of distinct art worlds makes it possible to enact a two-fold differentiation strategy, for example, being seen as a poet amongst musicians or a musician amongst poets, which gives these artists unique resources for creating a singular identity.

This should not be seen as a pure hybridization strategy—it is rather a bridging one, as we shall see. Hybridization did not take pride of place in the narratives of the artists we interviewed, even though they all have artistic practices that are hybrid on many levels. There are two possible reasons for this. The first is an institutional explanation: "hybrid" productions tend to fall under a parent discipline (for example, opera in music, sound poetry in poetry, sound art in visual arts), and therefore it is not through hybridization that the "interstitiality" of these artists is manifested. Secondly, under the overarching trend of pluri-/inter-/trans-disciplinarity, the logic of hybridization dominates a large swath of contemporary artistic practices. Thus, since it is everywhere, it is nowhere; it is not a resource that lies solely in the hands of interstitial artists.

At root, then, the idea for these artists is not to produce hybrid artistic objects, in the sense that they would blend or juxtapose characteristic properties of distinct art forms. Rather, the idea of the "additive" definitional strategy is to produce *ubiquitous* artistic objects which, because they carry the "right" properties or can be activated in different ways, exist simultaneously in two (relatively) distinct artistic fields. In our sample, the artistic projects that involved the creation of instruments or sound production devices perfectly illustrate this strategy—and it is revealing that more than half of the eleven artists we interviewed have at one time or another done projects of this type. Octave Courtin's works wherein he produced instruments derived from the model of a bagpipe

are exemplary in this respect.[7] Here, he discusses how instrument making gives him the ability to exist simultaneously in different artistic fields:

> I would say that it's more about tinkering, or transforming an instrument… or performances that are really musical, with instruments that are identified as musical instruments, but which ask the kinds of questions we ask in a visual arts school, but applying them to music, which can be a bit risky. I had a distinct, strong relationship to the object, to installation, and to performance, which means that my first concern was how things would look… or, in any case, the visual aspect was as clearly identified as the sound (Octave Courtin).

Clearly, sounding objects produced this way can be seen as musical instruments in the most traditional sense—they are relatively controllable and capable of producing a set of sufficiently varied sounds. They can therefore be used as such in the music world, solo or in interaction with other musicians. But they also have other possible ends. According to Tarek Atoui:

> The situations that I create […] use performance and the voice as moments for experimentation, quite literally. They then create knowledge which will lead to the creation of an instrument or a tool, or a process, a set of instructions, things that will generate other performative moments. […] I see instruments as tools for my pieces. […] They are not static or silent like in an ethnomusicology or anthropology museum. They are active agents. Of course, they have a certain materiality, sculpturality, a very strong presence, and we might think that the goal of the project was to create an instrument, but that is not in fact the case (Tarek Atoui).

Instruments can be used for sound performances in museum spaces, as long as they are "deinstrumentalized" by the artist's gestures, or proceduralized in such a way that spectators focus their attention not only on the sound produced, but also on elements such as a critical relationship with the technical object, the choreographic nature of the instrumental gesture, the way the instrument constrains the performer's body, etc. Instruments can become sound installations, whether interactive or not, or can be exhibited purely for their visual aspect—as a sculpture or as a material trace of a past performance. Our interviews underscored how instruments can allow an artist to move surreptitiously from one domain to another. The instrumental object holds multiple meanings which may be activated in diverse ways, depending on the artist's intent. Thus, this object can act as a master key to open the doors of various artistic domains.

However, an instrument is not the only way to do this. Performance may be the ubiquitous artistic form *par excellence*, because it can be made to fit almost any artistic space. For artists who use this form, they must find the right "balance" and "surface" to help their performances find their place in

7. See, for example, his *Capharnaüm*, which can be both a performance and an installation (https://www.octavecourtin.com/performance, accessed November 19, 2019).

the different fields they might address. Thus, Yann Leguay is careful to leave open the possibility of multiple entry points for his work:

> There are many different ways to read this performance [*Unstatic*]. Geeks are fascinated by the purely technical side of things. Then there are people who are less interested in the music, who are surprised by the way I'm using unexpected objects. And some are more interested in the social side of it, the scrapping and resalvaging—using the waste society produces in a new way, etc. This kind of work with multiple entry points interests me (Yann Leguay).

Unstatic—a performance built around the amplification of sounds made by four spinning hard drives—was presented in both visual art and concert spaces.[8] Changing spaces means that the performance is named differently by different organizers, even though the content is absolutely identical: "I get a kick out of doing the same thing in a gallery and in a squat—in one it's called a performance, in the other, a concert" (Yann Leguay). In the same way, Violaine Lochu presented her performance *Babel Babel*[9] several times over the course of a few days, once in an exhibition on sound poetry at the Palais de Tokyo, then in a radio program on improvised music (*À l'improviste* on France Musique), and finally in an event organized by a multidisciplinary space with a strong visual arts component (Mains d'Œuvres in Saint-Ouen). This performance, an assemblage of vocal improvisation and field recordings of babbling, can be performed solo or in a collective, and can easily be inserted in one world or another.

This additive, both/and strategy used by these artists is less a question of hybridity than ubiquity—an assemblage of signifying elements that can be differently activated depending on context. These artists can focus on different layers of their practice depending on the context. They create objects or performances that will be labelled differently in different artistic contexts, even if the content remains identical. In so doing, they push these different artistic worlds to expand to include material from other domains, instead of actively questioning the tenets of these contexts, as the negative definitional strategy would have it.

8. See: https://vimeo.com/121717527 (accessed November 19, 2019).

9. She presents two different versions on her website: http://www.violainelochu.fr/?page_id=1845 (accessed November 19, 2019).

Generic definitions

Finding a home in the interstices is also a way of rising to the rank of "just" an artist. The denomination "artist" is first and foremost used in this case as a way to step outside of existing categories:

> "Artist"—I like that because it's so vast. When you say you're an "artist"… it bothers people because they don't know who they're dealing with exactly. At the same time, it gives you space to develop things a bit further without immediately

> categorizing or pigeon-holing… with "artist," everyone sees what they want to see, according to their own referents (Charlotte Charbonnel).

The label "artist" allows these individuals to transcend categories and, for some, to free themselves from their initial training. This emerged very clearly in our interview with Thierry Madiot, who sees his trajectory as a long process of emancipation from his role as a trombonist to the profession of artist, with a series of projects that were increasingly difficult to include in his field of origin (music). This includes intimate "sound massages," where the artist manipulates small objects near (or even inside) the ears of the listener, which are more like primitive psychoanalysis sessions than concerts for one person,[10] and the construction of 15-meter-long telescopic horns which cannot be accommodated by most concert halls:

> When I was a trombonist, my space was the concert hall… For a musician, it's the concert… But when you become an artist, it simply explodes […]. Musician is included in the artist thing, but I could not be just a musician. Because when I find myself in a room with a bunch of trombonists, I'm bored out of my skull (Thierry Madiot).

For Frédéric Acquaviva this takes on a similar flavor:

> Music is part of something called art, which is part of life, so I don't want to produce, quite simply, to produce any "thing," and in particular to produce music. The term "sound art" seems more vague to me [than the term "composer"]. And so, since music is an art, that works for me (Frédéric Acquaviva).

The main strategy for achieving the status of "artist" is to ramp up conceptual thinking so that it transcends individual productions. This does not imply that these artists produce purely conceptual pieces; rather, once they have emancipated themselves from the question of medium, the essence of their work resides in exploring a certain number of "questions" or "ideas" which can be the impetus for multi-layered projects using various mediums at different points along the way. Tarek Atoui's trajectory illustrates this strategy perfectly. In order to understand how he went from the status of a musician (with a practice between electroacoustic music and improvisation), to that of an artist represented by three different galleries, we have to recognize the fact that his current artistic practice is not about producing performances or installations, but rather about developing concepts which preside over the different production processes. So much so that it is sometimes the concepts themselves, presented as instructions, that are now acquired by galleries and other institutions. This is the case of the *Reverse Collection*,[11] a multi-stage project in which Atoui commissioned instrument-builders

10. "I call them "sound massages" because it's not about music, we don't tell people it's music. If I were doing the same thing with a nurse at my side, it would suddenly become much clearer for people!" (Thierry Madiot). See: http://madiot.free.fr/IMG/pdf/17_05_massagesmadiot.pdf (accessed November 19, 2019).

11. See: https://www.moussepublishing.com/?product=/tarek-atoui-the-reverse-collection-the-reverse-sessions/ (accessed November 19, 2019).

and sound artists to create new instruments freely inspired by recordings of improvisers playing historical instruments from the collection of Berlin's Dahlem museum:

> These instruments, as I see them, are versions of larger ideas or concepts, and they depend heavily on the people who make them, the technological environments of the time, the aesthetic tastes of the moment, but they can change or transform. That's the real potential of this project. It's not just about producing a fixed object. And this piece, now, these instruments, they are being acquired by museums, and they have value as objects, but an important part of my work is to accompany these pieces with instructions, elements that will guarantee that this creative gesture will be repeated. For example, the institution that acquires these instruments, once there's no longer anyone who can repair it, or it is no longer possible to preserve it so that it can be played, the institution can then activate the initial creative gesture and commission a new instrument from a different instrument builder. For this, I specify profiles of instrument builders. They buy a piece, which is a script, which includes this object for the time being, which gives it a certain materiality, but which can be substituted for another (Tarek Atoui).

Such projects typically lead to integrative approaches, in that the artistic work consists of exploring a concept by integrating a succession of processes which may result in "works" that can be exhibited (or performed) in different artistic fields. This integrative approach is clearly exemplified in the way Samon Takahashi describes one of his projects:

> I did a concert in South Korea, with a group that I put together over there, with people who played noise music and a gayageum player… we played a concert and I did a multi-track recording of it, and then this recording was played in the stairwell of a museum, with a different track on each floor. So, it was a restitution of the concert in an installation version… which matched the space: there were six floors, so I had chosen six musicians, because I was thinking about the installation before I did the concert, it was premeditated (Samon Takahashi).

This definition strategy—calling on the generic category of artist—allows these individuals to think beyond medium and organize their production around concepts. In this way, they can adopt a *modus operandi* where the plasticity of a concept can be expressed in multiple mediums. A given artistic project may therefore have several steps, each of which may (or may not) result in a work which can explore the specificity of a given medium or artistic space. This strategy is different from the additive strategy discussed above, in the sense that these artists are not trying to create artistic objects which might be equally at home in different artistic worlds. Rather, they conceive a global project which includes specific stages, each of which might respond to a specific problem (posed by the artist or by a call for projects, for instance).

In other words, their aim is not so much ubiquity as it is integrating different, sometimes incongruous productions into an overarching concept.

Conclusion

Artists in interstitial spaces do not have undefined or undefinable artistic practices—on the contrary, we found that these actors clearly define their practices in relation to strong dichotomies (for example, music vs. visual arts) and articulate their positions in these interstices. In this text, we have explicitly avoided terminology of center/periphery or notions of marginality, because this is not, as one might think, a study of artists situating themselves on the margins of the music or contemporary art worlds. The centers of gravity and repulsive fields are different from one artist to the next and over the course of their careers, but none of our interviewees sang the praises of marginality or claimed a peripheral position.

Three positioning strategies came up recurrently in our interviews: so-called negative, additive, and generic definitions. Each of these strategies is associated with specific actions or behaviors that regulate these artists' artistic practices. The first, negative definition, goes hand in hand with a willful refusal to develop certain skills that predominate in the repulsive discipline and an intentional ambiguity of the objects produced. The second positioning strategy is that of additive definitions, which imply hybridization logics, meant in the sense of creating ubiquitous artistic objects which can exist simultaneously in distinct artistic fields. We used the example of instrument creation as a particularly illustrative example of this strategy. Our last strategy—the use of the "artist" label in generic definitions—implies a focus on concept, which artists use to generate multi-level projects using different mediums. These different strategies clarify our initial impetus for this research, which was to see how the label "sound art" is used in practice for defining artistic production by the artists themselves. We quickly realized that this label had not resolved much for the artists we interviewed, and that a much more complex game of interrelation was at play.

We have chosen to focus here on how these artists perceive the works they produce, rather than conducting an analysis of the artworks themselves. We were interested in their subjective meaning for their producers, and how this meaning leads these artists to construct their careers in more practical terms. This focus on the actors over their artworks forces us to reconceptualize interstitial artistic practice, because artworks are always somewhere—they can be multiple in media, approach, or discipline, but at the end of the day, they are instantiated in places with histories that anchor them. Actors, on the other

hand, can straddle and move between artistic fields. This means that an artist can develop an interstitial identity, because of their mobility, whereas works cannot be interstitial, in the same sense that institutions are not interstitial—their (explicit or implicit) function is precisely to create stable and permanent centers of gravity in order to allow different art worlds to develop.

At a time when omnivorousness is on the tip of our tongues[12] and generic "crossovers" are seen positively,[13] it is not unusual for artists and consumers of cultural products to refuse to categorize their practices into a single category. We "insist that [our] tastes are unclassifiable."[14] This resistance is typically discussed in relation to genres, but our interviews show that it also applies to artistic forms and the media used within them. This shift in interstitiality logics from genre to form is more than just a change in scale: it forces artists to develop new strategies to circumvent both the unavoidable materiality of media and the pull of institutions around which art worlds orbit. Beyond a simple, sometimes superficial refusal to be labeled, the strategies we identified here—negative, additive, and generic definitional strategies—are the true markers of "interstitial" artists and their careers within and around art worlds.

12. Bryson, 1996; Peterson and Kern, 1996.

13. Brackett, 2016.

14. *Ibid.*, p. 1.

BIBLIOGRAPHY

Becker, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.

Brackett, David (2016), *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*, Oakland, University of California Press.

Bryson, Bethany (1996), "'Anything but Heavy Metal': Symbolic Exclusion and Musical Dislikes," *American Sociological Review*, vol. 61, No. 5, pp. 884–99.

Neuhaus, Max (2000), Liner notes for *Volume: Bed of Sound*, New York, PS1.

Peterson, Richard A. and Kern, Roger M. (1996), "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore," *American Sociological Review*, vol. 61, No. 5, pp. 900–907.

Zerubavel, Eviatar (1993), *The Fine Line: Making Distinctions in Everyday Life*, Chicago, University of Chicago Press.

Enquête

Visions multigénérationnelles de l'art sonore à Montréal

ANA DALL'ARA-MAJEK

À l'orée de 2020, Montréal connaît un foisonnement d'artistes sonores ayant une pratique élargie : portés vers la pluridisciplinarité et les collaborations – ou bien portant eux-mêmes plusieurs chapeaux, de compositeur, interprète, luthier, plasticien, électronicien, etc. –, ces artistes créent des œuvres qui remettent en question les marges entre art performatif, visuel, plastique et sonore.

Ce décloisonnement des formes d'expression s'accompagne d'un décloisonnement des esthétiques qui est caractéristique du contexte québécois. À cet égard, le Québec a historiquement bénéficié d'influences multiples dues à la proximité des États-Unis et aux échanges continus avec l'Europe, permettant aux artistes d'assimiler différentes tendances tout en restant indépendants, et de s'enrichir de ces cultures sans pour autant être « écrasés par le poids de l'histoire », les rendant ainsi plus aptes à rechercher leur propre voie et à exprimer leur singularité[1].

1. Sophie Galaise et Johanne Rivest (1990), « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, nº 1, p. 95.

C'est dans ce contexte que je me suis intéressée aux voix de six artistes sonores, de trois générations distinctes, qui ont vécu à Montréal à différentes époques, et qui ont touché à plusieurs formes artistiques : de l'œuvre sur support à l'installation sonore, en passant par la performance et la construction de nouveaux instruments. L'objectif est de mettre en évidence comment ils ont vécu le contexte musical québécois, et de souligner les différences ou points communs dans leur vision de leur réalité artistique.

Monique Jean[2] et Jean-François Laporte[3] sont nés dans les années 1960 (disons qu'ils font partie de la génération **I**) ; ils sont passés par plusieurs activités (artistiques ou autres) avant de retourner, plus tardivement, à des études musicales. Patrick Saint-Denis[4] et Cléo Palacio-Quintin[5], nés dans les années 1970 (génération **II**), ont suivi une formation musicale classique avant d'en arriver à la création. Émilie Payeur[6] et Adam

2. Monique Jean est née en 1960.
3. Jean-François Laporte est né en 1968.
4. Patrick Saint-Denis est né en 1975.
5. Cléo-Palacio Quintin est née en 1971.
6. Émilie Payeur est née en 1986.

Basanta[7], nés dans les années 1980 (génération **III**), étaient guitaristes autodidactes avant de découvrir la composition à l'université. Ces six artistes ont répondu à un questionnaire[8] portant sur quatre thématiques principales : la définition de leur pratique, leurs réflexions sur la pluridisciplinarité ou la polyvalence, la perception de l'environnement artistique entre leurs débuts et aujourd'hui, et enfin leur rapport à l'enseignement institutionnel versus l'apprentissage en autodidacte.

Cette enquête compile une sélection de réponses placées dans un ordre qui tente de mettre en évidence les similitudes – ou les points de contact – dans les différents aspects abordés par chaque intervenant. Ainsi, le lecteur pourra identifier plus facilement les enjeux sur lesquels les trois générations se rejoignent ou, au contraire, s'éloignent.

1. Comment définiriez-vous votre pratique artistique ?

Patrick Saint-Denis (II) : En ce moment, je pense faire des instruments scénographiques ou, autrement formulé, des dispositifs scéniques pour la création sonore. Je me sens assez proche de créateurs comme Alexandre Burton ou du duo suisse Cod.Act par exemple[9]. Il existe à mon avis deux branches distinctes en lutherie numérique. Une première qui s'efforce de recréer, dans le contexte des musiques numériques, la relation entre le geste et le son présent en musique instrumentale. Il en existe aussi une seconde où l'instrument et l'œuvre coïncident (*instrument as media*). Je suis davantage intéressé par la seconde approche, car celle-ci est véritablement « indigène » au numérique, dans le sens où elle en émerge. Contrairement au modèle classique, la composante « lutherie » fait partie intégrante du processus de création. [Il s'agit] de proposer une articulation porteuse, souvent de nature conceptuelle, entre musique numérique et gestuelle performative. Parfois, la gestuelle peut même s'effacer complètement au profit de la technologie qui fait figure elle-même d'interprète qui réalise la performance.

Émilie Payeur (III) : Je me décris comme une artiste multidisciplinaire principalement active en musique expérimentale, travaillant également avec la vidéo et les installations.

Cléo Palacio-Quintin (II) : Quand on me demande ce que je fais dans la vie, je réponds généralement que je suis musicienne (pour moi, ce terme implique toutes les formes de pratiques musicales : composition, interprétation et improvisation). Mais ça ne suffit jamais pour expliquer ce que je fais réellement. Il faut aussi ajouter

7. Adam Basanta est né en 1985.

8. Le questionnaire, constitué d'une dizaine de questions, a été envoyé par courriel aux six artistes pendant l'été 2019. Patrick Saint-Denis, Émilie Payeur, Monique Jean et Cléo Palacio-Quintin ont répondu par écrit. Adam Basanta et Jean-François Laporte ont répondu à l'oral. Tous les textes ont été remaniés (coupes, simplifications, reformulations plus littéraires) avec leur approbation, afin de rendre le propos plus succinct.

9. Patrick Saint-Denis partage avec ces artistes l'idée de création d'instruments scénographiques. Il mentionne cependant que l'approche d'Alexandre Burton dans les années 1990 séparait lutherie et création, selon le modèle classique où l'instrument est conçu pour être utilisé non pas dans une seule œuvre, mais dans plusieurs œuvres par différents compositeurs. L'approche de Saint-Denis diffère dans le sens où l'instrument est l'essence de l'œuvre, et par conséquent unique et propre à cette œuvre (d'après les réponses échangées par courriel à l'été 2019).

ma spécialité en informatique musicale, en interaction humain-machine et en art numérique multimédia. Je crois qu'aujourd'hui, je devrais plutôt répondre « artiste interdisciplinaire », histoire d'inclure aussi l'art visuel dans tout le reste.

Jean-François Laporte (I) : Je suis un artiste du son, à la fois en tant que compositeur qui veut organiser et en tant que facteur d'instruments qui cherche à en créer des nouveaux, et ensuite qui essaie de développer des outils pour les générer ou les perfectionner. Mais la base reste le son.

Monique Jean (I) : Je suis toujours à la recherche d'une matière sonore prégnante, rêche, énergétique, dans l'idée que la matérialité des sons donne accès à la sensation, et génère à la fois du sens sensible et du sens sensé. Plus précisément, mes recherches actuelles impliquent la spatialisation sur dôme de haut-parleurs, la continuité (flux sonore), l'imprévisibilité et l'imperfection que je retrouve dans mon dispositif *no-input* du projet *Miss Take*.

Adam Basanta (III) : I'm trying not to define what I'm doing so much. I make art, in the sense that I'm not making a commercial product and I'm not making a sort of service that I'm providing. I'm creating these things that exist in the world, I don't really see so much of a difference between these different projects. To me they always come from an idea that I have, and then I try to find the best way to realize this idea, and that can involve choosing what the output would be.

2. Pourquoi êtes-vous attiré.e par la pluridisciplinarité et/ou la polyvalence ?

Émilie Payeur (III) : *I Once Thought Trees Could Sing but it Was All in my Head* était ma première vraie installation sonore et je pense qu'elle était particulièrement réussie tant sur le plan sonore, que technique et artistique. J'ai pu y intégrer toutes les facettes artistiques qui font partie de ma pratique : les *feedbacks*, la vidéo, l'installation, les souvenirs (avec lesquels je travaille beaucoup). Tout le côté technique était vraiment simple et très *DIY,* ce qui me représente bien également. Certains médias sont plus appropriés que d'autres pour exprimer telle ou telle chose. J'ai envie d'explorer plusieurs terrains. Je me sentirais prisonnière sinon.

Cléo Palacio-Quintin (II) : C'est justement ce qui me fascine dans mes projets créatifs : le dialogue entre de multiples disciplines artistiques qui interagissent entre elles. Ce fut toujours le cas. J'ai toujours rêvé de « l'œuvre globale » comme l'ont envisagée Kandinsky ou Xenakis au siècle dernier. Au fil des ans, mon expérience (ou ma maturité peut-être ?) me permet de plus en plus d'intégrer de nouveaux éléments à mes propres œuvres. Cela me permet de poursuivre ma recherche, de me renouveler continuellement et ainsi de rester vivante artistiquement.

Évidemment, l'organisation de chaque projet de création varie selon les différentes couches qui le composent. L'instinct artistique est toujours le précurseur, et les images ou les sons, des déclencheurs d'idées. Ensuite, le développement des outils technologiques influence souvent la poursuite du projet, permet d'envisager de nouvelles interactions ou façons de penser la musique ou l'image. Ce n'est pas facile de jongler

avec autant de disciplines : le problème est toujours le manque de temps. Mais je ne peux m'empêcher de continuer ces explorations multiples, puisqu'elles sont la suite logique de toute ma démarche artistique.

Monique Jean (I) : [Ce qui m'attire dans la pluridisciplinarité], je dirais d'emblée le travail en équipe. Et le travail sur de nouvelles formes, qui soulève des questionnements nouveaux et dont les solutions sont parfois assez éloignées de notre pratique habituelle. Cela ouvre quelquefois sur des pistes que l'on veut développer dans une nouvelle composition.

Jean-François Laporte (I) : [La polyvalence], je pense que mon approche permet ça. Je pense qu'avoir été dans la construction fait en sorte que j'ai besoin de toucher aux choses, sinon ce serait comme renier toute cette partie de ma vie où j'ai passé 22 ans avec mes parents à construire des maisons. Je continue à faire des installations et à inventer des instruments parce que j'ai besoin que ça passe par mes mains. C'est essentiel. Je ne pourrais pas être juste compositeur parce qu'il me manquerait quelque chose. Je ne vois pas comment on peut composer sans avoir un intérêt pour la vibration, pour le son. Si je veux pouvoir écrire, il faut que je puisse jouer parce que ça me nourrit. Je ne ferais pas le même genre de musique si je ne jouais pas.

Ce qui est intéressant, ce sont les défis complètement différents : pour jouer de la musique, il faut produire le son, on reste toujours en rapport au son, mais ce n'est pas le même défi que d'organiser le son, ou l'inventer. Je trouve ces *challenges* intéressants à relever chaque fois. Je suis un passionné… Les défis, ça garde vivant !

Adam Basanta (III) : The fact that every project could end up being a composition, a visual art piece, or something that I don't really know yet is important to me.

[Versatility] is definitely partly a personality thing. I like to do different things every day; I challenge myself to get into something that I'm not entirely familiar with or that I'm familiar with, but a little bit rusty! I like to explore, or express, or play with the different facets of my personality.

At a certain point for me, it became very important to think about sound as not just sound. I love listening to music in an acousmatic way, it's a very beautiful experience, but it's an intentional act on the part of the listener, and not all listeners know how to do it.

For most people, even specialist listeners, in daily life we are affected by a lot of other cues that are not just aural—for instance it can be textual cues or visual, performative, gestural, etc. So the combination is a way of "attacking" a topic from many different angles in order to understand it as a three-dimensional, complex object. This can create a longer engagement with an artwork. This idea of interdisciplinary, the idea that there are actually many different layers that operate at the same time and influence one another (this can be sonic or visual, or kinetic, or conceptual), and maybe not everyone sees all these layers at once, but that's something that can develop as you spend more time with the work, or as you spend more time thinking about the work after you've encountered it.

Patrick Saint-Denis (II) : Je ne mène pas, en parallèle, une carrière d'artiste visuel, de compositeur, d'artiste sonore, de roboticien et de développeur informatique. Je fais mon propre mélange et j'entretiens une pratique

transversale en création numérique qui est ancrée dans le champ disciplinaire de la musique.

Je crée des assemblages avec la programmation informatique comme pivot central. Un algorithme peut servir à créer à la fois des sons, des partitions, des images, du mouvement physique et souvent tout cela en même temps et en interaction. En marge de mon travail de création, j'ai aussi souvent fait de la programmation pour d'autres artistes de différentes disciplines. Ça m'a sorti de ma zone de confort et m'a alimenté énormément.

3. Quelles différences percevez-vous dans l'environnement artistique entre vos débuts et aujourd'hui ?

Monique Jean (I) : La musique électroacoustique est une musique qui se transforme avec les changements technologiques. Et ces changements ont un impact sur la création. À chaque nouveauté, on perd quelque chose et on en gagne une autre. On ne peut plus découvrir cette musique par hasard ou par plaisir, sur les ondes de Radio-Canada, comme c'était le cas avec les émissions *Navire Night* de Hélène Prévost et *L'espace du son* de Mario Gauthier[10]. Avec les *home studios* et la pratique de l'improvisation, la musique « expérimentale » est reléguée dans les cafés et les petites salles où il est très difficile d'avoir un système de son adéquat. Et conséquemment, cela a un impact sur le cachet des artistes.

Il y a également une standardisation des formats pour les festivals, les concerts, l'écoute en ligne. Mais qu'arrive-t-il si, dans le développement de notre pratique, nos recherches ne coïncident pas avec le format demandé ? Que faire avec les œuvres plus longues ? Les œuvres de faible intensité ? Les présentations sans visuels ? On doit y penser. Il faut trouver ou créer d'autres occasions de diffusion.

Jean-François Laporte (I) : Quand j'ai commencé, il y avait d'un côté, les compositeurs de musique instrumentale, et de l'autre, les « électros » qui leur cassaient un peu les oreilles. Il y avait un clivage au début… c'était un peu ça dans les années 1990. Aujourd'hui, on fait de l'électro, de la musique de jeux vidéo, on fait ce dont on a envie. J'ai l'impression que c'est un peu plus ouvert.

Ce qui est dommage, c'est que le son pour le son a perdu beaucoup de place. Il y a moins de contextes où l'on peut écouter du son juste pour le son, où l'on peut s'y attarder. Soit parce que les salles sont extrêmement bruyantes, soit parce qu'elles sont construites avec un bar à l'intérieur (ou sont adjacentes à un bar). C'est un peu bizarre, on continue d'avancer et on se rend compte que le silence est hyper important, mais on ne l'a toujours pas dans nos salles.

Puis, de plus en plus, à cause des nouvelles technologies, on dirait que ça prend absolument une composante visuelle. Quand j'ai commencé, il y avait plein de concerts acousmatiques dans le noir. J'ai été moins en contact avec ça dernièrement.

Il y a aussi de moins en moins de monde dans nos salles. Je pense que la raison est qu'en ce moment, il y a beaucoup d'offres. Il y a tellement de choses à faire qu'aller voir un concert où rien ne se passe… Socialement, [le concert acousmatique] n'est pas la forme d'art la plus répandue, on n'en parle plus dans les journaux ni à la télévision, donc comment les gens

10. L'émission *Navire Night* a été diffusée de 1978 à 2007, et *L'espace du son* de 1996 à 2001.

peuvent-ils être au courant ? C'est clair que si on veut aller toucher les gens, ce n'est pas avec la forme de concert d'avant qu'on va y arriver parce que ça ne marche pas.

Je pense que nous sommes dans une transition en tant que société : les outils informatiques prennent de plus en plus de notre temps. Tout passe par l'ordinateur, donc peut-être que l'expérience musicale aussi va devoir passer par l'ordinateur. C'est le paradigme qui est en train de changer, les outils nous amènent de nouveaux défis, puis il faut trouver de nouvelles solutions.

Patrick Saint-Denis (II) : Je suis un produit de l'Internet. Je suis arrivé à la musique au milieu des années 1990 dans les cercles associés à la musique contemporaine instrumentale. Mon parcours a été ensuite une sorte de reflet de la démocratisation de l'informatique de création rendue possible par Internet. La programmation graphique et la musique algorithmique en premier, ensuite l'interactivité et l'informatique physique dans les années 2000 avec la démocratisation des microcontrôleurs. Plus récemment, j'ai constaté que cette démocratisation n'était pas du tout exclusive à la musique et que l'informatique de création donne lieu à des déclinaisons très diversifiées dans chaque champ disciplinaire. En fait, la création numérique ne connaît pas le même découpage que les disciplines classiques. C'est quelque chose que j'explore en ce moment.

Les foyers d'expérimentations musicaux se sont grandement diversifiés dans les vingt dernières années, de sorte qu'une recherche fascinante se passe du côté des *sound studies*, des arts numériques et électroniques, de la dramaturgie sonore ou des pratiques interdisciplinaires. Cela dit, il reste encore à bâtir des ponts entre ces différents foyers. Avec le changement de génération en cours actuellement, il y a des opportunités à saisir de ce côté.

Cléo Palacio-Quintin (II) : Le monde de l'informatique (et donc les possibilités de créations numériques) a littéralement explosé depuis le début de ma carrière (sans parler d'Internet !). Le contexte actuel n'a rien à voir avec ce que j'ai connu au départ, où un ordinateur pouvait à peine jouer quelques échantillons en boucle simultanément. En 1999, avec l'hyper-flûte, j'étais une pionnière qui explorait les sentiers méconnus de l'interaction humain-machine en musique. Après ma formation aux Pays-Bas, je me suis retrouvée très isolée à mon retour à Montréal, n'ayant pas de contacts avec des collègues explorant ce domaine ici. Aujourd'hui, ces technologies sont à la portée de tous. Une grande communauté de musiciens s'y intéresse et les outils en ligne ainsi que les formations dans ce domaine se multiplient.

Au début de ma carrière, je n'avais presque aucune idée de ce qui se faisait ailleurs dans le monde, en dehors des artistes que je rencontrais ou que je découvrais dans mon parcours académique. Aujourd'hui, des exemples d'une multitude de pratiques artistiques nous sont facilement accessibles par le web. Les possibilités de découvertes sont infinies… c'est à la fois merveilleux et vertigineux.

Émilie Payeur (III) : Si je pense au milieu académique à l'Université de Montréal par exemple, je remarque qu'il y a eu un énorme changement juste après avoir terminé mes études (2013). Soudainement, les étudiants ne faisaient plus seulement de la musique acousmatique, mais ils allaient dans toutes les directions :

installations, instruments inventés, *live*… Il semble y avoir plus d'exploration qu'auparavant.

Même chose, je dirais, sur la scène de la musique expérimentale. Il semble y avoir un désir d'explorer davantage la performance (avec un côté théâtral, des costumes par exemple). La scène montréalaise est depuis longtemps très active dans l'expérimental et ça continue. Ça me rend très fière de ma ville. J'en parle souvent quand je voyage.

Adam Basanta (III) : There was a really big shift for me when I moved to Montreal in 2010. I felt that Montreal was an incredibly exciting place in terms of the number of people who are working here, and the atmosphere and even the language aspect—the fact that I'm primarily Anglophone—I found it extremely exciting to not be able to understand everything and to feel, in a way, less rooted than I've been before.

There was a very palpable feeling for me in Montreal, at that time, where you could do anything! Nobody really cared if you were a musician and you wanted to do something else, like visual art, or if you're a visual artist and you want to make noise music.

I remember I was super impressed with the work of Nicolas Bernier and Martin Messier. Not just with the work itself, but with the idea that these are people who studied music, just like me, and now they were doing something that wasn't really music anymore, and the idea that you were allowed to do this was shocking to me, it was really liberating.

4. Quel est votre rapport à l'institution versus l'apprentissage en autodidacte ?

Patrick Saint-Denis (II) : J'ai commencé la musique au violon à quatre ans. J'ai étudié la musique presque toute ma vie (un Cégep, trois conservatoires et un doctorat). En revanche, je suis largement autodidacte en informatique. Mais aujourd'hui avec Internet, être autodidacte n'est plus très original. Tout le monde l'est en quelque sorte et c'est très bien ainsi. Aujourd'hui, les universités sont des écosystèmes au sein desquels l'apprentissage peut provenir de plusieurs directions à la fois. Les étudiants peuvent apprendre par la pratique, apprendre de leurs pairs et des éducateurs, apprendre en partageant sur Internet et apprendre par eux-mêmes. En institution, c'est plus facile d'avoir du *feedback*, peu importe la direction d'où cela peut arriver. Mon rôle en tant que professeur consiste davantage à contribuer à un écosystème d'apprentissage plutôt que d'établir un lien direct et hiérarchique avec de jeunes artistes. *No gurus*…

L'ennui avec la formation en institution est que la charge de travail est importante et que les personnalités les moins dociles ou les moins organisées n'y survivent pas toujours facilement. C'est fâcheux car ce sont souvent les personnalités les moins dociles qui sont aussi les plus intéressantes sur le plan de l'expression artistique. Il faut être à l'écoute de ça, je crois que c'est important.

Jean-François Laporte (I) : J'ai aimé l'école tout le temps, j'ai fait mon bac, ma maîtrise… C'est un milieu sociétal, on apprend à vivre en société, on devient un meilleur humain, en principe. [L'université] nous donne des outils d'analyse, de réflexion, de meilleure

organisation de la pensée. Cela m'a permis d'écrire sur mon travail. Le fait d'être obligé de se situer dans un contexte nous incite à lire sur d'autres compositeurs, d'autres artistes, et à faire des parallèles. J'ai appris beaucoup de choses sur une foule de compositeurs, ma pensée est de meilleure qualité qu'avant.

En musique, ce sont surtout les outils que l'institution peut apporter, parce que sinon, être créatif… Ça ne s'apprend pas d'avoir des idées, on en a ou pas, il n'y a pas de manuel pour dire « tu fais ceci et tu vas avoir plein d'idées » !

À Huddersfield, le doctorat est pratique : j'avais un certain nombre d'heures de musique à écrire et c'est basé là-dessus[11]. Mais si j'avais eu le choix, je ne l'aurais pas fait en musique, je l'aurais fait en arts plastiques parce que c'est très difficile d'ouvrir les portes des musées quand on n'a pas fait des arts plastiques. Si on ne vient pas de ce milieu, on a une étiquette autre que celle d'un plasticien. Mon travail est proche de celui de Jean-Pierre Gauthier, mais lui est dans les musées. C'est une autre vision du même travail en fait ; les plasticiens ont davantage une vision à travers la matière, ce n'est pas la même recherche, donc j'aurais sûrement appris plein de choses.

Monique Jean (I) : Cette question pour moi, si on la replace dans le contexte, est principalement liée à la question de l'accès aux équipements, sans pour autant négliger l'apprentissage du vocabulaire, de l'écoute, de l'analyse et de la composition.

11. Jean-François Laporte a fait un doctorat en composition à l'Université d'Huddersfield (Royaume-Uni) entre 2013 et 2017.

Les studios de son, à l'époque où j'ai entrepris mes études musicales[12] – plusieurs magnétophones deux pistes, un magnétophone multipiste, une console, des synthétiseurs analogiques –, étaient accessibles à l'Université seulement, car très coûteux.

Rapidement, les synthétiseurs comme le DX-7 ont fait leur apparition et ont permis d'avoir des outils personnels. Une solution, à cette époque, pour continuer à faire cette musique à l'extérieur de l'Université, a été de se regrouper à plusieurs pour partager les coûts d'un studio. On connaît la suite. L'apparition des ordinateurs personnels et le *home studio*.

De nos jours, cette question ne se pose plus dans les mêmes termes. L'université est un rempart, le seul lieu où peut se développer une musique contemporaine, expérimentale et libre. Parce que, d'une part, l'université est maintenant plus ouverte à toutes les pratiques et, d'autre part, notre société de spectacle, de consommateurs d'art, et le rapport avec une musique omniprésente ne favorisent pas le développement d'autres pensées du musical.

Cléo Palacio-Quintin (II) : Ma formation musicale comme interprète-flûtiste a été bien encadrée dans des institutions, quoique mon goût pour l'improvisation et la recherche sonore m'a toujours poussée à explorer en dehors de mon cursus classique officiel. Je me considère plutôt comme autodidacte que comme compositrice, mais cet aspect de ma pratique s'est aussi développé progressivement, comme la suite logique de mes intérêts à découvrir et jouer de nouveaux sons.

12. Monique Jean a étudié la composition à l'Université de Montréal sous la direction de Francis Dhomont dans les années 1990.

Ma solide formation en interprétation, en théorie et en écriture musicale m'avait donné tous les outils nécessaires à la pratique de ce métier, même si je ne l'avais pas envisagé au début de mes études.

Pour l'intégration de l'électronique en direct, j'ai aussi fait une formation intensive aux Pays-Bas[13] qui m'a donné une base théorique solide sur laquelle construire. Mais dans la pratique, j'ai dû explorer moi-même de façon plutôt indépendante, en particulier concernant l'utilisation de capteurs sur mon instrument (l'hyper-flûte que j'ai conçue en 1999), puisqu'il n'y avait pratiquement aucun professeur pour me guider dans ce domaine, alors marginal et novateur.

Bien que j'étais dans une situation exigeante, le fait d'avoir eu peu de modèles m'a probablement aussi donné une très grande liberté artistique. Tout était possible, puisque peu avait déjà été réalisé. Je crois que cela m'a permis de vraiment développer ma voix personnelle, en suivant mon propre instinct plutôt qu'une « tradition » ou une « école », quelle qu'elle soit.

Pour ce qui est de l'art visuel, je suis totalement autodidacte. J'ai pratiqué de multiples formes d'expression pendant toute ma vie, allant de la sculpture sur bois à la réalisation de maquettes, en passant par le macramé et la peinture à l'huile, mais jusqu'à assez récemment, je n'avais pas osé les intégrer ouvertement dans ma pratique professionnelle. Depuis quelques années, j'ai plus sérieusement repris la peinture et le dessin, ainsi que le collage. Aujourd'hui, le lien entre ces formes d'art et le traitement d'images numériques me semble bien évident, et il m'apparaît naturel de les intégrer à mes compositions musicales, tout comme je le fais avec des photos et des vidéos depuis plus longtemps.

13. À l'Institut de Sonologie de La Haye, aux Pays-Bas.

Adam Basanta (III) : I have a more institutional education in music than in "visual arts" in the sense of media art or anything that is a more gallery-based or non-concert-based practice. But even my musical education was not exactly institutional, because I came from a rock and jazz background as a player, which is pretty different from the classical conservatory models, and then I went to Simon Fraser University in Vancouver, which is an experimental music program, so you didn't even need to know how to notate music to get in. [I have the] feeling that I actually didn't know a lot of the basic things, but I had to make up my own technique or my own way of looking at things to make music.

In visual arts, I have very little formal background; there's a small base there, but a lot of that is self-learned, which is very free, and I feel it's very liberating creatively to not know so much about the topic, to be informed but not an expert.

The things I really appreciated in my education are little phrases and things that my teacher or sometimes the other students said to me, that I did not really understand at the time. The less I thought it was important as a student the more it is important today! Certain questions or ways of thinking about making art today are very important for me. That came out of an institutional context, but I had to be away from that context for years to have that piece of information echo in my brain enough and realize what it really meant.

Émilie Payeur (III) : J'ai étudié la guitare jazz au Cégep, puis je souhaitais poursuivre mes études en musique à l'université, mais pas en interprétation. Je voulais

composer de la musique, mais je ne voulais pas avoir à passer par une partition. Il y avait quelque chose qui me dérangeait dans ce processus et qui me dérange toujours : un genre de déconnexion avec la matière. Je pense que j'ai besoin de mettre les mains dans le son, littéralement.

Et puis j'ai découvert qu'il y avait un programme de musique électroacoustique à l'Université de Montréal et, qu'au final, c'est déjà un peu ça que je faisais en expérimentant avec mes pédales à effets de guitare. J'ai fait mon baccalauréat et ma maîtrise à cette même université. Puis, à la fin de ma maîtrise, j'ai senti que la musique acousmatique ne répondait pas tout à fait à mes besoins, à ma vision/à mes envies. Toutes ces années passées à travailler derrière un ordinateur pour créer de la musique m'ont donné envie de retourner à une pratique un peu plus « musicienne ».

Les institutions donnent des outils, des pistes de réflexions, de développement. Elles permettent aussi le *feedback* de ses collègues, de ses professeurs sur son travail. Je vois les institutions un peu comme une famille, ou plutôt des parents. Mais tôt ou tard, il doit y avoir une rupture, une césure. Un passage vers l'autonomie, la vie adulte d'une certaine manière.

Dans mon cas, j'ai eu l'impression que soudainement, à la fin de mes études, j'avais besoin de rejeter, voire de confronter ce qu'on m'avait enseigné afin de trouver ma propre voie (ou voix). Je crois en la nécessité de cette étape, c'est ainsi qu'on peut découvrir réellement qui nous sommes en tant que personne et en tant qu'artiste.

Conclusion

À la lumière de ces entrevues, on comprend que la diversité des pratiques sonores s'alimente de la diversité des perceptions de chaque artiste. Le résultat lui-même est perçu différemment : qu'il soit manifestation plurielle du sonore, œuvre « totale » multimédia, instrument comme médium, ou expression d'une idée peu importe la forme finale, tout découle de cette nécessité d'explorer – dans certains cas de défricher – différents terrains, différentes spécialités, que ce soit lié à la formation, à l'impact des outils utilisés, aux influences artistiques, à la présence (ou l'absence) de modèles, aux affinités personnelles, ou à un désir de maintenir la curiosité active.

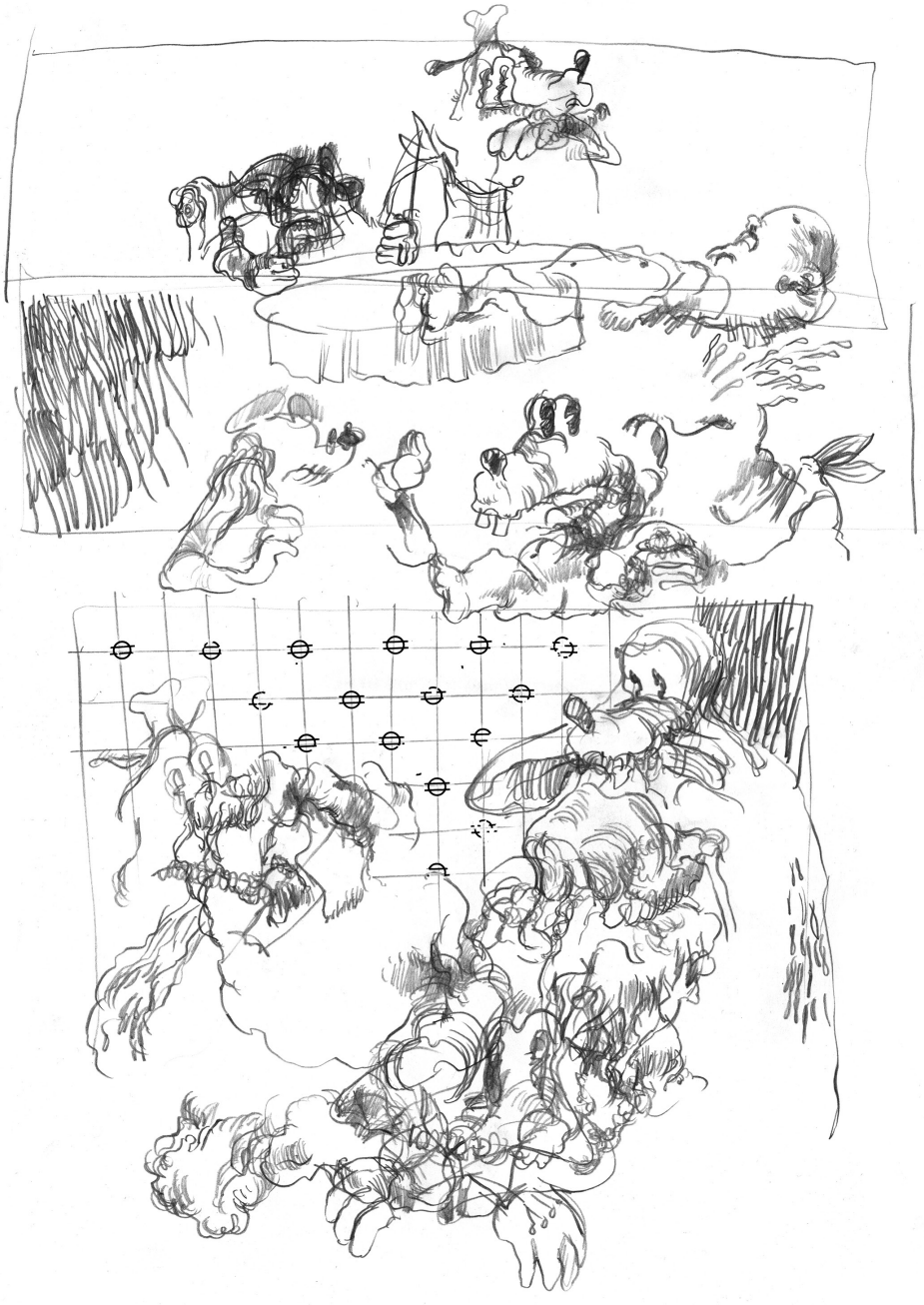
La génération **I** est plus sensible aux bouleversements sociaux liés à l'explosion technologique des années 1980. Plus proche de la veine électroacoustique, elle a tendance à inscrire la multidisciplinarité dans une déclinaison du sonore. La génération **II** met l'accent sur les liens avec l'informatique : elle se place dans l'exploration d'une ère de transition où l'avènement du numérique, et notamment d'Internet, marque un seuil déterminant ouvrant le champ des possibilités, non seulement en termes d'outils, mais aussi en termes de partage des influences et des connaissances. La génération **III** bénéficie amplement du travail de ces pionniers qui ont décloisonné les disciplines, et semble grisée par cette liberté nouvelle où les possibilités sont multidirectionnelles, où l'on peut « tout faire » sans se soucier des étiquettes.

Enfin, tous les créateurs ressentent la spécificité de Montréal : ville multiculturelle évoluant très rapidement, foisonnante de niches expérimentales et de

festivals à l'offre de plus en plus diversifiée[14], et s'accompagnant d'un changement palpable au sein des institutions qui proposent de nouvelles ouvertures[15] favorisant la transversalité dans la pratique artistique. Tous ces facteurs contribuent à orienter la pratique sonore montréalaise vers une création artistique plus globale, où les portes d'entrée institutionnelles sont envisageables dans les champs de l'informatique, des sciences, des arts visuels et des arts plastiques en plus de la musique.

14. De l'inclusion historique, par Jean Piché, des musiques plus « marginales » dans le festival Montréal Musiques actuelles dans les années 1990, à la fondation, en 2003, du festival Montréal/Nouvelles Musiques donnant un panorama large de propositions artistiques, en passant par les festivals Elektra, Akousma et MUTEK, qui créent de plus en plus de ponts entre les différentes esthétiques (populaire, électroacoustique, expérimentale) et les formes d'expression (musique, arts visuels, arts performatifs, etc.) dans leur programmation.

15. Par exemple, la Faculté de musique de l'Université de Montréal propose des cours touchant aux arts visuels, à la robotique (notamment avec Patrick Saint-Denis), aux installations et arts performatifs (notamment avec Nicolas Bernier), à la programmation informatique, à l'électronique, en plus des enseignements musicaux traditionnels. Aux études supérieures, il n'existe plus de distinction entre ces différentes pratiques. Le diplôme a pour spécialité la « composition » au sens le plus large, et englobe ainsi toutes les expressions musicales.



L. L. de Mars, sans titre, décembre 2019. Mine graphite sur papier, 30 × 40 cm.

L'écoute du *Telharmonium* 2.0 de Xavier Ménard et Camille St-Amand : les technologies électromécaniques au sein de l'espace d'exposition

Karine P. Bouchard

« Quelle est la nature des bruits que l'on écoute ? » C'est la question que se pose d'emblée le visiteur de l'œuvre installative *Telharmonium* 2.0 de Xavier Ménard et Camille St-Amand lorsqu'il entre dans la salle d'exposition pour y apercevoir trois sculptures sur socle (Figure 1). Si le visiteur est d'abord absorbé par le visuel esthétisant de l'installation, l'expérience contemplative, par l'œil, est rapidement contrariée par différentes textures sonores – rappelant des bruits industriels d'une technologie ancienne, de moteurs électriques – diffusées librement dans l'espace d'exposition[1].

Présentée dans le cadre du Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville du 13 au 19 mai 2019, au milieu d'une salle adjacente à la bibliothèque Charles-Édouard-Mailhot, cette installation d'art sonore, une collaboration entre un compositeur et une designer industrielle, est le second volet d'une création en trois phases. La première partie, intitulée *On/Off (1,0)*, a été exposée au Centre Clark du 10 mai au 16 juin 2018[2] et la troisième demeure à ce jour en processus de réalisation. Selon les artistes, le fil conducteur qui guide la création de ce triptyque consiste à examiner, dans un contexte d'exposition d'art sonore, la manière dont les nouvelles technologies peuvent être utilisées au profit d'une mise en valeur de certaines technologies anciennes[3]. Par le biais du sonore, les artistes souhaitent, dans leur pratique, faire l'éloge d'éléments technologiques oubliés ou rarement considérés qui s'inscrivaient pourtant au cœur du fonctionnement des machines ayant

1. Cette description est issue de mon expérience personnelle de l'œuvre lors de ma visite de l'exposition, le 17 mai 2019.

2. Pour des informations supplémentaires sur cette œuvre, consulter le site web du Centre Clark : centreclark.com/fr/exposition/on-off-10/ (consulté le 13 novembre 2019). *On/Off (1,0)* a également été présentée dans le cadre d'Art souterrain en mars 2017 et au Centre d'exposition de l'Université de Montréal en mai 2018.

3. Sauf indication contraire, les propos attribués à Ménard et Saint-Amand au cours de cet article sont tirés d'un entretien mené le 13 juin 2019.

servi aux développements de l'industrialisation des débuts du siècle dernier, dont le moteur électrique, cet appareil transformant de l'énergie afin qu'elle devienne mécanique.

À partir de ce postulat, j'interrogerai la manière dont l'œuvre installative de Ménard et St-Amand favorise une expérience actuelle, et surtout musicale, des technologies anciennes ainsi que du moteur électrique, plus précisément. Je considère que la mise en espace de l'installation et le contexte d'exposition, en stimulant notre écoute, conduit précisément à cette actualisation. En faisant interagir la proposition théorique des artistes, la reconstitution descriptive des matériaux constituant l'installation et ma propre expérience de l'exposition, j'examinerai l'œuvre sous trois aspects : 1) j'analyserai de façon détaillée le fonctionnement même de l'installation dans son lieu d'exposition afin de comprendre la démarche singulière sous-jacente, qui consiste en

FIGURE 1 Xavier Ménard et Camille St-Amand, *Telharmonium 2.0* (2019). Crédit : Camille St-Amand.



une *composition* mettant en interaction le visuel, la matérialité, le sonore, l'espace et les visiteurs[4] ; 2) il s'agira d'évaluer cette composition en fonction d'une musicalité du bruit ; 3) je chercherai à comprendre comment l'œuvre favorise, par une mise en espace spécifique, des interactions visuelles et sonores avec les visiteurs. L'étude soulignera principalement les expériences d'écoute des bruits des technologies électromécaniques dans un contexte qui leur est généralement étranger, soit l'environnement de l'exposition artistique. En définitive, cette analyse m'amènera à réfléchir au potentiel artistique et musical des technologies anciennes et électromécaniques en général.

4. Ici, la notion de composition ne renvoie pas uniquement à la musique, mais bien à l'ensemble de l'œuvre.

L'installation : de la matérialité à la composition musicalisée

a) Mise en espace

À sa première présentation, laquelle sera retenue pour les besoins de ce texte, l'œuvre a été exposée dans le cadre du programme d'installations sonores présentées dans l'espace public par le FIMAV, organisé par le commissaire Érick d'Orion. Lors de l'édition 2019, les œuvres sélectionnées spécifiquement pour l'occasion ont été créées autant par des musiciens électroacoustiques que par des artistes visuels[5].

En entrant dans la salle d'exposition destinée à l'installation de Xavier Ménard et de Camille St-Amand, le visiteur aperçoit, adjacent à l'une des quatre cimaises épurées, le *Telharmonium 2.0* (Figure 1)[6]. L'œuvre sculpturale, qui se veut « visuellement agréable », pour reprendre les termes des artistes, comporte trois modules placés à égale distance l'un de l'autre de manière à s'imposer frontalement au public. La structure du milieu, légèrement en retrait et plus près de la cimaise, crée un effet de point de fuite. Chaque module repose sur un socle rectangulaire noir avec une enceinte intégrée, imitant l'apparence d'un vieil amplificateur. Sur le socle se trouvent des moteurs électriques miniatures en mouvement ; ceux-ci produisent des sons de manière autonome, sous une cloche en verre rectangulaire[7]. Le module de gauche ne contient qu'un seul moteur, tandis que celui du centre et celui de droite en présentent trois. Chaque moteur est placé sur un piédestal, dont la hauteur varie selon l'appareil, garni d'une lumière qui s'allume par intermittence, en interaction avec les éléments cinétiques des mécanismes. Sous ce système, un cadre en bois rend accessible au visiteur des boutons servant à activer les moteurs. Enfin, deux haut-parleurs surélevés, accrochés à la cimaise opposée de la pièce, complètent l'installation. Le visuel de cette œuvre s'inscrit dans la continuité des recherches entamées lors de la première phase du triptyque, matérialisée par l'installation *On/Off (1,0)*, où l'idée du socle et de boutons activés par les visiteurs est récurrente dans la conception et la mise en espace.

5. Parmi les artistes de l'exposition se trouvent Émilie Payeur, L'orchestre d'hommes-orchestres, le collectif Scenocosme, Ludovic Boney et Georges Azzaria. Pour des précisions concernant les œuvres, voir : www.fimav.qc.ca/fr/edition/installations-sonores-dans-l-espace-public (consulté le 26 novembre 2019).

6. Les artistes souhaitent remercier Francis Lecavalier pour la programmation Arduino et l'atelier du Centre Clark pour la construction des modules.

7. La cloche est un dispositif couramment utilisé dans les expositions d'arts visuels de musées. Bien que la structure ici soit rectangulaire, le terme « cloche » est d'usage courant.

b) Fonctionnement

Comme son titre l'indique, le projet du duo s'inspire de l'instrument éponyme – le telharmonium, instrument de musique électromécanique développé par Thaddeus Cahill à partir de 1893 aux États-Unis – et explore les possibilités d'autonomisation de la machine pour l'exécution musicale[8]. Dans la lignée de l'orgue, le telharmonium produit des sons complexes suivant le procédé de synthèse additive[9]. Ménard et St-Amand ont retenu de ce dernier l'idée d'activation de moteurs par des impulsions électriques pour produire le son et générer des fréquences[10].

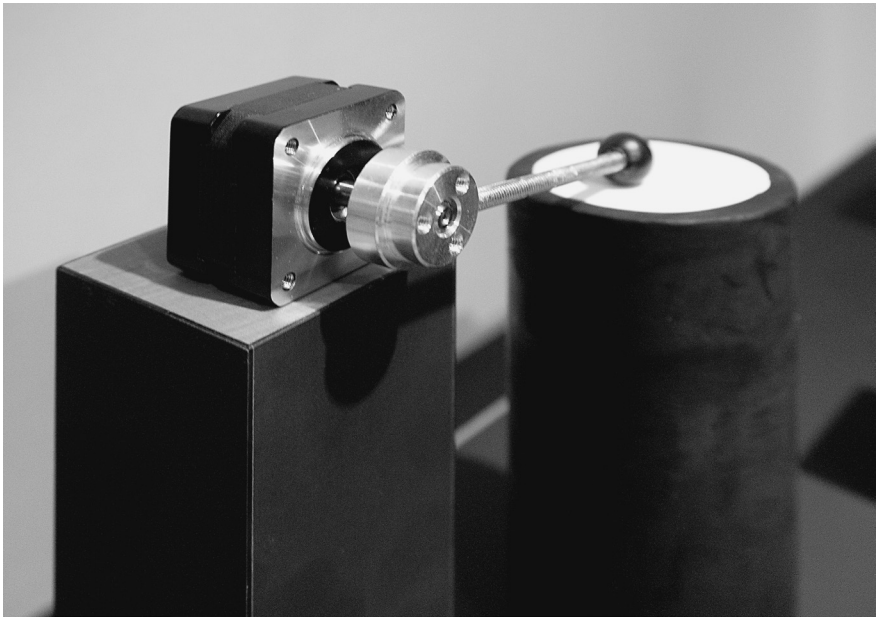
Dans l'espace d'exposition, le premier module de l'installation (à gauche, dans la Figure 1) contient un moteur générateur de sons plus imposant que les deux autres : il incarne la basse de l'ensemble. Le second module (à droite, dans la Figure 1), constitué de trois moteurs générateurs de sons, est conçu pour la composition de la mélodie. Trois moteurs pas à pas forment le dernier module (au centre de l'espace, dans la Figure 1), qui joue le rôle de la section rythmique. Ce troisième module, en retrait, au centre de l'installation, fonctionne différemment des deux autres : c'est un activateur constitué de mécanismes qui déclenchent des pistons sur des membranes, lesquelles font

8. Weidenaar (1995, p. xv) recense trois variantes du telharmonium : un prototype réalisé en 1900 ainsi que deux versions commerciales en 1906 et 1911.

9. Pour une analyse détaillée du fonctionnement du Telharmonium, consulter Holmes, 2016.

10. Centre Clark, 2018.

FIGURE 2 Xavier Ménard et Camille St-Amand, *Telharmonium 2.0* (2019), détail du module du centre. Crédit : Camille St-Amand.



office de tambour (Figure 2). Le rythme percussif est ensuite capté par des microphones de contact[11].

Concernant l'émission du son, ce « rôle est laissé aux machines », selon Ménard et St-Amand. Tous les sons entendus, d'une durée aléatoire, sont produits physiquement par les moteurs. Ils s'apparentent à des bruits mécaniques et électriques, soit des bruits de frottement de pièces de métal, entre autres.

L'installation est composée de quatre consoles de mixage, dont une principale, chacune associée à un module et à des microcontrôleurs Arduino pour créer une composition musicalisée (Figure 3). Par une connexion Wi-Fi, le contrôleur Arduino principal achemine les séquences composées aux trois microcontrôleurs imbriqués dans les modules. Ce système règle la vitesse d'accélération des moteurs et, par conséquent, la hauteur et le volume des sons produits : plus le mécanisme du moteur s'active, plus le son devient aigu et fort.

11. Concernant les dimensions des socles, leur largeur varie ainsi : le socle de la basse mesure 35 cm ; celui de la mélodie, 50 cm, et des percussions, 60 cm. Les socles font tous 25 cm de profondeur et 110 cm de hauteur. Chaque module dispose également d'une largeur spécifique : le module de la basse mesure 30 cm et celui de la mélodie, 45 cm ; les proportions du module de percussions sont de 55 cm. Tous ont les mêmes hauteur (35 cm) et profondeur (20 cm).

FIGURE 3 Xavier Ménard et Camille St-Amand, *Telharmonium 2.0* (2019), schéma du dispositif. Schéma : Xavier Ménard.

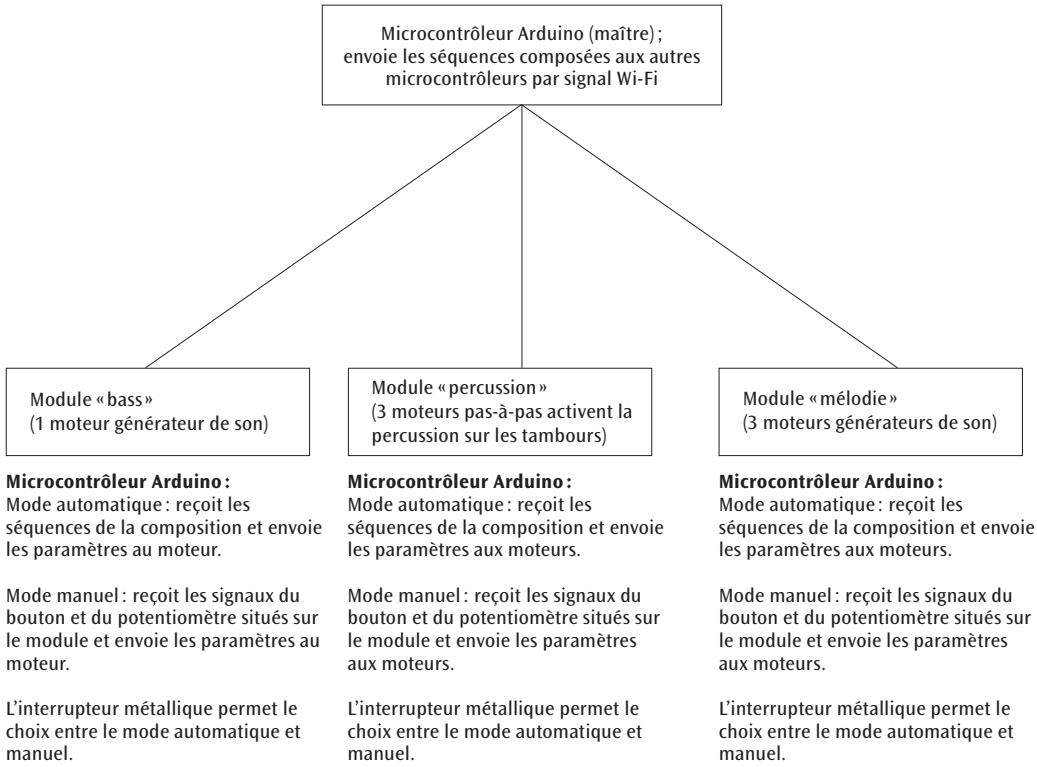
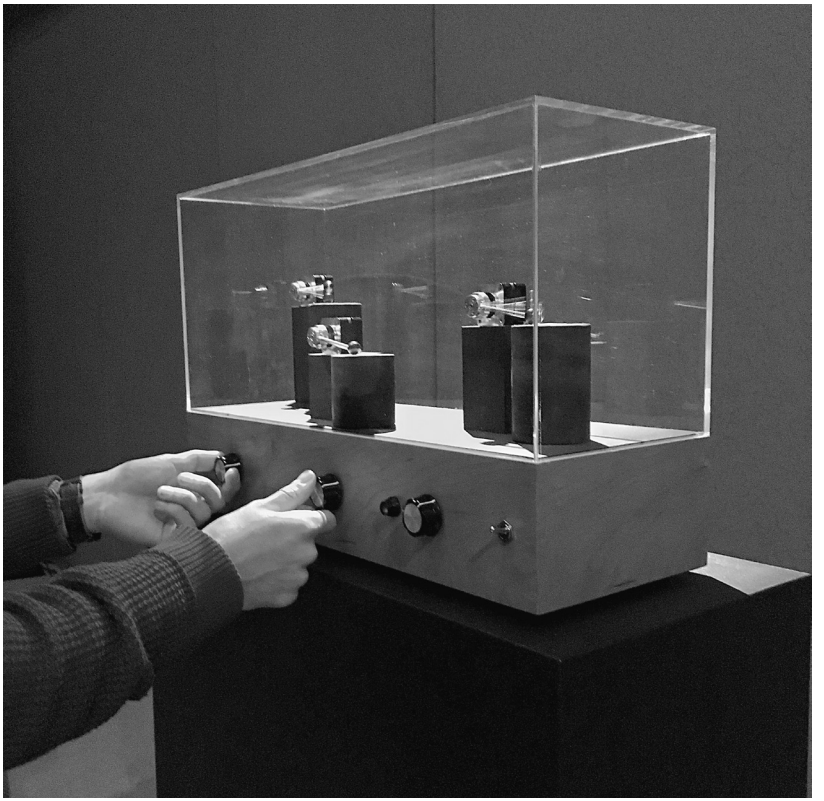


FIGURE 4 Xavier Ménard et Camille St-Amand, *Telharmonium 2.0* (2019), module de percussion. Crédit : Camille St-Amand.



Concrètement, lorsqu'ils entrent dans la salle, les visiteurs écoutent d'abord une pièce d'environ 45 secondes qui joue en boucle, puisque les microcontrôleurs Arduino des modules sont programmés en mode automatique : ils reçoivent les séquences de la composition issue du contrôleur principal et transmettent les paramètres au moteur. Les sons sont ainsi générés par la machine et se mixent entre eux de façon aléatoire. Une rythmique tantôt synchronisée, tantôt en déphasage se développe en temps réel. Les visiteurs peuvent ainsi avoir l'impression d'écouter une composition pour un ensemble à trois parties dans la mesure où les modules fonctionnent de concert, formant ainsi une sorte d'orchestre réduit.

À tout moment, ce réglage par défaut et ce mixage peuvent être altérés par les visiteurs en manipulant les boutons à leur disposition : ils sont amenés à tourner vers la droite ou vers la gauche un ou plusieurs boutons correspondant

au moteur de leur choix dans le but de modifier les fréquences. Cette activation manuelle, qui s'effectue à l'aide d'un potentiomètre intégré à la structure, vient ébranler l'équilibre musical préprogrammé de la composition initiale. Pour choisir entre les modes automatique et manuel, un interrupteur métallique, situé à côté des boutons sur chaque structure, est à la disposition des visiteurs (Figure 4). Enfin, les différentes compositions sont diffusées à la fois par les haut-parleurs des modules et tous les sons des moteurs, amplifiés, sont simultanément entendus par le biais des haut-parleurs situés du côté opposé de la pièce. L'installation offre ainsi une expérience d'écoute essentiellement *dans* le lieu physique et en temps réel, où les sons diffusés qui se mélangent à ceux produits par les visiteurs (bruits de pas, chuchotements, etc.) résonnent et se réverbèrent dans l'espace.

Le nouveau au service de l'ancien

a) La réactualisation des technologies électromécaniques

Comme mentionné plus haut, les artistes s'inspirent du fonctionnement du telharmonium du XIX^e^ siècle pour réfléchir aux possibilités de générer des fréquences grâce à un système de moteurs électriques. Pour ce faire, ils organisent ces moteurs en réseaux, tout en supprimant le clavier de l'instrument initial ainsi que le système de roue phonique au profit d'un microcontrôleur Arduino. De cette manière, ils revisitent le potentiel mécanique de l'instrument à la lumière des avancées actuelles du numérique :

> En tant que compositeurs, nous sommes particulièrement intéressés à faire revivre un instrument électromécanique centenaire dans une époque de musique numérique dématérialisée. Nous voulons modifier ses caractéristiques, le moderniser grâce à des technologies d'aujourd'hui dans une perspective transhistorique, c'est-à-dire faire cohabiter des éléments d'origine avec d'autres plus contemporains[12].

12. Ménard, 2019.

Ce changement radical que les artistes apportent à l'instrument du tournant du XX^e^ siècle se traduit par une installation qui doit être envisagée comme « un hybride des technologies passées et actuelles[13] ».

13. *Ibid*.

Au-delà d'une référence à l'instrument de Cahill, cette réflexion historique sur les technologies électromécaniques est pensée de manière élargie par les artistes, qui rappellent que le moteur est aux fondements de toute machine, dès l'arrivée de l'industrialisation. Cette idée était déjà présente lors de la réalisation de *On/Off (1,0)* : « Depuis l'ère industrielle, la logique des chaînes de montage est basée sur le On/Off, logique qui permettait de faire démarrer différents procédés. À l'ère numérique, celle-ci est connue sous la forme binaire (1,0)[14]. » Si elles ont été développées en masse dès les débuts de l'ère

14. Centre Clark, 2018.

industrielle, les machines sont devenues aujourd'hui omniprésentes et ont des usages et des sons variés : machine-outil dans les chaînes de montage, robots, imprimante 3D, drone, etc. Les artistes postulent à cet effet que nous sommes à « une ère de globalisation industrielle où la main-d'œuvre est remplacée par des technologies robotisées jusque dans les détails les plus banals de la vie (les points de service dans les restaurants rapides, les caisses en libre-service à l'épicerie, le guichet automatique à la station de métro)[15] ». L'impact de la machine sur les habitudes de l'humain est récurrent selon le duo. Il est ainsi important, pour eux, de réfléchir au fonctionnement des moteurs mécaniques lorsqu'ils sont présentés hors de leur contexte d'origine, lié à la production, soit lorsqu'ils sont récupérés au sein d'un processus de création artistique qui les esthétise. C'est pourquoi le *Telharmonium 2.0* propose aux visiteurs une expérience visuelle, sonore et tactile inédite du moteur en lui-même, dans une visée performative.

15. *Ibid.*

Par la réalisation de l'installation, le duo a transformé les moteurs en un (nouvel) instrument de musique qui « réunit la technologie industrielle d'une autre époque, l'automatisation de procédés par langage de programmation et la possibilité du contrôle complet de la technologie par l'interaction humaine[16] ». Si les rapports entre la mécanique et le visiteur ont constitué les premières préoccupations des artistes, la prise en compte des bruits produits par le moteur et leur spatialisation sonore dans le lieu d'exposition est ensuite devenue cruciale à la réalisation matérielle et à la réussite de l'expérience de l'œuvre.

16. Ménard, 2019.

b) L'éloge du (bruit du) moteur

Ménard et St-Amand souhaitent mettre en valeur l'aspect physique et sonore des moteurs lorsqu'ils ne sont plus tributaires de l'activation d'une machine. Le duo fait remarquer que ces technologies électromécaniques, bien qu'elles aient été omniprésentes dans la société, ont rarement fait l'objet de considérations particulières : « on n'y porte jamais vraiment attention ». Elles sont le plus souvent subordonnées ou camouflées de manière à servir, par l'électricité notamment, différents appareils autres qu'eux-mêmes. Au sein du *Telharmonium 2.0*, les artistes soulignent que ces moteurs sont montés sur de petits podiums pour présenter la nature précise de leur mécanique : « nous souhaitons garder le naturel du moteur, sans le cacher, ni l'habiller ». En s'émancipant de tout accessoire et ornement, les moteurs apparaissent dans leur intégrité, dénudés de tout dispositif.

Toujours selon le duo, la présentation de ces moteurs électromécaniques sous une cloche d'exposition, tels des artefacts historiques, sert à « protéger cette ancienne technologie[17] ». Il importe de rappeler que les musées d'art

17. *Ibid.*

visuel ont souvent fait usage du dispositif de cloche de verre pour préserver l'artefact, devenu œuvre d'art, hors du temps et de l'espace, tout en abolissant sa fonction première[18]. Dans le cas des modules du *Telharmonium 2.0*, cette logique permet de croire que la cloche élève au rang d'œuvre d'art les moteurs qui sont alors contemplés par les visiteurs.

Cette volonté d'exhiber la mécanique ébranle les pratiques actuelles où les éléments en monstration sont plutôt issus des nouvelles technologies et du numérique. Contrairement à cette tendance, les technologies actuelles du *Telharmonium 2.0* sont camouflées pour laisser place à la présentation visuelle de la composante mécanique, le moteur.

Toutefois, le visuel est rapidement mis au profit du sonore de manière à encourager l'éloge des bruits, car ce qui est véritablement exposé utilise le visible pour ensuite conduire à une esthétisation de ces sons. Grâce à des transducteurs de petits formats qui captent les occurrences sonores et permettent leur diffusion ainsi que leur spatialisation dans la salle, le *Telharmonium 2.0* transgresse toute contemplation visuelle passive des moteurs en diffusant leurs bruits hors de la limite physique de la cloche de verre.

18. Par exemple, ce fut le cas de l'exposition *Art by Telephone Recalled* (La Panacée – Centre de culture contemporaine de Montpellier, France), organisée par les commissaires Sébastien Pluot et Fabien Vallos en 2013, où un tel dispositif servait à montrer un disque vinyle qui était le catalogue de l'exposition *Art by Telephone* (Museum of Contemporary Art Chicago, 1969), à l'origine de l'événement de 2013. Sous cette cloche de verre, le vinyle perdait sa fonction de diffusion du son, n'étant ni activé par un tourne-disque ni manipulé par les visiteurs. La cloche le réduisait à l'état d'objet silencieux, offert pour la contemplation. Voir Bouchard (2015).

Expérience(s) de l'exposition : interactions spatiales, sonores et sociales

a) La musicalité du bruit

Les bruits de l'installation sont changeants, parfois inattendus, persistants et immersifs. Ils forment entre eux des séquences rythmées, indépendantes, chacune ayant son motif et, par conséquent, sa spécificité. Plus précisément, la juxtaposition de modifications rapides de la hauteur des sons, passant d'un son grave à un son aigu et strident, activées entre autres par les accélérations et décélérations des moteurs, favorise des compositions musicalisées singulières. De ces enchaînements ainsi émerge une musicalité. Comme l'expliquent les théoriciens et praticiens du cinéma Serge Cardinal, Martin Allard et Louis Comtois, la musicalité se construit dans la relation entre le fragment et le tout, entre la plasticité des sons et leur organisation d'ensemble :

> [L]es sons (pris cette fois dans leur forme globale) se lient les uns aux autres, s'agglutinent, se superposent, créent des lignes, des paliers, des épaisseurs, des séquences. La musicalité vient donc à la fois des qualités plastiques des sons et de la complexité de leur organisation[19].

19. Cardinal, Allard et Comtois, 2002, p. 172.

La musicalité du bruit est un produit de l'engagement actif des spectateurs, qui prennent part à l'organisation des sons et cherchent, avec une écoute active, les rapports de sens entre le tout et les parties. Ainsi, c'est la musicalité

du bruit, lequel circule en réverbérant et en résonant dans l'espace d'exposition, qui rend efficace et cohérent l'ensemble du *Telharmonium 2.0*.

b) L'organisation sociale par l'écoute

Par leur visuel « invitant » qui, selon les artistes, rappelle l'esthétique des technologies des années 1960 et 1970, *On/Off (1,0)* et *Telharmonium 2.0* « intriguent » les visiteurs qui expérimentent ces œuvres en se dirigeant vers les structures installatives pour les saisir de près : « nous sommes obligés de nous [en] approcher », confirme le duo. Si le visuel renvoie à une facilité d'entrer en contact physiquement avec l'œuvre, il suggère également, à un second niveau, le fait de rendre « accessible à tous la performance de musique électroacoustique », tel qu'il est mentionné dans la description de *On/Off (1,0)* par le Centre Clark[20]. Dans le cas du *Telharmonium 2.0*, les manipulations offrent au public une expérience d'autant plus près d'une réelle performance de musique électroacoustique. Par certaines manipulations, les visiteurs peuvent, à leur guise, prendre le contrôle des sons, altérer la composition initiale et intervenir sur l'organisation des fréquences de la basse, la hauteur de la mélodie et les rythmes des moteurs et des tambours. En découle de cet environnement acoustique une expérience où l'oreille du visiteur devient la clé de voûte de cette musicalité et guide l'orientation de la composition.

20. Centre Clark, 2018.

Cette musicalité amène à réfléchir aux nouvelles organisations sociales possibles dans lesquelles les bruits s'imposent au corps et à la pensée, comme le propose la théoricienne et historienne des médias Kate Lacey : « L'incapacité de fermer nos oreilles aux sons qui nous entourent semble rendre l'audition plus sensible que la vision, plus vulnérable aux contraintes du monde extérieur. […] Le bruit est immatériel, pourtant, il peut envahir le corps et coloniser l'esprit[21]. » Cette référence à la « colonisation » suggère que le son incarne un pouvoir d'organisation des relations sociales, selon les perceptions acquises culturellement, tel que le souligne Lacey : « La sensibilité au son varie avec le temps, selon les cultures et entre les classes sociales, et ainsi la manière dont le paysage sonore est perçu et géré en dit long sur la structuration des relations sociales[22]. »

21. Lacey, 2013, p. 72, ma traduction.

22. *Ibid*.

Plus concrètement, dans l'espace d'exposition, cette organisation des relations sociales se construit grâce à l'écoute des bruits et se traduit par les interactions entre les spectateurs et les modules, mais aussi entre les différents individus. Ces interactions rappellent l'expérience de faire de la musique en groupe, puisque les visiteurs « jouent » simultanément et peuvent s'ajuster à l'oreille aux transformations musicales improvisées de chacun d'eux. Le visiteur incarne à la fois l'interprète et le compositeur en écoutant les sons qu'il

crée lui-même et en répondant à ces occurrences sonores par l'improvisation. Surtout, il est amené à réagir aux sons qui proviennent des autres modules et qui sont constamment modifiés par les différents visiteurs.

L'exposition de la version 2.0 participe donc à la réinvention du telharmonium de Cahill de sorte qu'il puisse être manipulé par le non-spécialiste, comme le spécifie le duo d'artistes : « L'absence de complexité d'utilisation de la machine permet une ouverture intergénérationnelle, c'est-à-dire qu'elle peut être manipulée par des gens de tous âges, de tous horizons, dans une optique ludique, inclusive et créative[23]. » L'œuvre favorise une initiation aux principes de la musique, dans une visée démocratique et accessible au plus grand nombre, par une appropriation directe des différents sons où les schèmes de la composition électroacoustique, qui suppose une démarche en studio ou à l'ordinateur, sont ici remplacés par l'improvisation et la manipulation facilitées et en direct d'un instrument électronique.

23. Ménard, 2019.

En somme, en découvrant le potentiel sonore de l'installation, les visiteurs tiennent le rôle de musicien. Leur corps s'organise dans l'espace par la volonté de participer, par l'écoute, à la composition. Une performance peut avoir lieu où l'« instrument » nécessite alors une pluralité d'interactions entre les artistes et le contrôleur électronique, entre le contrôleur et le moteur électrique, entre le public et le moteur, entre les créateurs et les visiteurs. Tous ces acteurs participent, ensemble, à la finalité de la composition musicalisée de l'installation d'art sonore.

Conclusion

C'est ainsi grâce au potentiel d'organisation spatiale que peut se développer une composition – musicalisée – à partir des différentes composantes installatives. Une musicalité des bruits de la technologie électromécanique se construit alors par l'écoute des visiteurs, activée par les éléments visuels et tactiles, dans une condition immersive et interactive.

L'œuvre revisite doublement les interactions entre l'humain et la technologie électromécanique : d'une part, par les artistes qui réactualisent le moteur, en réévaluant la connotation associée à son image ; d'autre part, par le visiteur qui regarde, écoute et manipule la structure de manière à en dégager une réflexion actuelle sur son propre rôle vis-à-vis des technologies anciennes. La (ré)organisation des bruits pour former des compositions musicalisées affranchit cette œuvre d'art sonore d'une association trop mimétique ou historique aux sons de moteurs. Dans ce contexte artistique, Xavier Ménard et Camille St-Amand semblent offrir une expérience qui établit un équilibre entre le rythme des technologies électromécaniques, celui de la musique et

celui de l'humain, adapté à la structure, aux normes, aux exigences et aux codes de l'exposition visuelle et sonore. Le moteur évolue alors au rythme de l'exposition, où l'installation autorise davantage une prise de contrôle de ses bruits et de sa musicalité par le visiteur.

L'installation de Ménard et St-Amand permet d'offrir une manière d'écouter les sons qui déconstruit les différentes relations inhérentes à tout système préétabli du bruit de la technologie électromécanique qui serait organisé par les sociétés et l'histoire. Les relations qui se (re)créent alors entre ces technologies, l'écoute de ses bruits et les visiteurs dans l'espace d'exposition apparaissent davantage égalitaires, où le pouvoir n'est pas uniquement accordé à une autorité (le commissaire ou les artistes), mais est distribué plus équitablement au profit des visiteurs, favorisant des postures d'échanges et un sentiment de collectivité chez les individus.

BIBLIOGRAPHIE

Bijsterveld, Karin (2012), « Listening to Machines : Industrial Noise, Hearing Loss and the Cultural Meaning of Sound », *in* Jonathan Sterne (dir.), *The Sound Studies Reader*, Londres/New York, Routledge, p. 152-167.

Bouchard, Karine (2015), « Sound Recordings in the Art Gallery », *Association for Recorded Sound Collections Journal*, nº 46, p. 77-85.

Cardinal, Serge, Allard, Martin et Comtois, Louis (2002), « La musicalité d'une bande sonore : à propos de *L'Invention d'un paysage* », *in* Réal Larochelle (dir.), *Écouter le cinéma*, Montréal, 400 coups, p. 158-174.

Holmes, Thomas (2016), *Electronic and Experimental Music : Technology, Music, and Culture*, New York/Londres, Routledge.

Lacey, Kate (2013), *Listening Publics : The Politics and Experience of Listening in the Media Age*, Cambridge, Polity.

Weidenaar, Reynold (1995 [1989]), *Magic Music From the Telharmonium*, Metuchen, Scarecrow Press.

ADRESSES URL

Centre Clark (2018), « Xavier Ménard et Camille St-Amand », https://centreclark.com/fr/exposition/on-off-10/ (consulté le 13 novembre 2019).

Ménard, Xavier (2019), « Installations sonores », xavierm.ca/installations-sonores/ (consulté le 31 juillet 2019).

30 ans n'est pas un âge de raison : l'audace renouvelée de Chants Libres

Catherine Harrison-Boisvert

La compagnie de création lyrique Chants Libres a eu 30 ans en 2020, et afin de faire état du chemin parcouru et des perspectives à venir, nous nous sommes entretenue avec sa fondatrice et directrice artistique, Pauline Vaillancourt, et avec celle qui lui succédera prochainement, la mezzo-soprano Marie-Annick Béliveau.

En mai 2011, Chants Libres présentait pour célébrer sa 20e saison la rétrospective *Arias*, rassemblant des extraits de l'ensemble des créations proposées depuis sa fondation. C'est à ce moment que Pauline Vaillancourt a offert à Marie-Annick Béliveau de reprendre le flambeau de la compagnie, lorsque le temps serait venu. Cette transition vers une nouvelle direction artistique prendra vraisemblablement forme après la création de la prochaine œuvre de la compagnie, *L'orangeraie*, qui sera présentée du 8 au 10 octobre prochain, à Montréal, puis les 5 et 6 novembre, à Québec.

À la suite d'*Arias*, Chants Libres a poursuivi sa mission de création en présentant trois nouvelles œuvres, soit *Alexandra* (2012) de Zack Settel, *Le rêve de Grégoire* (2014) de Pierre Michaud et *The Trials of Patricia Isasa* (2016) de Kristin Norderval. Les dix dernières années se sont également caractérisées par la reprise d'œuvres déjà présentées par Chants Libres, mais mises en scène à travers de nouvelles voix, soit les *Chants du Capricorne* (2015) de Giacinto Scelsi, interprété par Marie-Annick Béliveau, *Yo soy la desintegracion* (2017) de Jean Piché, par la soprano Stéphanie Lessard, et *La Porte* (2018) de José Evangelista, par la mezzo-soprano Ghislaine Deschambault[1]. Il est bien loin le temps où, de l'aveu de Pauline Vaillancourt elle-même, seul un groupe restreint de chanteurs et chanteuses s'intéressait à la création en art lyrique ; à titre d'exemple représentatif de cette rareté, elle mentionne le quatuor formé en 1992 pour la création d'*Il suffit d'un peu d'air*, de Claude Baliff et Renald Tremblay, et composé de la soprano Pauline Vaillancourt, de la mezzo-soprano Renée Lapointe, du baryton David Doane, et de la basse Michel Ducharme. Motivée par l'urgence de dynamiser un art lyrique qu'elle considérait alors comme sclérosé et figé dans le temps, Vaillancourt a créé Chants Libres avec la collaboration du metteur en scène Joseph St-Gelais et de l'écrivain Renald Tremblay dans l'optique de donner un souffle

nouveau à la création lyrique. Trente ans plus tard, on peut dire que Chants Libres a su transmettre ce désir de renouvellement aux plus jeunes générations de chanteurs et chanteuses, qui sont véritablement interpellées par les propositions audacieuses de la compagnie.

Lorsqu'on demande à Pauline Vaillancourt quel horizon elle entrevoit pour le trentième anniversaire de la compagnie, la réponse ne se fait pas attendre : cet horizon, c'est *L'orangeraie*, sa prochaine création. Opéra basé sur le roman acclamé de l'auteur québécois Larry Tremblay (2016), qui en tirera lui-même le livret, et porté par la musique du compositeur libanais Zad Moultaka et par la scénographie de Dominique Blain (qui avait également participé à la création de *The Trials of Patricia Isasa*), *L'orangeraie* plonge l'auditoire dans la vie d'Aziz et Amed, deux frères jumeaux de neuf ans dont le destin sera sacrifié sur l'autel de la vengeance. Après qu'un obus s'est écrasé sur la demeure de leurs grands-parents, les tuant sur le coup, Soulayed, chef armé du village voisin, demande au père des jumeaux de choisir lequel de ses fils ira venger sa famille, vêtu d'une ceinture d'explosifs. L'un mourra, l'autre portera le poids de cette mort sa vie durant, même à travers l'exil. Si *L'orangeraie* est une histoire tragique, c'est d'abord et avant tout un appel à la paix, appel que souhaite faire résonner Pauline Vaillancourt dans sa création. Bien que par le passé, elle ne se soit pas définie comme une créatrice « faisant du politique », elle admet que depuis quelques années, et plus particulièrement depuis la création de *The Trials of Patricia Isasa*, elle ressent un besoin de plus en



The Trials of Patricia Isasa, opéra de Kristin Noderval sur un livret de Naomi Wallace. Mise en scène de Pauline Vaillancourt, scénographie de Dominique Blain. Chants Libres, 2016. Crédit : Mathieu Dupuis.

plus aigu de se positionner par rapport aux enjeux politiques et humains. À l'ère de l'ultra-médiatisation et de la globalisation de l'information, nous sommes tous les jours témoins des problèmes du monde et, en ce sens, pour citer Vaillancourt, ils deviennent les nôtres. À cet égard, elle constate l'engagement constamment renouvelé que demande un tel positionnement, peut-être maintenant trop fort, selon celle qui fêtera, en même temps que les trente ans de sa compagnie, ses cinquante ans de carrière et son soixante-quinzième anniversaire.

Concernant *L'orangeraie*, Vaillancourt a été inspirée dès la lecture du roman de Tremblay par les possibilités vocales du récit. Elle affirme par ailleurs avoir été interpellée par une voix en particulier, qui se fait peu entendre dans le roman, mais qui est pourtant celle qui porte le plus lourdement le poids du sacrifice, et qu'en ce sens elle souhaite mettre au jour : la voix de la mère. La voix d'une femme, dans un monde d'hommes. Si l'affirmation de la voix des femmes est une part incontournable de la création de Vaillancourt, et ce, même à l'échelle de l'œuvre globale de Chants Libres, il ne s'agit pas selon elle d'une démarche délibérée de l'ordre de la revendication, mais plutôt d'une trajectoire qui s'est imposée d'elle-même au fil du développement de la compagnie. Les chemins qu'elle a dû débroussailler en tant que femme à la tête d'une compagnie d'opéra (et ces chemins sont nombreux), Vaillancourt les constate *a posteriori*.

Mais la mission que se donne Chants Libres va bien au-delà de considérations genrées, qui s'avèrent en fait des effets collatéraux du dévouement de Vaillancourt, pour qui l'impératif premier est celui de la création. Pour Marie-Annick Béliveau, la première particularité de la compagnie, c'est d'être l'œuvre d'une interprète, ce qui teinte nécessairement le rapport à la création. À travers Chants Libres, l'interprète est amené.e certes à explorer les possibilités de son appareil vocal lyrique, mais les œuvres proposées par la compagnie l'incitent à aller plus loin : c'est bien plus qu'une question de solfège, pour citer Béliveau. À ce sujet, elle évoque son expérience d'interprétation des *Chants du Capricorne*, dont l'exigence résidait selon elle beaucoup plus dans l'appréhension de la performance vue au sens global (physique et dramatique) que dans l'exécution de la partition, « que n'importe quelle chanteuse peut réussir si elle s'y met » – ce à quoi Vaillancourt répond, sceptique : « Les quarts de ton ? » Au-delà de cette anecdote, qui illustre par ailleurs très bien la relation de forte admiration mutuelle qui unit les deux créatrices, on comprend qu'une part importante de la mission de Chants Libres est de donner à l'interprète la possibilité d'envisager radicalement son rapport à la performance dans un tout artistique qui regroupe à la fois le corps, la gestuelle, les décors et la mise en scène. N'est-ce pas une des prérogatives de base de l'opéra, pourrait-on dire ? Évidemment, mais une audace supplémentaire est sans doute nécessaire pour permettre aux interprètes de s'approprier pleinement ces éléments. Pour Béliveau, la clé de l'innovation chez Chants Libres est dans l'idée de recherche-création, et plus particulièrement dans la première composante de ce concept, soit la recherche. À chaque création, de nouvelles remises en question : et si on changeait les règles du jeu, si on relançait les dés, si on inversait les étapes ? Dans cette démarche, aucune place n'est laissée aux conventions, aux formules gagnantes. Vaillancourt mentionne d'ailleurs qu'elle s'est toujours fait un point d'honneur de résister à la tentation de plaire à tout le monde et qu'elle accepte plutôt de déranger. Le propre de la recherche-création, selon elle, est de s'autoriser à poser des questions, et surtout, à ne pas avoir toutes les réponses. Pour celle qui prendra sous peu les rênes de la direction artistique, c'est aussi l'idée de multidisciplinarité qui s'avère particulièrement porteuse au sein de Chants Libres. Il s'agit là d'un des aspects fondamentaux de la signature de la compagnie, qui a par ailleurs eu des échos jusque dans

la constitution de son public, lui-même doté de ce caractère multidisciplinaire étant donné les horizons artistiques variés dont il est issu : théâtre, arts visuels, musique, etc. Pour Béliveau, le plaisir de créer une nouvelle œuvre lyrique réside dans le fait de susciter des alliances, de provoquer des collaborations inédites et surtout, d'amener les créateurs et créatrices à sortir de leur zone de confort, à se rendre vulnérables. La prise de risque tant promue par Chants Libres est un pari collectif, tous et toutes se mettent en danger et osent se questionner : et si on faisait autre chose ?

Enfin, quels seraient les souhaits des actuelle et future directrices artistiques de Chants Libres, leurs espoirs pour l'avenir ? Lorsqu'on lui pose la question, Vaillancourt se garde d'imposer une réponse, et dirige plutôt son regard vers Béliveau : « Elle ne peut qu'avoir une direction qui lui appartient. » Quand, à la présentation d'*Arias*, Vaillancourt avait proposé à Béliveau de prendre la direction artistique de Chants Libres, elle s'était assurée d'une chose : que sa successeure serait prête à ne pas faire de concessions sur le plan artistique. Et cette dernière saisit cette idée à bras-le-corps, en souhaitant continuer d'affirmer la signature de Chants Libres en tant que compagnie de recherche-création qui, selon ses propres mots, refuse de s'ankyloser, de devenir systématique. À cette pensée, la confiance tacite entre les deux interprètes et créatrices se fait sentir. En ce sens, le trentième anniversaire de Chants Libres ne signifie pas son accession à une forme d'âge de raison. La compagnie s'offre (et nous offre) le cadeau de demeurer un outil d'expérimentation pour interprètes, compositeurs et compositrices, librettistes et autres créateurs et créatrices de tout acabit, bref pour tous ceux et celles qui souhaitent que la création lyrique se fasse plus audacieuse, téméraire, quitte à commettre des erreurs, dans l'optique de lui insuffler la liberté et l'esprit de rébellion dont elle a encore grandement besoin.

1. *Chants du Capricorne* a été présenté pour la première fois par Chants Libres du 17 au 27 mai 1995 ; *Yo soy la desintegracion*, du 9 au 20 septembre 1997. *La Porte* a été créé le 9 avril 1987.

Le NEM a 30 ans, et « il faut continuer. De cela, je n'ai aucun doute[1]. »

Paul Bazin[2]



Grand concert 30e anniversaire du NEM, 3 mai 2019, salle Claude-Champagne, Montréal. Sous la direction de Lorraine Vaillancourt, avec la participation de l'ensemble à percussion Sixtrum.

Au moment de célébrer un anniversaire, quoi de plus normal que de marquer un temps d'arrêt pour se retourner et contempler, derrière soi, le travail accompli ? Pour prendre état du chemin parcouru avant de regarder à nouveau vers l'avant, de plonger, tête baissée, vers des lendemains parfois espérés, souvent inattendus. Faire un pas de côté, en somme, dans un geste qui a tout de la mise en abîme : la fondation du Nouvel Ensemble Moderne n'était-elle pas elle-même, de fait, un magnifique pas de côté ? Un contrepoids proposé par la volonté d'excellence au rythme effréné des *productions* de l'art ? L'apologie du temps consacré, de la lenteur.

> *Laissant toute la place à la musique et aux musiciens, Lorraine Vaillancourt impressionne néanmoins par la qualité exceptionnelle d'une direction musicale qui conjugue précision, intelligence et sensibilité. Sans doute mieux que personne, elle assume la lourde succession d'un Serge Garant.*
>
> *– Carol Bergeron*
> Le Devoir, *5 mai 1989.*

Par un heureux paradoxe, le NEM s'est imposé comme un ensemble de pointe, de stature internationale, à une vitesse vertigineuse. En novembre 1989, quelques mois à peine suivant le concert inaugural (salle Claude-Champagne, le 3 mai 1989, soit il y a très précisément 30 ans ce soir), ses musicien.nes se rendaient à New York pour y faire entendre, entre autres, Ligeti, Benjamin et Berio… « *an impressive New York debut* », pour reprendre les mots du critique Allan Kozinn[3]. L'accueil du concert fut à ce point enthousiaste que huit mois plus tard, le NEM se rendait à nouveau dans la métropole étatsunienne pour y faire entendre, cette fois, un programme constitué essentiellement d'œuvres de compositeurs québécois : Mather, Rose et Longtin ; Evangelista, Rea et Vivier, aussi. La présence de ces

> Le Nouvel Ensemble Moderne *seems intent on making its name quickly. The group […] was founded in Montreal six months ago. It gave its first New York concert on Saturday afternoon at Weill Recital Hall, with performances as polished as one would expect from collaboration of much longer standing.*
>
> *– Allan Kozinn*
> The New York Times, *15 novembre 1989.*

On avait envie de proposer autre chose – pas seulement de la musique, mais toutes sortes d'événements mélangeant parfois danse, arts visuels, lecture de textes, théâtre… C'est comme ça que les Événements du neuf (les 9 du mois à neuf heures, dans des salles différentes chaque fois) sont nés.
– Lorraine Vaillancourt
Circuit, *vol. 23, nº 3, 2013.*

derniers sur la liste n'est d'ailleurs pas fortuite, puisqu'ils furent tous trois les compagnons d'armes de Lorraine Vaillancourt aux premières heures d'une aventure à la fois entière et déjà porteuse de l'impulsion qui mena à la fondation du NEM : celle des Événements du neuf (1978-1990), qui durant douze années furent eux-mêmes un pôle important de la vie musicale contemporaine de Montréal.

En retrait de l'épicentre qui, au tournant des années 1980, voit naître plusieurs des grands ensembles européens voués à la musique contemporaine, l'apparition du NEM a ceci de particulier qu'elle s'inscrit à leur suite tout en les devançant. Le NEM a en effet de quoi prétendre au titre de prédécesseur, si l'on compte sur son enracinement dans le terreau exploratoire des Événements du neuf, par seulement deux ans cadets de l'incontournable Ensemble intercontemporain, fondé à Paris en 1976 par Pierre Boulez.

De cette première initiative, le NEM retient également tant le désir de défendre les « classiques » du XX^e siècle que d'offrir une voix rigoureuse et expérimentée aux créateurs de la relève. Les Biennales et les différentes éditions du Forum international des jeunes compositeurs alternent ainsi au cours de la première décennie de l'ensemble. Une année, la Biennale permet d'assister à toute une série de concerts consacrés à un artiste de renom ou aux créateurs d'une région du monde – la première Biennale fut d'abord consacrée à Kagel, en 1992, puis ce fut le tour de Donatoni (1994) et des représentants des pays scandinaves (1997) – tandis qu'une autre année, c'est la jeune génération qui est mise à l'honneur. Au cours des 13 éditions du Forum (la dernière s'est tenue en 2016), ce sont des dizaines de compositrices et de compositeurs qui ont été invité.es à venir travailler avec le NEM dans le contexte d'une formule intensive, parfois thématique (musique mixte [2008] et musique et vidéo d'art [2010]) : trois à quatre semaines de travail, de conférences, de tables rondes et de concerts. Une occasion souvent unique d'acquérir, en un court laps de temps, une expérience professionnelle d'une si grande rigueur. Parmi les événements qui contribuèrent à l'essor fulgurant du NEM au cours de ses premières années, la captation que Radio-Canada réalisa du tout premier Forum (1991) revêt d'ailleurs une importance toute particulière, tant son rayonnement à l'étranger fut important. De là, il n'y avait évidemment plus qu'un pas à faire, en toute cohérence, pour que soient mises sur pied les Rencontres de musique nouvelle du Domaine Forget, en 1994. D'abord destinées aux compositrices et compositeurs et marquées par la présence de mentors de la trempe d'un Jonathan Harvey ou d'un Pascal Dusapin, ces rencontres s'ouvrent rapidement aux instrumentistes, élargissant dès lors le spectre des visées de l'ensemble du seul domaine de la création à tout le champ de la relève en musique nouvelle. Le fait

Si le premier mandat du NEM était de jouer les « classiques » du XX^e siècle, là on était propulsé dans la jeune création, et ces jeunes compositeurs, toujours très heureux de leur expérience montréalaise qu'ils traversent comme un rêve, ont été nos meilleurs ambassadeurs.
– Lorraine Vaillancourt
Circuit, *vol. 23, nº 3, 2013.*

À travers ce parcours musical d'une soirée, à la salle Claude-Champagne, le NEM a donné à la fois le meilleur de lui-même et le meilleur de la Scandinavie. Mettant en relief chaque détail de ces œuvres, avec finesse mais non sans énergie, tout en maintenant une sonorité d'ensemble éblouissante de clarté.
– Dominique Olivier
Voir, *20 au 26 novembre 1997.*

que le NEM soit en résidence à la Faculté de musique de l'Université de Montréal depuis ses débuts n'est pas non plus sans rappeler ces objectifs, puisque grâce au travail rapproché avec les compositeurs, et peut-être plus encore à travers la proximité avec les interprètes de demain, on cherche à inscrire le répertoire dans la durée, de même que sa pratique et la maîtrise instrumentale qu'elle exige. C'est inscrit dans l'ADN même de l'ensemble : comment négliger l'importance des interprètes dans la transmission des œuvres au public ?

Je n'ai retenu qu'une seule leçon, la première, des quelque dix séminaires que Pascal Dusapin a donnés à l'été 2002, dans le cadre du stage de musique nouvelle du Domaine Forget organisé par Denys Bouliane et le Nouvel Ensemble Moderne. […] alors que la leçon se terminait, moi, je naissais à la création pour toujours.

– Julien Bilodeau
Circuit, *vol. 29, nº 1, 2019.*

Dans son rapport singulier au temps, le NEM a d'ailleurs su s'attacher bon nombre de ses musiciens et musiciennes pour une durée épatante ! On s'étonne avec joie de l'incroyable longévité des instrumentistes au sein de l'ensemble. De la quinzaine d'individus qu'il comprenait au départ – moins l'irréductible Lorraine –, le NEM peut toujours compter, 30 ans plus tard, sur trois de ses membres fondateurs. Toutes proportions gardées, n'est-ce pas admirable ? Et c'est encore sans mentionner celles et ceux qui s'y sont joints.es au fil du temps et qui, dans de nombreux cas, cumulent plusieurs années, voire une ou deux décennies de compagnonnage et de dévouement passionné ! Et que dire de Normand Forget, fidèle hautboïste au sein de l'ensemble pendant plus de vingt-cinq ans, qui en a repris la direction artistique et générale ces dernières années ! En acteurs et actrices et témoins d'un historique qui tend vers demain, les musiciens et musiciennes du NEM sont peut-être ceux et celles qui, avec le plus d'éloquence, nous rappellent en mémoire les milliers d'heures consacrées à la mise au monde d'œuvres peu jouées ou carrément inconnues ; les milliers de kilomètres avalés pour porter de par le monde ces musiques qui ne demandent qu'à s'incarner ; les projets réalisés en coulisse, si nombreux qu'il est impossible de tous les nommer ici.

Après tout ce temps, le plaisir de se rencontrer est encore bien présent… l'atmosphère est propice comme elle l'a toujours été… Dès le tout début du NEM, la musique avait découvert de joyeux complices. Un creuset pour une musique qui exige beaucoup !

– Julien Grégoire
Un parcours contemporain, *2014.*

On se souviendra néanmoins des nombreux voyages effectués par le NEM : les tournées, entreprises dès 1992 avec l'Europe, lesquelles ont mené l'ensemble en tant de lieux : Allemagne, Angleterre, Australie, Belgique, Canada, Chine, Espagne, États-Unis, France, Italie, Japon, Mexique, Pays-Bas, Singapour… Trois Forums, aussi, que le NEM, sur invitation de partenaires étrangers, a tenus en Australie (2000), aux Pays-Bas (2006) et en France (2008). On pensera encore aux disques, pour certains réalisés au Canada, pour d'autres à l'étranger, comme en témoignent les enregistrements d'œuvres québécoises (*Musiques de Montréal*, 1991 ; *Bouliane – Gougeon – Rea*, 2012) et les projets monographiques (Harvey, 1996 et 2000 ; Carter, 2001 ; de Pablo, 2005). Le dernier disque en date du NEM (*Dubedout – Leroux : Tournoiements*, 2018) rappelle d'ailleurs comment certains projets d'enregistrements sont étroitement associés aux séjours du NEM à l'étranger, celui-ci ayant été réalisé à l'occasion du passage de l'ensemble à Toulouse, à l'automne 2017. Le Diapason d'or attribué au disque sur lequel fut enregistré *Bhakti*, de Harvey, de même que la collection complète des prix Opus décernés par le Conseil québécois de la musique pour tel ou tel disque, tel ou tel événement, rendent aussi bien compte de l'accueil chaleureux que rencontrent les projets du NEM au fil des ans. De l'arrangement de *Wozzeck* par John Rea, en 1995 (repris à l'occasion du concert 25e anniversaire, à la Maison symphonique), à la commande d'une œuvre à Tristan Murail (2009),

Un chef sans musiciens est plus misérable qu'un musicien sans chef.

– Lorraine Vaillancourt
Discours de réception à la Société royale du Canada, 1998.

Les musiciens du NEM nous ont offert une performance de grande qualité où rien n'était laissé au hasard. Mentionnons particulièrement la variété des timbres, la précision rythmique, la souplesse de l'expression et un registre de nuances proche de celui de l'orchestre.

– Mayumi Tsuji
Ongaku Buyo Shimbu*, 1996.*

de Vivier à Leroux, en passant par la réalisation d'un événement soulignant les 50 ans du *Refus global* (1999) et par les multiples collaborations (avec Chants Libres, pour n'en nommer qu'une), on ne peut qu'applaudir devant l'incroyable fécondité de tous ces projets que l'ensemble est parvenu à réaliser alors même qu'il s'imposait – et s'impose toujours – d'y accorder plus de temps que nul autre n'y consentirait.

« [I]l faut continuer. De cela, je n'ai aucun doute. » Ces mots de Lorraine Vaillancourt – qui terminaient une entrevue accordée à Jonathan Goldman en 2013 – conservent aujourd'hui toute leur pertinence, maintiennent leur importance. À l'heure du quantifiable à tout prix. À l'heure du rendement. À l'heure où le risque, l'exigeant et l'inconnu ont souvent mauvaise presse, le NEM, par son engagement vital à défendre les classiques contemporains tout autant que les plus récentes créations – qu'il contribue à inscrire à son tour au rang des nouveaux classiques ! –, nous garde de tous ces fous éteignoirs de la culture. Pour tout ce qui a été fait, et pour tout ce que l'avenir nous garde en réserve d'accomplissements remarquables : chapeaux bas !

L'incroyable performance de l'ensemble du NEM et de Lorraine Vaillancourt impose cette formation comme l'une des plus efficaces et des plus dynamiques qui soient. Comme dans la représentation « sublimée » du Pierrot lunaire *de Schönberg par le NEM, interprété par la soprano Pauline Vaillancourt en mai dernier, la représentation du* Wozzeck *de Berg nous laisse la sensation d'avoir assisté à un événement marquant de la scène musicale nord-américaine.*

– Raynald Tremblay
Spirale*, 1996.*

BIBLIOGRAPHIE

Bergeron, Carol (1989), « Naissance d'une nouvelle formation éblouissante », *Le Devoir*, 5 mai.

Goldman, Jonathan (2013), « Donner le temps : entretien avec Lorraine Vaillancourt », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 23, nº 3, p. 49-62.

Kozinn, Allan (1989), « Nouvel Ensemble Moderne Makes New York Debut », *The New York Times*, 15 novembre.

Kozinn, Allan (1990), « Works From Quebec by Le Nouvel Ensemble [*sic*] », *The New York Times*, 1er juillet.

Majeau-Bettez, Emanuelle (2019), « Rencontres et "émotions nouvelles" : Pascal Dusapin raconté par cinq collaborateurs », avec la participation de Barbara Hannigan, Samy Moussa, Armand Angster, Julie-Anne Derome et Julien Bilodeau, *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, nº 1, p. 51-62.

Olivier, Dominique (1997), « Étoiles du Nord. Scandinavie : Biennale 1997 du Nouvel Ensemble Moderne », *Voir*, 20 au 26 novembre.

Tremblay, Raynald (1996), « *Wozzeck* par le Nouvel Ensemble Moderne », *Spirale*, janvier-février, p. 21.

Tsuji, Mayumi (1996), « Le Nouvel Ensemble Moderne Made a High Level Performance » [traduit du japonais par le Service de traduction de l'ambassade canadienne], *Ongaku Buyo Shimbun*, 1er mai.

Vaillancourt, Lorraine (1998), « La musique aujourd'hui dans tous ses états », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 9, nº 2, p. 75-80.

Vaillancourt, Lorraine et Cloutier, Nathalie (2009), *Un parcours contemporain : NEM 1989-2009*, Montréal, Nouvel Ensemble Moderne.

1. Le titre de ce texte est une paraphrase de la conclusion de l'entretien réalisé conjointement par Lorraine Vaillancourt et Jonathan Goldman, « Donner le temps : entretien avec Lorraine Vaillancourt ». Voir Goldman, 2013, p. 62.

2. Ce texte est une commande conjointe du Nouvel Ensemble Moderne (NEM) et de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM), et fut imprimé à l'origine dans le programme du « Grand concert 30e anniversaire » de l'ensemble, lequel eut lieu le 3 mai 2019 à la salle Claude-Champagne de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Ce concert a d'ailleurs reçu le prix Opus du Conseil québécois de la musique « Concert de l'année – Musiques moderne, contemporaine », remis le 19 janvier 2020. L'auteur et la revue *Circuit* remercient le NEM et la SQRM d'autoriser la reproduction de ce texte à des fins de mémoire.

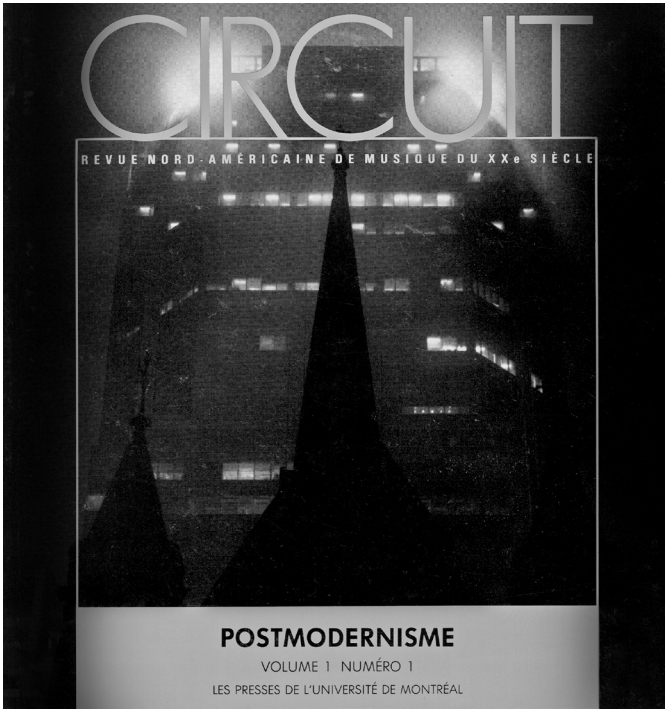
3. Kozin, 1990.

Commencer (divagations festives pour les 30 ans de *Circuit*)

Maxime McKinley

D'abord continuer, ensuite commencer.
– William James[1].

Ce numéro que vous tenez entre les mains (en 2020, cela ne va plus nécessairement de soi !) est le 75e de la collection de la revue *Circuit, musiques contemporaines*. En outre, il ouvre son 30e volume et, *de facto*, sa quatrième décennie. En effet, l'opus 1 de *Circuit* (le volume 1, numéro 1) a été publié en 1990. Et nous voilà 30 ans plus tard… Fascinant, n'est-ce pas ? Cela me rappelle une conversation personnelle, en avril 2016, avec le cofondateur (en tandem avec Lorraine Vaillancourt) et premier rédacteur en chef de la revue, Jean-Jacques Nattiez, dans laquelle ce dernier relevait que derrière cette longévité, il n'y a pas de « miracle » ni aucun mystère extérieur à l'énergie investie par de nombreuses personnes. Prendre la mesure de cet effort collectif et continu m'émeut. Il y a beaucoup de passion et de solidarité derrière cet *ostinato*, pour employer une métaphore musicale de circonstance. Ayant été coordonnateur administratif et secrétaire de rédaction de la revue de 2010 à 2012 (Jonathan Goldman en était alors le directeur), puis membre du comité de rédaction depuis 2012 et, enfin, rédacteur en chef et directeur général depuis 2016, j'ai vécu de l'intérieur toute la troisième décennie (2010-2020) de *Circuit*[2], et je peux dire que je saisis très (très) bien la réflexion de Nattiez : la belle et étonnante durée de cette publication ne tombe pas du ciel. Cela me remplit de gratitude pour tous ses artisans – parmi lesquels, je l'ai déjà exprimé, j'inclus les lecteurs[3] – et me rend fier d'en faire partie. Je profite de l'occasion pour remercier vivement Solenn Hellégouarch, Paul Bazin, Marie-Ève Piché[4], le comité de rédaction, le



Couverture du vol. 1, nº 1 de la revue *Circuit* (alors sous-titrée « revue nord-américaine de musique du XXe siècle » et publiée par les PUM), paru en 1990 sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. La photographie de cette toute première couverture est de Dominique Lafleur (*La cathédrale engloutie*, 1990).

conseil d'administration, et tous nos collaborateurs et partenaires.

Une revue durable comme *Circuit* implique, du moins pour une part, des changements de perspectives et de sensibilités au fil du temps. Par exemple, depuis les années 1990, on peut repérer au moins trois grands axes de débats s'étant alternés et chevauchés : l'accessibilité de la musique contemporaine auprès du « grand public », la déferlante technologique des arts numériques et, plus récemment, la diversité et l'inclusion. Cela étant, des revues aux histoires plus brèves, aux allures de météorites (proches parfois des missions des manifestes), peuvent avoir un grand – enviable, même – impact, auquel il convient de rendre hommage. Pensons, par exemple, aux revues *Acéphale* (1936-1939), *Quaderno* (1998-2000) ou encore *Parti pris* (1963-1968). Ce ne sont pas des revues musicales, mais elles sont néanmoins très inspirantes. À l'occasion de ses 20 ans, *Circuit* avait réalisé un numéro double dont la première partie constituait une rétrospective de la revue et même au-delà : il y est question de ses marquantes « ancêtres » *Musique en Jeu* (1970-1978) et *Entretemps* (1986-1992), notamment. Je recommande la lecture de ce numéro aux lecteurs tentés par un coup d'œil dans le rétroviseur[5]. Le présent texte n'est pas un bilan, mais signalons que depuis, 29 numéros se sont ajoutés à la collection[6], sa couverture a multiplié ses couleurs en plus de passer du fond noir au fond blanc à partir du volume 25, le rayonnement international et les collaborations tous azimuts se poursuivent avec enthousiasme, nous sommes présents sur le terrain à Montréal et ailleurs (entre autres dans la francophonie internationale), nos présences numériques se développent également, et il n'est pas anodin de souligner que la revue a beaucoup gagné en indépendance ces dernières années, jusqu'à franchir le cap de l'autoédition en 2017. En outre, lorsqu'au changement de millénaire, en 2000, une « note aux lecteurs[7] » informait ceux-ci d'un changement du sous-titre de la revue, passant de « revue nord-américaine de musique du XX^e^ siècle » à « musiques contemporaines », on ne se doutait peut-être pas à quel point, 20 ans plus tard, on serait encore à prendre la mesure toujours croissante de ce pluriel et – cela est lié – de la portée de cette sortie de siècle. En particulier depuis quelques années, de profondes discussions sociales se multiplient, auxquelles le milieu de la musique dite contemporaine aurait tort de se soustraire complètement (nous y reviendrons). Accompagner un tel milieu dans ses changements de sensibilité, l'évolution de ses préoccupations, ses reconfigurations, les maturations des vétérans croisées avec l'arrivée de nouvelles forces vives, implique que *continuer* contient toujours, au moins en partie, une part de *commencement*. Si la citation de William James en exergue de ce texte peut avoir des allures de pirouette, il n'en demeure pas moins qu'elle permet – pour ce qui nous occupe ici – d'embrasser l'histoire si singulière de *Circuit* tout en gardant intacts un enthousiasme déterminé et une attraction curieuse envers l'avenir, grâce auquel nous n'en finissons jamais tout à fait d'être des débutants.

Continuer/commencer. Est-on en plein (bon vieux[8]) débat des Anciens et des Modernes ? En tout cas, si être d'avant-garde signifie être toujours en avance sur les autres, *Circuit* fait figure de tortue en restant si attachée à cette « vieillerie » qu'est sa version papier ! Remarquez que l'on existe aussi en version électronique par le truchement de la plateforme Érudit[9], que nous avons des suppléments web (généralement audiovisuels) sur notre site Internet[10], et que nous sommes présents sur les réseaux sociaux[11]. Brandir d'une main le « nouveau » et, de l'autre, montrer du doigt le « démodé » prend souvent des allures de slogans publicitaires assez banals de nos jours[12]. L'avant-garde doit-elle toujours fonctionner par « substitution » ? Peut-elle être cumulative, par élargissement (*allargando*) ? Inventer mais aussi réinventer ? Par ailleurs, se vouloir « en avance sur les autres » peut contenir

une part de compétitivité agressive, à défaut d'être un mal nécessaire lorsque l'avance est réelle et implique un décalage (ce qui arrive assurément, mais plus rarement). Vouloir battre ses « concurrents » de vitesse, les « lois » du libre marché savent ce que c'est, et ce ne sont pas toujours l'esprit de rigueur lente et la profondeur qui y gagnent… À ce sujet, j'ai de la sympathie pour trois *p*, pas particulièrement en vogue présentement, mais qui valorisent le temps nécessaire aux errances fertiles : la philosophie, la poésie et la psychanalyse[13]. En somme, à travers les pages de *Circuit*, nous cherchons beaucoup moins à « être en avance sur les autres » qu'à « avancer avec les autres », avec la part de zigzags que cela comporte. Bien sûr, pour s'assurer que ce distinguo n'est pas que des mots creux, le mieux est de lire la collection !

Par ailleurs, le monde contemporain est d'une telle complexité que l'on sait désormais qu'il est illusoire de penser pouvoir toujours avancer qu'un langage à la fois. Cela, au fond, a toujours été le cas. Le postmodernisme (pour faire de nouveau allusion à notre opus 1) a servi à désigner bien des choses, parmi lesquelles une certaine attitude « *no future* » et « *anything goes* » qui a déjà vieilli. En revanche, penser l'épaisseur du temps et la complexité des connexions possibles, en réseaux multidimensionnels décentralisés, semble désormais irréversible. À cet égard, des penseurs ont forgé des concepts auxquels les créateurs ont parfois puisé. En premier lieu et surtout, le « rhizome » de Gilles Deleuze[14]. Mais le travail sur le temps et l'anachronisme de Georges Didi-Huberman[15], celui sur la parallaxe de Slavoj Žižek[16], de même que celui sur la « logique paraconsistante » d'Alain Badiou[17], par exemple, sont très riches également pour aborder les antagonismes et la complexité du monde contemporain, sans capituler intellectuellement face à ce qui relève bien souvent de la confusion, parfois du chaos. Par ailleurs, les débats sur le genre, assez vifs actuellement, ne sont pas ici dépourvus de pertinence car ce sont, bien souvent, les notions de catégories elles-mêmes (et de normes) qui y sont remises en question[18]. À ce titre, il est sans doute possible de parler aujourd'hui d'une revanche des interstices… Pour sonder les musiques de création de notre temps, dont la diversité est de plus en plus vertigineuse (les musiques contemporaines seraient-elles un genre fluide ?), ces outils de pensée ne sont pas de refus.

Si plurielles soient-elles, ces musiques sont souvent qualifiées de nichées et ont du mal, on ne le sait que trop, à se relier aux autres sphères de la société (et inversement). Mais en fait, elles ont bien souvent du mal à même se relier entre elles ! De fait, comment respecter, aimer, critiquer, puiser dans la richesse de cette pluralité, sans céder à un éclatement totalement indifférencié, dissous par déficit de synergie, et peut-être même symptomatique d'un certain individualisme contemporain forcené ? On peut bien sûr se faire ses propres formules à la carte, mais *quid* du « compte pour un », des dénominateurs communs, des lignes de partage et des intersections ? Sans se faire de chimères exagérées à ce sujet, il me semble qu'une revue comme *Circuit* a là un rôle réel à jouer. Plus que jamais, peut-être, car nous en avons bien besoin ! Le simple fait de *relier* des pages entre elles, formant des dossiers thématiques, permet de *relier* en un sens plus profond. Ce travail de « reliure » est renforcé par les activités connexes à nos publications : lancements, discussions, kiosques en marge de concerts, par exemple. Certes, l'urgence de nos activités quotidiennes incite la plupart d'entre nous à aller chercher à la pièce ce qu'il nous faut sur Internet, ce qui est très pratique et maintenant entièrement implanté dans nos modes de vie. D'ailleurs, nous l'avons évoqué, *Circuit* ne se prive pas des avantages d'Internet (la facilité d'accès et la possibilité de contenus multimédias, par exemple), mais nous maintenons qu'une revue papier porte un charme singulier, un magnétisme au sens littéral du terme, dont l'effet est encore plus tangible lorsqu'on passe

à l'échelle de la collection. Car *Circuit* – bel objet imprimé en 500 exemplaires – n'est pas une revue que l'on jette au recyclage aussi facilement qu'un journal quotidien reproduit des millions de fois, par exemple.

La revue comme objet non jetable et, surtout, réutilisable. Nous voilà tout près d'un exemple d'enjeu contemporain particulièrement urgent : l'environnement. (À noter, au passage, que nous utilisons du papier recyclé : voir les détails à la toute dernière page du numéro !) Cet enjeu est un exemple du fait que, malgré ses 30 ans d'activités, beaucoup est encore à *commencer* pour *Circuit*. Il y a peu de temps, plusieurs musiciennes et musiciens (pour ne pas dire la plupart) rêvaient d'une carrière internationale, le cosmopolitisme étant d'ailleurs en phase avec un certain progressisme. Mais voilà que des mouvements militants secouent ces *habitus* pour des causes environnementales, en particulier en lien avec les émissions de carbone des voyages en avion[19]. Le groupe Coldplay, par exemple, a récemment annoncé qu'il cessait ses tournées pour cette raison[20]. D'aucuns remettent ainsi en question le rapport au local, à l'international et leurs vases communicants. Quel impact pour les musiques contemporaines, volontiers internationalistes (et nous en sommes) ? Il y a d'autres exemples de questionnements difficiles à ignorer en 2020. Pour ces musiques contemporaines souvent issues de la tradition classique occidentale, comment prendre acte du postcolonialisme et des (choquantes) inégalités à l'échelle planétaire ? Comment assurer le tri entre ce qui relève d'une saine quête d'épanouissement humain dans une certaine voie et des comportements nocifs d'élitisme exclusif ? Où en sommes-nous avec la parité ? Ces débats ne sont certes pas entièrement nouveaux, mais ils prennent une tendance plus particulièrement intense depuis quelques années.

À travers tout cela, qu'est *Circuit* ? Au plus simple (mais c'est déjà complexe) : un périodique culturel québécois s'intéressant aux musiques contemporaines. Chacun de ces termes est passionnant à définir… et encore plus à réinventer jour après jour ! Nous avons ainsi une véritable « console éditoriale » à partir de laquelle être à l'écoute du monde contemporain, avec des « potentiomètres » glissant, par exemple, entre le local et l'international, le savant et le culturel, le papier et le numérique, le central et le périphérique, ou encore l'intra- et le para-musical[21]. Vraiment, *Circuit* a beau avoir 30 ans, elle n'a pas fini de commencer !

1. Citation indirecte, attribuée à William James. Laurent Langlois l'avait utilisée dans un entretien (à titre de directeur du festival belge Ars Musica) avec Pierre Albert Castanet (« Plus oultre, on n'évite pas l'avenir », *Les Carnets du Forum*, nº 1, novembre 2008, p. 172). Le présent texte faisant en quelque sorte écho à mon premier éditorial à titre de rédacteur en chef de *Circuit*, intitulé « Continuer » (vol. 26, nº 2 [2016], p. 5-8), j'ai été frappé par ce mot de William James. Tout en étant très fier de l'histoire désormais trentenaire de *Circuit*, il est stimulant de penser à ce qui n'a pas encore été fait : ce qui est à faire (à venir), sans nier pour autant la continuité.

2. Comme lecteur, j'ai commencé à suivre *Circuit* à la fin des années 1990 et, comme auteur, mon premier texte y est paru en 2003 (« Cage en liberté : réflexions libres » : vol. 13, nº 3, p. 103-108).

3. Dans l'avant-propos du vol. 29, nº 2 (2019), p. 5.

4. Ayant travaillé avec moi pour la revue à titre de coordonnateurs administratifs et secrétaires de rédaction (Marie-Ève Piché en remplacement pour un congé parental). Ce sont là des fonctions indispensables à la revue et qui demandent beaucoup de polyvalence.

5. Vol. 20, nºs 1-2 (2010). Voir par exemple l'article de Nicolas Donin, « Le moment *Musique en Jeu* », p. 25-31.

6. Voir : https://revuecircuit.ca/collection/ (consulté le 23 novembre 2019).

7. En ouverture du vol. 11, nº 1 (2000), p. 7.

8. On pense ici au titre paradoxal de Harold Rauschenberg (1962 [1960]), *La tradition du nouveau*, Paris, Minuit.

9. Voir : www.erudit.org/fr/revues/circuit/ (consulté le 23 novembre 2019).

10. Voir : https://revuecircuit.ca/web/ (consulté le 23 novembre 2019).

11. Voir : www.facebook.com/revuecircuit/ et https://twitter.com/revuecircuit (consultés le 23 novembre 2019).

12. À ce sujet, Yves Michaud parle d'un « devenir-publicité de l'art contemporain » dans *L'art à l'état gazeux* (Paris, Hachette, 2003, p. 40).

13. Entre autres triples *p* intéressants, signalons aussi la nuance *pianississimo*, ou encore l'œuvre pour flûte et piano *PPP* (1993) de Philippe Leroux…

14. Voir, par exemple : Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit (en particulier la préface, intitulée « Rhizome », p. 9-37, qui avait d'abord été publiée indépendamment, chez le même éditeur, en 1976).

15. Georges Didi-Huberman (2000), *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit.

16. Slavoj Žižek (2008), *La parallaxe*, Paris, Fayard.

17. Par exemple dans Alain Badiou (2015), *Métaphysique du bonheur réel*, Paris, PUF, p. 72.

18. Pensons, entre autres, au numéro 91 (automne 2017) de la revue *Esse*, intitulé *LGBT+* (voir : https://esse.ca/fr/lgbt [consulté le 23 novembre 2019]).

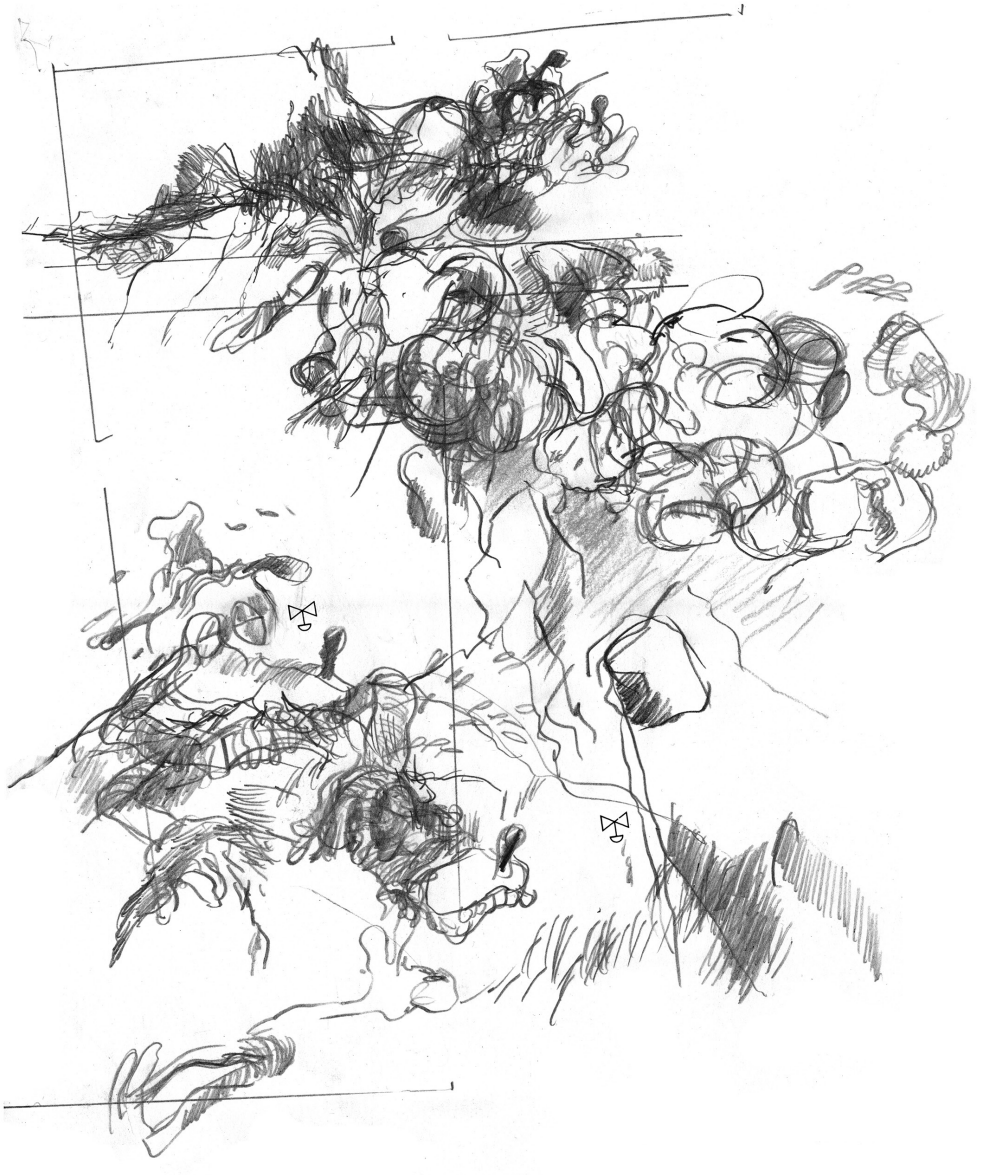
19. En effet, « Faut-il avoir honte de voyager en avion ? » (www.lapresse.ca/voyage/trucs-et-conseils/201904/25/01-5223523-faut-il-avoir-honte-de-voyager-en-avion.php [consulté le 23 novembre 2019]). Des chercheurs s'intéressent aux manières dont les mondes musicaux et des arts de la scène peuvent faire face à ces défis écologiques, comme en témoigne cet événement organisé par, de nouveau, Nicolas Donin (un ami de longue date de la revue) : www.ircam.fr/agenda/le-son-de-lanthropocene-materialites/detail/ (consulté le 23 novembre 2019).

20. Voir : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1399596/coldplay-cesse-tournees-preserver-planete-ecologie-environnement (consulté le 23 novembre 2019).

21. Terme que je préfère généralement à « extra-musical ».



L. L. de Mars, sans titre, décembre 2019. Mine graphite sur papier, 30 × 40 cm.



L. L. de Mars, sans titre, décembre 2019. Mine graphite sur papier, 30 × 40 cm.



Photo : Le Gesù.

Gabrielle Blais-Sénéchal

Installé dans l'enceinte du Gesù – Centre de créativité depuis janvier 2015 –, Le Vivier, diffuseur spécialisé et regroupement de 54 membres, dont 38 ensembles et organismes dédiés aux musiques de création, réside dans ce lieu mythique de la culture afin d'implanter à Montréal un véritable Carrefour des musiques nouvelles. Sa principale mission est de favoriser le développement des musiques nouvelles et d'offrir à tous, par la diffusion d'œuvres de qualité, une porte ouverte sur la culture. La revue *Circuit* veut mettre en valeur les créateurs et interprètes en présentant une liste des œuvres jouées en création dans le cadre de la série de concerts du Groupe Le Vivier[1].

1. Notez que l'on répertorie ici seulement les œuvres créées lors des concerts inclus dans la saison artistique officiellement présentée par Le Vivier, mais que plusieurs organismes membres présentent aussi d'autres concerts au Gesù au cours de l'année où adviennent également de nombreuses créations.

– Saison artistique 2018-2019 –

6, 7 et 8 septembre 2018
Quartier des spectacles

Sixtrum • *Rythmopolis*
Jean-François Laporte • *Le feu du métal*
Fabrice Marandola • *Cœur de tambour*
Jean Piché • *Tempus fugit*
Pierre Michaud • *Les heures grises*
Pierre-Olivier Roy • *La fracture du temps – les temps multiples*
Michel A Smith • *Y'a quelque chose qui cloche !*
Sylvain Pohu • *La montée des eaux*
Julien Compagne, Julien-Robert • *Neon City*
Tim Brady • *Pulsations planétaires*
Architek Percussion : Ben Duinker, Mark Morton, Ben Reimer, Alessandro Valiante (percussions)
Sixtrum : Noam Bierstone, João Catalão, Julien Grégoire, Philip Hornsey, Kristie Ibrahim, Fabrice Marandola (percussions)
Video Phase : Julien Compagne et Julien-Robert (percussions et vidéos)
Ensemble Karel : Michel Smith, Sandra Wong, Midori Smith Wong, Karel Smith Wong (percussions)
TorQ : Richard Burrows, Adam Campbell, Jamie Drake, Daniel Morphy (percussions)
Mélissa Lavergne (percussions)
Shawn Mativetsky (tabla)
Ziya Tabassian (percussions)
EP4 : Daniel Cayer, Jean Dufour, Maxine Maillet, Raphaël Guay (percussions)

4 octobre 2018
Amphithéâtre – Le Gesù

Quasar, quatuor de saxophones, Productions SuperMusique (PSM) et Quatuor Bozzini • *Cathédrale-graffiti*
Éric Normand • *Le saxophone est un média*
Quasar, quatuor de saxophones : Marie-Chantal Leclair (saxophone soprano), Mathieu Leclair (saxophone alto), André Leroux (saxophone ténor), Jean-Marc Bouchard (saxophone baryton)
Joane Hétu et Alexandre St-Onge • *Improvisation constellation*
Joane Hétu (saxophone alto, voix, objets), Alexandre St-Onge (basse électrique, électronique, voix)
Joane Hétu • *Tags*
Quasar, quatuor de saxophones : Marie-Chantal Leclair (saxophone soprano), Mathieu Leclair (saxophone alto), André Leroux (saxophone ténor), Jean-Marc Bouchard (saxophone baryton)

Quatuor Bozzini : Clémens Merkel (violon), Alissa Cheung (violon), Stéphanie Bozzini (alto), Isabelle Bozzini (violoncelle)
Joane Hétu (saxophone alto, voix, objets), Alexandre St-Onge (basse électrique, électronique, voix)
Jean-Marc Bouchard • *Graffiti 3.0*
Quasar, quatuor de saxophones : Marie-Chantal Leclair (saxophone soprano), Mathieu Leclair (saxophone alto), André Leroux (saxophone ténor), Jean-Marc Bouchard (saxophone baryton)
Quatuor Bozzini : Clémens Merkel (violon), Alissa Cheung (violon), Stéphanie Bozzini (alto), Isabelle Bozzini (violoncelle)
Joane Hétu (saxophone alto, voix, objets), Alexandre St-Onge (basse électrique, électronique, voix)

Productions SuperMusique (PSM) • *Commutation*
Émilie Girard-Charest • *Seuils*
Marielle Groven • *Entre la rage et la joie*
Ensemble SuperMusique : Joane Hétu (saxophone alto, voix, objets), Cléo Palacio-Quintin (flûtes), Jean Derome (saxophone baryton, flûtes, objets), Elizabeth Millar (clarinette), Philippe Lauzier (clarinette basse), Craig Pedersen (trompette), Scott Thomson (trombone), Julie Houle (tuba), Alexandre St-Onge (basse électrique, électronique), Vergil Sharkya' (synthétiseurs analogiques), Preston Beebe (percussions), Isaiah Ceccarelli (batterie) Émilie Girard-Charest (violoncelle), Danielle Palardy Roger (chef), Joane Hétu (chef)

22 novembre 2018
Amphithéâtre – Le Gesù

Sandeep Bhagwati • *Ecstasies of Influence*
Deborah Carruthers • *Bee Symphonie*
Gabriel Dharmoo (voix), Elinor Frey (violoncelle), Felix Del Tredici (trombone basse), Guy Pelletier (flûtes, appeaux), Marie-Annick Béliveau (voix), Terri Hron (flûtes à bec, électronique), Jessica Tsang (percussions)

16 décembre 2018
Amphithéâtre – Le Gesù

Gabriel Dharmoo (Phth) • *Phth chante Phth*
Vahram Sarkissian • *Myself on*
Elizabeth Lima • *Je suis ici*
Phth : Sarah Albu (voix), David Cronkite (voix), Gabriel Dharmoo (voix), Kathy Kennedy (voix), Elizabeth Lima (voix), Vahram Sarkissian (voix), Andrea Young (voix)
Priya Shah (voix)

13 mars 2019
Amphithéâtre – Le Gesù

14 mars 2019 Espace Aline-Letendre – Le Gesù	Quasar, quatuor de saxophones • *Cathédrale-lumière* Pierre-Olivier Roy • *Balançoires* Yannick Plamondon • *Passage* Quasar, quatuor de saxophones : Marie-Chantal Leclair (saxophone soprano), Mathieu Leclair (saxophone alto), André Leroux (saxophone ténor), Jean-Marc Bouchard (saxophone baryton)
5 avril 2019 Amphithéâtre – Le Gesù	Architek Percussion • *Projet : Objet* James O'Callaghan • *One and Four Chairs* Fredrik Gran • *Deployment Roll* Gyrid Nordal Kaldesrad • *Whispers and Strokes* Architek Percussion : Noam Bierstone, Ben Duinker, Ben Reimer, Alessandro Valiante, percussions
7 avril 2019 Amphithéâtre – Le Gesù	Tour de Bras • *Tatouage miroir* Jean-Luc Guionnet • *Tatouage miroir* Grand groupe régional d'improvisation libérée (ggril) : Catherine S Massicotte (violon), Robert Bastien (guitare électrique), Éric Normand (basse), Sébastien Corriveau (clarinette basse), Alexandre Robichaud (trompette), Isabelle Clermond (harpe), Gabriel Rochette-Bériau (trombone), Mathieu Gosselin (saxophone baryton), Rémy Bélanger de Beauport (violoncelle), Olivier d'Amours (guitare), Robin Servant (accordéon)
7 mai 2019 Amphithéâtre – Le Gesù	Groupe Le Vivier • *Ensemble Hopper (Série Belgique)* James O'Callaghan • *Of definitions of « Ground »* Stéphane Orlando • *Gibellina* Thierry de Mey • *Water* Ensemble Hopper : Roxane Leuridan (violon), Nathalie Angélique (alto), Ian-Elfinn Rosiu (violoncelle), Albane Tamagna (flûtes), Rudy Mathey (clarinettes), Rémi Lafosse (percussions), Sara Picavet (piano), François Couvreur (guitares) François Deppe (chef)
8 mai 2019 Amphithéâtre – Le Gesù	Groupe Le Vivier • *VivierMix International* (Série Belgique) Stefan Hejdrowski • *Sola* Marie-Annick Béliveau (voix) Alice Hebborn • *Chemin avec les Inuits* Extraits des chants et jeux de gorges de Aalusi Mikiyuk, Aani Tukaluk, Elijah Pudloo Mageeta, Joshua Qumangapik, Lusi Kuni, Nutararjuk, Shuapik Ujaituk, Sillatik Miiku, Soria Eyitu, Temegeak Pitaulassi.

Marie-Annick Béliveau (voix), Alexandre Lavoie (percussions), Mélanie Harel (hautbois)
Sarah Wery • *Bukkake*
Marie-Annick Béliveau (voix), Alexandre Lavoie (percussions), Fabienne Gosselin (piano), Émilie Girard-Charest (violoncelle)
Pierre-Luc Senécal et Fortner Anderson • *The Dayking*
Fortner Anderson (narrateur), Chœur de *growlers* (voix), Pierre-Luc Senécal (chef)

Groupe Le Vivier et Quasar, quatuor de saxophones • *Vues* (Série Belgique)
Vykintas Baltakas • *Saxopho(e)nix*
Quasar, quatuor de saxophones : Marie-Chantal Leclair (saxophone soprano), Mathieu Leclair (saxophone alto), André Leroux (saxophone ténor), Jean-Marc Bouchard (saxophone baryton)

9 mai 2019
Espace Aline-Letendre – Le Gesù

Groupe Le Vivier et Productions Totem Contemporain • *Totem électrique* (Série Belgique)
Jean-Baptiste Zellal • *Fracture*
Jean-Baptiste Zellal (table de Babel et support)

10 mai 2019
Amphithéâtre – Le Gesù

Groupe Le Vivier et Ensemble Paramirabo • *Les ombres blanches* (Série Belgique)
Alithéa Ripoll • *Les ombres blanches*
Ensemble Paramirabo : Jeffrey Stonehouse (flûte, direction artistique), Victor Alibert (clarinettes), Geneviève Liboiron (violon), Viviana Gosselin (violoncelle), Daniel Áñez (piano), David Therrien-Brongo (percussions)

11 mai 2019
Amphithéâtre – Le Gesù

Voces Boreales • *XL à L*
Marie-Claire Saindon • *Constellation*
Voces Boreales (ensemble vocal)
Andrew Gray (chef)

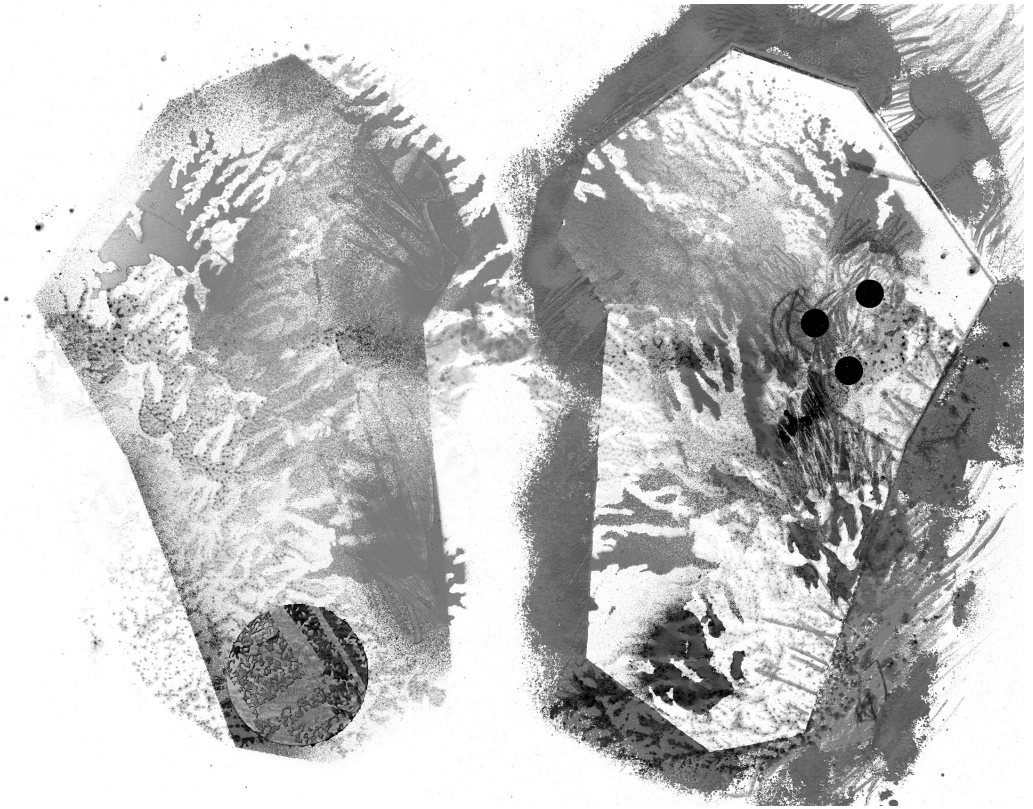
21 mai 2019
Espace Aline-Letendre – Le Gesù

Ensemble Paramirabo • *Calibrating Friction*
Rose Bolton • *Three Times the Bird Sang (We Did Not Listen)*
Tim Brady • *Octet Concerto*
Ensemble Paramirabo : Jeffrey Stonehouse (flûte, direction artistique), Victor Alibert (clarinettes), Geneviève Liboiron (violon), Viviana Gosselin (violoncelle), Daniel Áñez (piano), David Therrien-Brongo (percussions)

30 mai 2019
Amphithéâtre – Le Gesù

6 juin 2019
Espace Aline-Letendre et
Amphithéâtre – Le Gesù

Quasar, quatuor de saxophones • *Cathédrale-métal*
Jacob David Sudol • *Threads of Winds…*
Orlando Jacinto Garcia • *Multiple Views of the Same Object*
Sonia Paço-Rocchia • *Ode au métal*
Quasar, quatuor de saxophones : Marie-Chantal Leclair (saxophone soprano), Mathieu Leclair (saxophone alto), André Leroux (saxophone ténor), Jean-Marc Bouchard (saxophone baryton)



L. L. de Mars, *Méduse*, 2019. Techniques mixtes sur papier, 30 × 40 cm.

Les illustrations

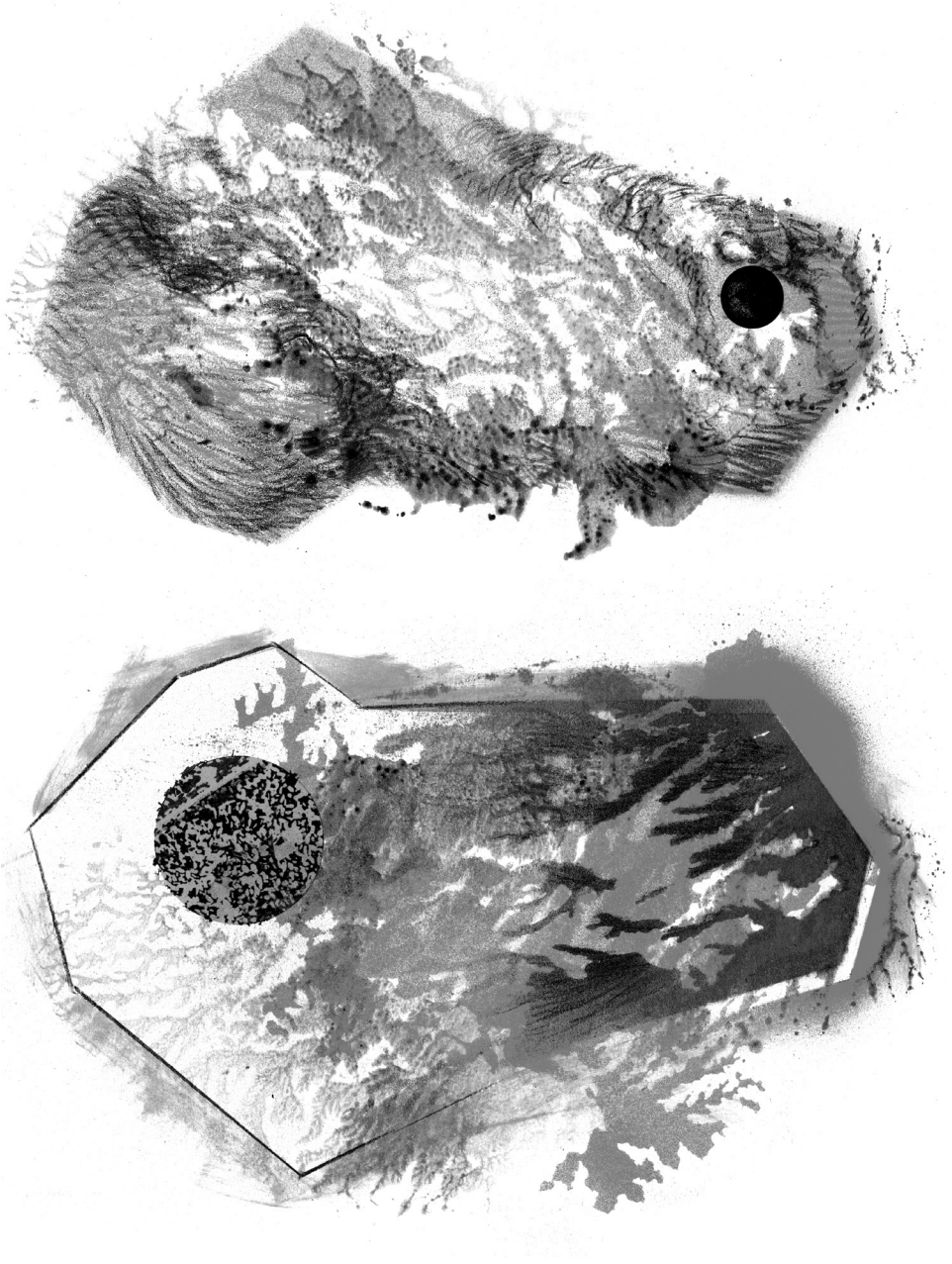
L. L. de Mars

Ces quelques images jouent du vocabulaire commun aux disciplines, mettant en lumière les endroits par lesquels tonalité, hauteur, rythme, etc., sont complètement disjoints de leurs usages ici et là. J'espère fissurer un peu la tradition lourdaude de ces dessins qu'on dit « musicaux » simplement parce qu'on y a planqué plus ou moins adroitement du matériel symbolique ou figural des formes du monde musical.

L'œuvre dont la couverture reproduit un détail est constituée de deux réflexions plastiques sur Méduse : la pulsion scopique et le miroir. L'articulation double de celles-ci renvoie à cette sidération mythologique, tout en jouant sur la figure animale de la méduse qui, passant du stade mobile, pélagique, des cnidaires (la méduse, à proprement parler), est ici figurée à son stade de polype (renvoyant à la pétrification du mythe). Miroirs haut-bas autant que gauche-droite, ils sont aussi miroirs animal-humain, mobile-sessile, pictural-graphique.

Je vis et je travaille dans un tout petit village qui est à peine en France. Jouer salement de la clarinette me permet de ne pas dessiner, écrire des essais sur la peinture italienne me permet de ne pas jouer de clarinette, faire des films d'animation me permet de ne pas écrire, enseigner des approximations sur la théorie des couleurs me permet de ne pas faire de films, tourner des documentaires me permet de ne pas enseigner d'approximations sur quoi que ce soit, peindre des fresques ou exposer des assemblages confus de matériaux me permet de ne pas tourner. Grâce à toutes ces méthodes, je trouve du temps pour dormir et cuisiner.

Site collectif : www.le-terrier.net
Un entretien : https://www.le-terrier.net/lestextes/lldm/entretienmonde_libertaire.html
Bibliographie : http://www.le-terrier.net/biblio_lldm/ (sites consultés le 22 janvier 2020).



L. L. de Mars, *Méduse*, 2019. Techniques mixtes sur papier, 30 × 40 cm.

Les auteurs

Paul Bazin

Paul Bazin poursuit des études doctorales à l'Université McGill, où il consacre ses recherches à l'héritage musical d'Ivan Wyschnegradsky et à la musique microtonale du compositeur Bruce Mather. Il est détenteur d'un baccalauréat en chant classique de l'Université de Sherbrooke (2010) ainsi que d'une maîtrise en musicologie de l'Université de Montréal (2013), consacrée à l'analyse des mélodies atonales et sérielles de Serge Garant. Récipiendaire du prix Fondation Socan/MusCan pour la recherche sur la musique canadienne, boursier du CRSH, de la BANQ, de l'OICRM et de l'Université McGill, Paul Bazin a consacré plusieurs textes et conférences à la musique des compositeurs québécois de l'après-guerre. En 2019, il a codirigé avec Robert Hasegawa un numéro de la revue *Circuit* consacré à la microtonalité, dans le prolongement de l'œuvre théorique et musicale d'Ivan Wyschnegradsky.

Coordonnateur administratif et secrétaire de rédaction de la revue *Circuit, musiques contemporaine*s depuis 2017, Paul Bazin collabore aussi régulièrement avec plusieurs organismes du milieu musical montréalais : le NEM, l'ECM+, la SMCQ, le Quatuor Bozzini, le CMC Québec, Codes d'accès et Chants Libres.

Gabrielle Blais-Sénéchal

Née en 1989, Gabrielle Blais-Sénéchal se passionne pour les arts depuis toujours. Bien qu'elle ne soit pas à l'aise sur une scène, elle trouve son plaisir dans la gestion, l'organisation d'événements et de concerts. Après avoir travaillé dans le domaine de la danse contemporaine et du théâtre jeune public, elle œuvre dans le milieu des musiques nouvelles depuis des années à titre d'adjointe à la direction générale du Groupe Le Vivier. Outre son mandat régulier, elle souhaite développer de nouveaux partenariats avec la communauté afin d'ancrer davantage l'art dans la société. Elle est détentrice d'un baccalauréat en animation et recherche culturelles de l'UQAM, d'un diplôme d'études supérieures spécialisées en gestion des organismes culturels du HEC et d'une attestation d'études collégiales en médiation culturelle du Cégep Saint-Laurent. Elle est actuellement de retour sur les bancs d'école pour compléter sa maîtrise en management des entreprises culturelles.

Karine P. Bouchard

Ayant terminé son doctorat à l'Université de Montréal, Karine Bouchard enseigne l'histoire de l'art contemporain et actuel à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Ses travaux, financés par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, interrogent le développement du son et de la musique dans les musées d'art ainsi que son influence sur les pratiques d'écoute par le biais de questionnements phénoménologiques et sociopolitiques. Elle a notamment publié dans *Marges, revue d'art contemporain* (France), dans l'*ARSC Journal* (États-Unis) et collabore régulièrement en tant que critique d'art aux revues *Espace art actuel* et *Vie des Arts*. Karine Bouchard s'implique régulièrement dans le milieu professionnel des arts visuels en tant que commissaire ou coordonnatrice d'expositions et de colloques, tout en développant une pratique artistique qui utilise la spatialisation sonore et l'esthétique de DJing.

Clément Canonne

Clément Canonne est chargé de recherche au CNRS, rattaché à l'équipe Analyse des pratiques musicales au sein de l'UMR 9912 « Sciences et Technologies de la Musique et du Son » (Ircam-CNRS-Sorbonne Université). Ses recherches portent principalement sur la question de l'improvisation, envisagée à la fois comme pratique et comme paradigme. Son travail récent a fait l'objet de publications dans plusieurs revues internationales. Il s'intéresse également à la philosophie de la musique : il a dirigé un ouvrage collectif consacré aux *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles* (Delatour, 2017) et a traduit et introduit, en collaboration avec Pierre Saint-Germier, deux volumes des *Essais de philosophie de la musique* de Jerrold Levinson (Vrin, 2015 et 2020).

Ana Dall'Ara-Majek

Compositrice, artiste sonore et chercheuse vivant à Montréal (Québec), elle se consacre à l'étude de l'interaction entre les pensées instrumentales, électroacoustiques et informatiques dans la composition musicale. Elle a obtenu en 2016 un doctorat en composition à l'Université de

Montréal, où elle enseigne en tant que professeure invitée dans le secteur des musiques numériques depuis 2018. Ses œuvres ont été jouées internationalement, incluant des collaborations notables avec les ensembles TM+, Taller Sonoro, Lunatics at Large, Distractfold, Sixtrum, Quasar et SuperMusique. Passionnée par l'analyse musicale et la représentation du sonore, elle a réalisé de nombreuses partitions graphiques avec l'Acousmographe et rédigé des analyses publiées dans le journal *eOrema* (2014), dans l'ouvrage *Son Vitesse-Lumière* (Magison, 2016), et dans la revue *Circuit, musiques contemporaines* (2018). Elle a également réalisé deux disques d'œuvres mixtes et électroacoustiques : *Air* (Kohlenstoff Records, 2014) et *Nano-Cosmos* (Empreintes DIGITALes, 2018).

Lina Džuverović

Lina Džuverović est commissaire d'exposition et maître de conférences en politique et gestion des arts au Birkbeck College, University of London. Ses recherches portent sur les moyens de faire de la sphère de l'art contemporain un lieu de solidarité et de construction communautaire. Auparavant, Lina a enseigné à la University of Reading, à l'IZK – Institute for Contemporary Art et à la Technische Universität Graz (Autriche). Elle a également été directrice artistique de la Fondation Calvert 22, a fondé l'agence Electra (Londres) et a occupé des fonctions de commissaire à l'ICA et au Lux Centre à Londres. En 2006, elle a été nommée Decibel Mid-Career Curatorial Fellow par l'Arts Council England. Parmi les projets pour lesquels elle a été la commissaire ou la co-commissaire, on peut citer *Monuments Should Not Be Trusted* (Nottingham Contemporary, 2016), *Sanja Iveković – Unknown Heroine* (South London Gallery/Calvert 22 Foundation, 2012-2013), *IRWIN – Time For A New State* (Calvert 22, 2012), *27 Senses* (Chisenhale Gallery, Londres, 2010 ; Kunstmuseet KUBE, Alesund, Norvège, 2009), *Favoured Nations*, Momentum, 5th Nordic Biennial of Contemporary Art (Moss, Norvège, 2009), *Perfect Partner* de Kim Gordon, Tony Oursler et Phil Morrison (Barbican Centre, Londres, et à travers l'Europe, 2005) et *Her Noise* (South London Gallery, 2005).

Annelies Fryberger

Docteure en sociologie de la musique de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), où elle était membre de l'équipe Analyse des pratiques musicales à l'Ircam et du Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) de l'EHESS, Annelies Fryberger a consacré sa thèse à l'évaluation de la musique contemporaine en France et aux États-Unis. Dans le cadre de bourses postdoctorales (DAAD, LabEx CAP, New School), elle mène actuellement un projet de recherches sur les arts interstitiels.

Catherine Harrison-Boisvert

Catherine Harrison-Boisvert réalise actuellement son doctorat en musicologie à l'Université de Montréal en cotutelle avec l'École des hautes études en sciences sociales (Paris), sous la direction de Marie-Hélène Benoit-Otis et Esteban Buch. Son projet de thèse, ancré dans une perspective féministe, porte sur les musiques écrites et publiées dans le contexte de la lutte pour le suffrage des femmes aux États-Unis. À titre professionnel, elle détient une expertise dans la gestion d'organismes alliant les arts, la musique et le changement social (Carrefour Musical Laval ; ATSA, Quand l'Art passe à l'Action), et elle enseigne actuellement au programme de niveau collégial de l'École de musique Vincent-d'Indy. Chanteuse de formation, Catherine Harrison-Boisvert est aussi activement impliquée dans des ensembles musicaux socialement engagés tels que le chœur féministe Maha.

Christophe Kihm

Christophe Kihm est professeur à la Haute École d'Art et de Design de Genève, critique et commissaire d'exposition indépendant. Ses travaux ont notamment porté sur les pratiques artistiques de l'archive, les arts de l'action, la pédagogie dans les enseignements artistiques et le son dans les arts. Plus récemment, il a été associé au LabexH2H « Politique de la distraction » (2017-2019) en partenariat avec l'Université de Paris 8 et l'École Nationale des Arts Décoratifs de Paris, et au programme « Action 2 : observer » (2018-2019), en partenariat avec La Manufacture (Lausanne) et la Haute École de Musique de Genève. Il est aussi responsable du programme de recherche « Habiter l'espace extraterrestre » (2019-2021), conduit en partenariat avec le Centre National d'Études Spatiales (Paris). Ces différentes recherches ont mené à de nombreuses publications : livres, directions d'ouvrages, numéros spéciaux de revues et articles. Une bibliographie partielle est consultable sur le site des Archives de la critique d'art :
https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/kihm-christophe (consulté le 6 mars 2020).

Maxime McKinley

Compositeur, Maxime McKinley a étudié à Montréal avec Michel Gonneville et Isabelle Panneton avant de se perfectionner à Paris auprès de Martin Matalon et Gérard Pesson. Il a reçu les prix Opus « Compositeur de l'année » (2014) et « Article de l'année » (2015), le prix d'Europe de composition (2009), ainsi que 11 prix au Concours des jeunes compositeurs de la Fondation Socan (2003-2011). Ses œuvres sont jouées régulièrement au Canada et ailleurs dans le monde, par plusieurs solistes, ensembles et orchestres renommés. Il a été compositeur en résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur de septembre 2011 à mai 2014 et terminait, en 2016, un projet de recherche-création portant sur la poésie de Philippe Beck à la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique, avec le soutien du Fonds de recherche du Québec (FRQSC). Ses textes ont paru dans diverses revues, notamment *Circuit, musiques contemporaines*, dont il est le rédacteur en chef depuis 2016. En 2017, ses échanges avec le compositeur Pascal Dusapin (correspondance et entretiens) ont été publiés aux Presses universitaires du Septentrion. Il est présentement professeur invité à l'Université de Montréal.

Résumés/Abstracts

Lina Džuverović

La fin de la lune de miel ? L'histoire d'amour tumultueuse entre le musée et les arts du son

Ce texte examine les points d'intersection entre les arts du son et les institutions d'arts visuels, et étudie leurs relations, en évolution rapide et constante, depuis le début du XXIe siècle jusqu'à nos jours. Combinant une approche auto-ethnographique – qui s'appuie sur le travail de l'autrice avec les pratiques sonores en tant que directrice de l'agence artistique Electra (Londres) – avec une étude soutenue des enjeux entourant les œuvres basées sur le son dans le milieu de l'art contemporain, cet article identifie un certain nombre de manières dont la « substance sonore » entre dans les institutions d'arts visuels. L'autrice examine comment ces dynamiques ont changé au cours des vingt dernières années et analyse les ruptures qui apparaissent en cours de route.

Mots clés : arts du son, son dans les musées, art sonore, art contemporain, commissariat d'exposition.

Is The Honeymoon Over? The Tumultuous Love Affair Between the Museum and the Arts of Sound

This text considers points of intersection between the arts of sound and visual arts institutions and examines their rapidly changing relationships from the beginning of the twenty-first century to the present day. Combining an autoethnographic approach, drawing on the author's curatorial work with sound-based practices as the director of the London-based commissioning art agency Electra, and sustained observations of broader issues emerging around sound-led work in the field of contemporary art, the text identifies a number of ways in which "sonic substance" enters visual arts institutions. The author considers how these dynamics have changed over the past twenty years and analyses ruptures that emerge along the way.

Keywords: *arts of sound, sound in museums, sound art, contemporary art, curating.*

Christophe Kihm

Art sonore ou art d'écouter ?

Depuis son avènement au début des années 1980, la notion d'« art sonore » peine à trouver une définition stable. Le flou qui l'entoure n'empêche qu'on y ait souvent recours dans le domaine des arts plastiques, où elle souligne la place prépondérante du son dans la construction d'une œuvre d'art. Ce texte propose de relever les problèmes inhérents à cette notion en revenant sur deux grandes expositions associées à son émergence (*Für Augen und Ohren : Objekte, Installationen, Performance* [Berlin] et *Écouter par les yeux : objets et environnements sonores* [Paris]) et sur le débat qui s'ensuivit, avec lequel s'affirme la possibilité de retenir, pour les arts plastiques, non plus des objets sonores mais des manières d'écouter. Reste encore à apprécier les effets théoriques et pratiques de ce changement de paradigme et à pointer ses enjeux esthétiques et politiques. Une ouverture à l'histoire des techniques

sonores, étudiée par les *Sound Studies*, comme aux relations de l'écoute à l'action, analysée par les études éthologiques, pourra, dès lors, s'avérer utile.

Mots clés : art sonore, exposition, histoire, écoute, action.

Sound Art or Art of Listening?

Since its appearance in the early 1980s, the notion of "sound art" has struggled to find a stable definition. The vagueness of this term has not prevented it from often being used in the visual arts, where it highlights the dominant role of sound in the creation of certain works of art. This article addresses the inherent issues surrounding this notion by looking at two major exhibitions associated with the emergence of the term "sound art": Für Augen und Ohren: Objekte, Installationen, Performance *[Berlin] and* Écouter par les yeux: objets et environnements sonores *[Paris]. My focus is on the discussions that followed these exhibitions, wherein it became possible to move beyond sound objects and into the realm of different ways of listening, within the visual arts themselves. This leads me to gauge the theoretical and practical effects of this paradigm shift, and to look at its aesthetic and political consequences. From this standpoint, it is important to open this inquiry to include the history of sound techniques, studied notably in the field of Sound Studies, as well as the relationships between listening and action, which has been analyzed in ethology.*

Keywords: *sound art, exhibition, history, listening, action.*

Clément Canonne et Annelies Fryberger

Mais si ce n'est pas de la musique, qu'est-ce que c'est ? Définir les pratiques artistiques interstitielles

On considère souvent les pratiques artistiques comme étant organisées en différents mondes de l'art. Mais qu'est-ce qui se trouve entre ces mondes ? Y a-t-il une place pour des pratiques non définies, ou bien les pratiques interstitielles sont-elles tout aussi clairement définies ? Pour cet article, nous avons mené des entretiens avec onze artistes français dont la pratique comporte une dimension sonore, mais qui se situent dans des espaces où se chevauchent musique, arts plastiques, lutherie, performance et poésie. Comment ces artistes définissent-ils leurs pratiques, étant donné que les étiquettes disponibles ne semblent pas leur suffire ? Quels usages font-ils des catégories établies ? Trois stratégies de positionnement émergent de nos entretiens, que nous proposons d'appeler stratégies négatives, additives et génériques. Nous montrons ici que chacune de ces stratégies implique des choix artistiques spécifiques, ce qui permet à ces artistes de légitimer leur sentiment d'appartenance à un espace interstitiel et d'utiliser cette appartenance comme un moyen efficace de singularisation. Plus qu'un refus simple, parfois superficiel, d'adopter une étiquette, les stratégies que nous identifions semblent être la véritable marque des artistes interstitiels et de leurs carrières à la croisée des mondes de l'art.

Mots clés : art sonore, poésie sonore, catégories, mondes de l'art, définitions.

But If It's Not Music, What Is It? Defining Interstitial Artistic Practices

We often think of art as structured in art worlds. But what lies between art worlds? Do we find spaces of undefined practices, or are interstitial practices also clearly defined? For this text, we interviewed 11 French artists with sound-based practices who situate themselves in the spaces where music overlaps with the visual arts, instrument building, performance art, and poetry. How do these artists define themselves, given that the available labels do not satisfy them? How do they actually use established categories when they do not want to make their artistic practice conform to them? Three positioning strategies came up recurrently in our interviews:

so-called negative, additive, and generic definitional strategies. We show here that each of these definitional strategies implies related artistic choices, which make it possible for these artists to both legitimize their sense of belonging to an interstitial space and to use this belonging as a powerful means to develop a unique identity. Beyond a simple, sometimes superficial, refusal to be labeled, the strategies we identify appear to be the true markers of "interstitial" artists and their careers within and around art worlds.

Keywords: *sound art, sound poetry, categories, art worlds, definitions.*

Ana Dall'Ara-Majek

Visions multigénérationnelles de l'art sonore à Montréal

Partant d'une caractéristique de l'environnement artistique à Montréal – le décloisonnement des esthétiques et des formes d'expressions –, cette enquête compile les propos de six créateurs et artistes sonores de trois générations distinctes qui ont vécu ce contexte : Monique Jean et Jean-François Laporte (génération 1960), Patrick Saint-Denis et Cléo Palacio-Quintin (génération 1970), Adam Basanta et Émilie Payeur (génération 1980). Chacun se prononce sur quatre thématiques principales : la définition de leur pratique artistique, leurs réflexions sur la pluridisciplinarité ou la polyvalence, la perception de l'environnement artistique entre leurs débuts et aujourd'hui, et leur rapport à l'enseignement institutionnel versus l'apprentissage en autodidacte. Les réponses mettent en lumière la diversité des perceptions alimentant la diversité des pratiques, les sensibilités du contexte propres à chaque génération, ainsi que des visions personnelles de la ville quant à ses institutions et activités artistiques.

Mots clés : arts sonores, enquête, multidisciplinarité, Montréal, générations.

Multigenerational Perspectives on Sound Art in Montreal

The artistic environment in Montreal is unique, featuring a fluidity of aesthetics and expressive forms. With this is mind, this survey includes the viewpoints of six creators and sound artists from three distinct generations, who have all experienced this context: Monique Jean and Jean-François Laporte (1960s generation), Patrick Saint-Denis and Cléo Palacio-Quintin (1970s), and Adam Basanta and Émilie Payeur (1980s). In this text, these artists all address four main themes: the definition of their artistic practices, their thoughts on pluri- and/or multi-disciplinarity, their perceptions of the artistic environment when they began working as compared to today, and their perspectives on learning in an institutionalized setting versus being self-taught. The answers published here shed light on a diversity of perceptions, which feeds into a diversity of practices, in addition to different contextual trends specific to each generation, and personal viewpoints on a city's institutions and artistic activities.

Keywords: *sound arts, survey, multidisciplinarity, Montreal, generations.*

Karine P. Bouchard

L'écoute du *Telharmonium 2.0* de Xavier Ménard et Camille St-Amand : les technologies électromécaniques au sein de l'espace d'exposition

Cet article interroge la manière dont l'installation d'art sonore *Telharmonium* 2.0 (2019) de Xavier Ménard et Camille St-Amand redéfinit notre rapport aux technologies électromécaniques par le biais de l'expérience d'écoute de l'œuvre dans l'espace d'exposition. À partir d'une analyse qui fait interagir le discours des artistes au sujet de leur œuvre, la restitution descriptive des matériaux constituants l'installation et l'expérience vécue de l'exposition, cet article propose

que le *Telharmonium* 2.0 revisite doublement les interactions entre l'humain et la machine : d'une part, par les artistes qui exploitent le potentiel de la musicalité du bruit du moteur électromécanique ; d'autre part, par l'expérience d'écoute du visiteur de l'exposition qui réévalue auditivement cette musicalité. Se dégage alors une réflexion actualisée concernant l'esthétisation de cette mécanique par l'art sonore.

Mots clés : installation sonore, espace d'exposition, technologies, bruit, écoute.

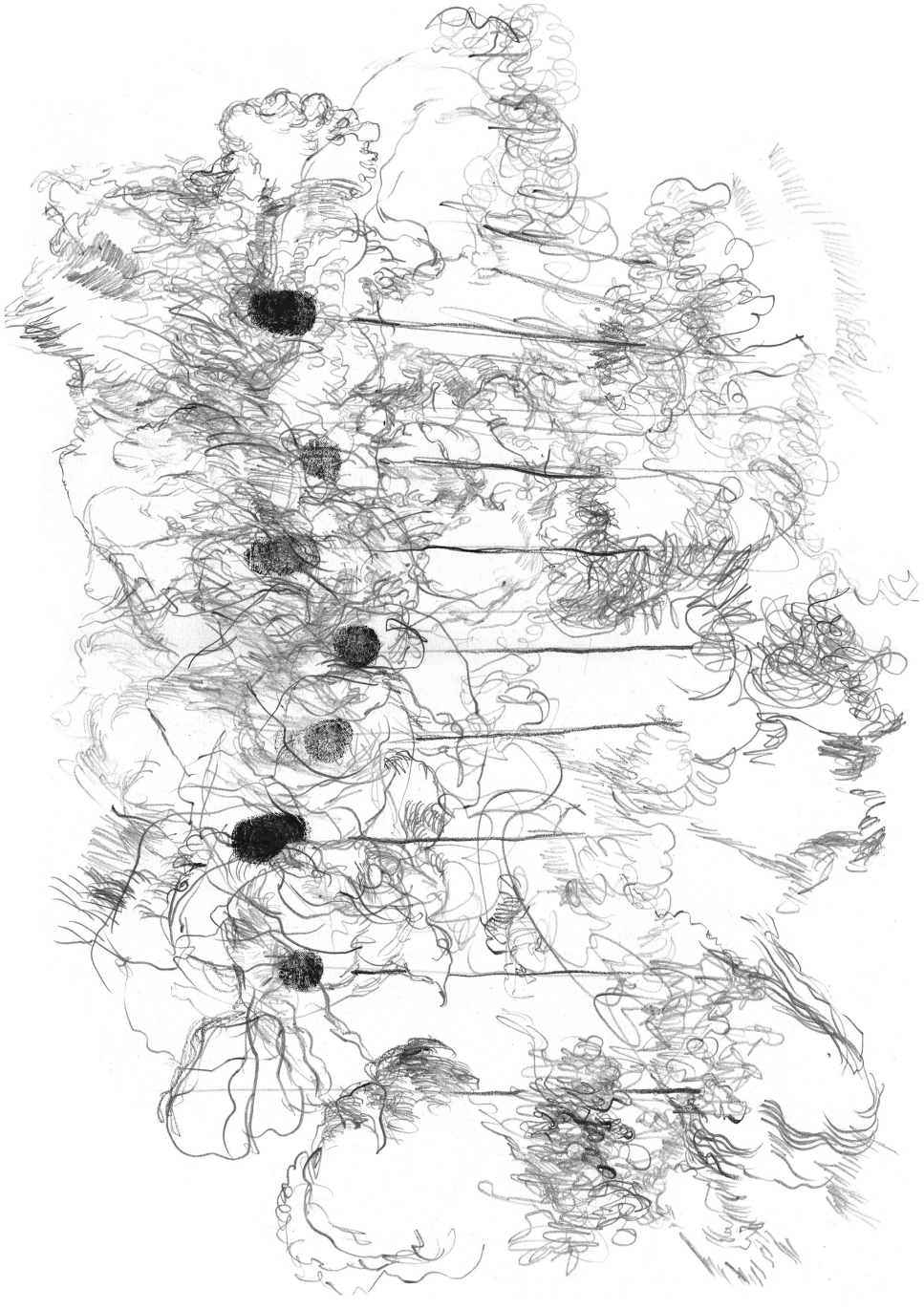
Listening to Telharmonium 2.0 *by Xavier Ménard and Camille St-Amand: Electromechanical Technologies in the Exhibition Space*

This article examines the way the sound art installation Telharmonium 2.0 *(2019), by Xavier Ménard and Camille St-Amand, redefines our relationship with electromechanical technologies, through the experience of listening to the artwork in its exhibition space. Based on an analysis that includes the artists' perspective on the artwork and a description of the installation materials and the exhibition experience, this article suggests that* Telharmonium 2.0 *revisits interactions between humans and machines from two angles: on the one hand, the artists exploit the musical potential of the electromechanical motor's noise; on the other hand, the visitor reassesses this musicality during the listening experience. This leads to the emergence of questions regarding the aestheticization of this mechanism in the field of sound art.*

Keywords: *sound installation, exhibition space, technologies, noise, listening.*



L. L. de Mars, sans titre, décembre 2019. Mine graphite sur papier, 30 × 40 cm.



L. L. de Mars, sans titre, décembre 2019. Mine graphite sur papier, 30 × 40 cm.

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

CIRCUIT a été fondée en 1989 à l'initiative de Lorraine Vaillancourt, fondatrice et directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne (en résidence à l'Université de Montréal), et de Jean-Jacques Nattiez (musicologue à la Faculté de musique de cette même université), son premier rédacteur en chef. La revue publie en français et en anglais des articles, des documents et des dossiers sur la musique contemporaine qui se fait au Québec, en Amérique du Nord et ailleurs. Conçue à la fois comme une revue d'art et un instrument de réflexion esthétique, elle s'adresse à tous ceux qui se sentent concernés par les enjeux de la création musicale et artistique contemporaine. Résumés en français et en anglais. La revue paraît trois fois par année.

Abonnements:

Circuit, musiques contemporaines
Faculté de musique – Université de Montréal,
C.P. 6128 succ. Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7

Tél.: (514) 343-6388 • Courriel : info@revuecircuit.ca

Pour la vente au numéro, voyez votre libraire habituel ou visitez :

www.revuecircuit.ca

L'abonnement inclut tous les numéros du volume choisi.
Veuillez m'abonner à CIRCUIT

☐ vol. 29, 1-3 (2019) ☐ vol. 30, 1-3 (2020) ☐ vol. 31, 1-3 (2021)

Nom (signataire de la carte)

Adresse

Pays Code postal

Courrier électronique

Téléphone

☐ Chèque ci-joint ☐ Mandat postal
☐ Visa ☐ Mastercard

N° Date d'expiration

	Canada/USA	Autres pays
Numéro simple	18 $ CA	28 $ CA
Abonnement*		
Individus	45 $ CA	60 $ CA
Institutions	87 $ CA	114 $ CA
Étudiants et membres de l'UNEQ et de la FAMEQ	33 $ CA	50 $ CA

(photocopie de carte d'étudiant ou carte de membre)

Port compris et taxe incluse.

*Pour les abonnés, anciens numéros (sauf volumes précédent et en cours) disponibles pour 5 $ CA.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS:

☐ vol. 1, nº 1 (1990) Postmodernisme (épuisé)
☐ vol. 1, nº 2 (1990) Montréal musiques actuelles
☐ vol. 2, nos 1-2 (1991) Claude Vivier (épuisé)
☐ vol. 3, nº 1 (1992) Boulez au Canada : portrait d'impact
☐ vol. 3, nº 2 (1992) Opéra ? Gauvreau, Provost, Kagel
☐ vol. 4, nos 1-2 (1993) Électroacoustique-Québec : l'essor
☐ vol. 5, nº 1 (1994) Gilles Tremblay : réflexions
☐ vol. 5, nº 2 (1994) Espace Xenakis
☐ vol. 6, nº 1 (1995) Tremblay/Varèse/Messiaen
☐ vol. 6, nº 2 (1995) Musique actuelle ?
☐ vol. 7, nº 1 (1996) Ruptures ?
☐ vol. 7, nº 2 (1996) Serge Garant
☐ vol. 8, nº 1 (1997) Autoportraits : Montréal, l'après 1967
☐ vol. 8, nº 2 (1997) Québecage
☐ vol. 9, nº 1 (1998) L'air du temps
☐ vol. 9, nº 2 (1998) Carte blanche à Bouliane et Rea
☐ vol. 10, nº 1 (1999) Québec : génération fin de siècle
☐ vol. 10, nº 2 (1999) Les racines de l'identité
☐ vol. 11, nº 1 (2000) Analyses
☐ vol. 11, nº 2 (2000) Le quatuor à cordes selon Schafer
☐ vol. 11, nº 3 (2001) Perceptions
☐ vol. 12, nº 1 (2001) Henri Pousseur : visages
☐ vol. 12, nº 2 (2002) Opéra aujourd'hui
☐ vol. 12, nº 3 (2002) La route de soi
☐ vol. 13, nº 1 (2002) L'électroacoustique : à la croisée des chemins ?
☐ vol. 13, nº 2 (2003) Qui écoute ? 1
☐ vol. 13, nº 3 (2003) Électroacoustique : nouvelles utopies
☐ vol. 14, nº 1 (2003) Qui écoute ? 2
☐ vol. 14, nº 2 (2004) Montréal/Nouvelles Musiques
☐ vol. 14, nº 3 (2004) Frank Zappa : 10 ans après (épuisé)
☐ vol. 15, nº 1 (2004) Interpréter la musique (d') aujourd'hui
☐ vol. 15, nº 2 (2005) Carte d'identités
☐ vol. 15, nº 3 (2005) Souvenirs de Darmstadt
☐ vol. 16, nº 1 (2005) Écrire l'histoire de la musique du xxe siècle
☐ vol. 16, nº 2 (2006) Musique de création et jeunes publics
☐ vol. 16, nº 3 (2006) À musique contemporaine, supports contemporains ?
☐ vol. 17, nº 1 (2007) Le génome musical
☐ vol. 17, nº 2 (2007) Plein sud : avant-gardes musicales en Amérique latine au xxe siècle
☐ vol. 17, nº 3 (2007) Musique *in situ*
☐ vol. 18, nº 1 (2008) La fabrique des œuvres
☐ vol. 18, nº 2 (2008) Postiches et mélanges
☐ vol. 18, nº 3 (2008) Claude Vivier, 25 ans après : une introspection
☐ vol. 19, nº 1 (2009) Composer au féminin
☐ vol. 19, nº 2 (2009) Stockhausen au Québec
☐ vol. 19, nº 3 (2009) Pionniers canadiens de la lutherie électronique
☐ vol. 20, nos 1-2 (2010) La musique contemporaine d'hier à demain
☐ vol. 20, nº 3 (2010) Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain
☐ vol. 21, nº 1 (2011) Du spirituel dans l'art ?
☐ vol. 21, nº 2 (2011) Musiciens sans frontières
☐ vol. 21, nº 3 (2011) Musique automatiste ? Pierre Mercure et le *Refus global*
☐ vol. 22, nº 1 (2012) Arts de la synchronisation
☐ vol. 22, nº 2 (2012) Glenn Gould et la création
☐ vol. 22, nº 3 (2012) *Viva la musica !* Ana Sokolović
☐ vol. 23, nº 1 (2013) La musique des objets
☐ vol. 23, nº 2 (2013) Préservation du patrimoine culturel contemporain
☐ vol. 23, nº 3 (2013) Géométries durables : pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne
☐ vol. 24, nº 1 (2014) Denis Gougeon en six thèmes
☐ vol. 24, nº 2 (2014) La recherche musicale : aux croisements de l'art et de la science
☐ vol. 24, nº 3 (2014) Pactes faustiens : l'hybridation des genres musicaux après Romitelli
☐ vol. 25, nº 1 (2015) Contenir le sonore : les nouveaux profils de la notation
☐ vol. 25, nº 2 (2015) Empreintes écologiques
☐ vol. 25, nº 3 (2015) Tzadik : l'esthétique discographique selon John Zorn
☐ vol. 26, nº 1 (2016) John Rea : une masquographie raisonnée
☐ vol. 26, nº 2 (2016) Commander une œuvre : mécanismes et influences
☐ vol. 26, nº 3 (2016) Musiques aux limites de l'image/Images at the Limits of Music
☐ vol. 27, nº 1 (2017) Réflexions sur le métier de compositeur : identité et singularités
☐ vol. 27, nº 2 (2017) Souvenirs du futur : pour les 50 ans de la SMCQ
☐ vol. 27, nº 3 (2017) Illusions polyphoniques : José Evangelista et l'hétérophonie
☐ vol. 28, nº 1 (2018) De nouvelles racines pour une musique nouvelle ? Perspectives transtraditionnelles et transculturelles
☐ vol. 28, nº 2 (2018) *Instrumentarium* baroque : précédence et créativité
☐ vol. 28, nº 3 (2018) Engagements sonores : éthique et politique
☐ vol. 29, nº 1 (2019) Pascal Dusapin : la parallaxe des voix
☐ vol. 29, nº 2 (2019) Les voies de la pansonorité : la musique microtonale d'hier à aujourd'hui
☐ vol. 29, nº 3 (2019) Bozzini, Molinari, Quasar : trio de quatuors

Voyez nos offres spéciales pour compléter votre collection à l'adresse www.revuecircuit.ca/abonnement

CHANTS LIBRES
COMPAGNIE LYRIQUE DE CRÉATION

CRÉATION LES 8, 9, 10 OCTOBRE 2020
MONUMENT-NATIONAL, MONTRÉAL

L'ORANGERAIE

UN OPÉRA SUR L'ENFANCE ET LA GUERRE

ZAD MOULTAKA, musique LARRY TREMBLAY, livret
PAULINE VAILLANCOURT, mise en scène



EN COPRODUCTION AVEC NEM NOUVEL ENSEMBLE MODERNE
DIRECTION MUSICALE LORRAINE VAILLANCOURT

WWW.CHANTSLIBRES.ORG
BILLETTERIE : (514) 871-2224

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec Québec
Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL Montréal
hexagram uqam


revues
culturelles
québécoises
ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE - INTER - LE SABORD - PLANCHES - VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE
CINÉMA 24 IMAGES - CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT
LES ÉCRITS - MŒBIUS - XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD ! - L'ACTION NATIONALE
L'INCONVÉNIENT - LIBERTÉ - NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES
RELATIONS HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE
LETTRES QUÉBÉCOISES - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE THÉÂTRE
ET MUSIQUE CIRCUIT - JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SQRM
THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
ÉTUDES LITTÉRAIRES - INTERMÉDIALITÉS - TANGENCE - VOIX ET IMAGES
sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois
SODEP.QC.CA

Les pages intérieures de cette revue sont imprimées sur du papier Rolland opaque 30
30 % postconsommation, accrédité ÉcoLogo et fait à partir de biogaz.

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

DÉJÀ PARUS

POSTMODERNISME (vol. 1, nº 1, 1990)
MONTRÉAL MUSIQUES ACTUELLES (vol. 1, nº 2, 1990)
CLAUDE VIVIER (vol. 2, nº 1-2, 1991)
BOULEZ AU CANADA : PORTRAIT D'IMPACT (vol. 3, nº 1, 1992)
OPÉRA ? GAUVREAU, PROVOST, KAGEL (vol. 3, nº 2, 1992)
ÉLECTROACOUSTIQUE-QUÉBEC : L'ESSOR (vol. 4, nº 1-2, 1993)
GILLES TREMBLAY : RÉFLEXIONS (vol. 5, nº 1, 1994)
ESPACE XENAKIS (vol. 5, nº 2, 1994)
TREMBLAY/VARÈSE/MESSIAEN (vol. 6, nº 1, 1995)
MUSIQUE ACTUELLE ? (vol. 6, nº 2, 1995)
RUPTURES ? (vol. 7, nº 1, 1996)
SERGE GARANT (vol. 7, nº 2, 1996)
AUTOPORTRAITS. MONTRÉAL, L'APRÈS 1967 (vol. 8, nº 1, 1997)
QUÉBÉCAGE (vol. 8, nº 2, 1997)
L'AIR DU TEMPS (vol. 9, nº 1, 1998)
CARTE BLANCHE À BOULIANE ET REA (vol. 9, nº 2, 1998)
QUÉBEC : GÉNÉRATION FIN DE SIÈCLE (vol. 10, nº 1, 1999)
LES RACINES DE L'IDENTITÉ (vol. 10, nº 2, 1999)
ANALYSES (vol. 11, nº 1, 2000)
LE QUATUOR À CORDES SELON SCHAFER (vol. 11, nº 2, 2000)
PERCEPTIONS (vol. 11, nº 3, 2001)
HENRI POUSSEUR : VISAGES (vol. 12, nº 1, 2001)
OPÉRA AUJOURD'HUI (vol. 12, nº 2, 2002)
LA ROUTE DE SOI (vol. 12, nº 3, 2002)
L'ÉLECTROACOUSTIQUE : À LA CROISÉE DES CHEMINS ? (vol. 13, nº 1, 2002)
QUI ÉCOUTE ? 1 (vol. 13, nº 2, 2003)
ÉLECTROACOUSTIQUE : NOUVELLES UTOPIES (vol. 13, nº 3, 2003)
QUI ÉCOUTE ? 2 (vol. 14, nº 1, 2003)
MONTRÉAL/NOUVELLES MUSIQUES (vol. 14, nº 2, 2004)
FRANK ZAPPA : 10 ANS APRÈS (vol. 14, nº 3, 2004)
INTERPRÉTER LA MUSIQUE (D')AUJOURD'HUI (vol. 15, nº 1, 2004)
CARTE D'IDENTITÉS (vol. 15, nº 2, 2005)
SOUVENIRS DE DARMSTADT : RETOUR SUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE DU DERNIER DEMI-SIÈCLE (vol. 15, nº 3, 2005)
ÉCRIRE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE DU XXe SIÈCLE (vol. 16, nº 1, 2005)
MUSIQUE DE CRÉATION ET JEUNES PUBLICS (vol. 16, nº 2, 2006)
À MUSIQUE CONTEMPORAINE, SUPPORTS CONTEMPORAINS ? (vol. 16, nº 3, 2006)
LE GÉNOME MUSICAL (vol. 17, nº 1, 2007)
PLEIN SUD : AVANT-GARDES MUSICALES EN AMÉRIQUE LATINE AU XXe SIÈCLE (vol. 17, nº 2, 2007)
MUSIQUE *IN SITU* (vol. 17, nº 3, 2007)
LA FABRIQUE DES ŒUVRES (vol. 18, nº 1, 2008)
POSTICHES ET MÉLANGES (vol. 18, nº 2, 2008)
CLAUDE VIVIER, VINGT-CINQ ANS APRÈS (vol. 18, nº 3, 2008)
COMPOSER AU FÉMININ (vol. 19, nº 1, 2009)
STOCKHAUSEN AU QUÉBEC (vol. 19, nº 2, 2009)
PIONNIERS CANADIENS DE LA LUTHERIE ÉLECTRONIQUE (vol. 19, nº 3, 2009)
LA MUSIQUE CONTEMPORAINE D'HIER À DEMAIN (vol. 20, nº 1-2, 2010)
GILLES TREMBLAY, OU LE PLAIN-CHANT CONTEMPORAIN (vol. 20, nº 3, 2010)
DU SPIRITUEL DANS L'ART ? (vol. 21, nº 1, 2011)
MUSICIENS SANS FRONTIÈRES (vol. 21, nº 2, 2011)
MUSIQUE AUTOMATISTE ? PIERRE MERCURE ET LE *REFUS GLOBAL* (vol. 21, nº 3, 2011)
ARTS DE LA SYNCHRONISATION (vol. 22, nº 1, 2012)
GLENN GOULD ET LA CRÉATION (vol. 22, nº 2, 2012)
VIVA LA MUSICA ! ANA SOKOLOVIĆ (vol. 22, nº 3, 2012)
LA MUSIQUE DES OBJETS (vol. 23, nº 1, 2013)
PRÉSERVATION DU PATRIMOINE CULTUREL CONTEMPORAIN (vol. 23, nº 2, 2013)
GÉOMÉTRIES DURABLES : POUR LES 25 ANS DU NOUVEL ENSEMBLE MODERNE (vol. 23, nº 3, 2013)

DENIS GOUGEON EN SIX THÈMES (vol. 24, nº 1, 2014)
Parcours dans l'univers musical de Denis Gougeon, célébré dans le cadre de la Série hommage de la SMCQ. Comprend un entretien, un catalogue d'œuvres et un témoignage de son collaborateur fréquent, le metteur en scène Denis Marleau. Le cahier d'analyse lui est dédié également. Illustrations de Michel Goulet.

LA RECHERCHE MUSICALE : AUX CROISEMENTS DE L'ART ET DE LA SCIENCE (vol. 24, nº 2, 2014)
Ce numéro cherche à comprendre la mise en relation de la musique et des sciences, particulièrement ce qui diffère les buts et processus de la recherche musicale de ceux de la recherche scientifique ou de la création musicale. Cahier d'analyse sur une œuvre de Robert Normandeau. Illustrations d'Andrée-Anne Dupuis Bourret.

PACTES FAUSTIENS : L'HYBRIDATION DES GENRES MUSICAUX APRÈS ROMITELLI (vol. 24, nº 3, 2014)
Ce numéro explore l'univers et l'héritage du compositeur franco-italien Fausto Romitelli (1963-2004), disparu trop tôt il y a de cela déjà dix ans, à l'âge de 41 ans, et pour qui la culture populaire (le rock ou la bande dessinée) constituait un horizon inébranlable à partir duquel il construisait son univers inouï. Illustrations de Gianluca Lerici.

CONTENIR LE SONORE : LES NOUVEAUX PROFILS DE LA NOTATION (vol. 25, nº 1, 2015)
Sous la direction d'Isabelle Panneton et Marie-Pierre Brasset, numéro consacré aux enjeux de la notation musicale dans les partitions d'aujourd'hui. Outre des textes des deux rédactrices invitées, le dossier thématique comprend des textes de Georges Forget, Caroline Traube, Pierre Couprie et François-Xavier Féron. Illustrations de Catherine Bolduc.

EMPREINTES ÉCOLOGIQUES (vol. 25, nº 2, 2015)
À travers les contributions de Ricardo Dal Farra, Joel Chadabe, Charles-Antoine Fréchette et DJ Spooky, exploration de la démarche de compositeurs qui intègrent des considérations d'ordre écologique dans leur art. Cahier d'analyse sur une œuvre de Francis Dhomont. Illustrations de Jim Holyoak.

TZADIK : L'ESTHÉTIQUE DISCOGRAPHIQUE SELON JOHN ZORN (vol. 25, nº 3, 2015)
Sous la direction de François-Xavier Féron, parcours dans l'univers musical et graphique de John Zorn et de sa maison de disques Tzadik, à travers les contributions de François-Xavier Féron, Karen Brunel-Lafargue, David Unger, Pierre-Yves Macé, Giuseppe Frigeni, David Konopnicki et Guillaume Boutard. Illustrations de Heung-Heung Chin (Chippy).

JOHN REA : UNE MASQUOGRAPHIE RAISONNÉE (vol. 26, nº 1, 2016)
Dirigé par Jonathan Goldman, ce numéro explore les multiples facettes de l'univers de John Rea, compositeur célébré par la Série hommage 2015-2016 de la SMCQ, à travers les contributions de Jimmie LeBlanc, Maxime McKinley, Anne Marie Messier et Michel Robert, Julien Bilodeau et John Rea lui-même. Illustrations de Nicholas Voeikoff-Erens.

COMMANDER UNE ŒUVRE : MÉCANISMES ET INFLUENCES (vol. 26, nº 2, 2016)
Sous la direction de Michel Duchesneau et Annelies Fryberger, à travers les contributions des directeurs, de Luis Velasco-Pufleau, Mathew Lorenzon, Miriam Akkermann et Theodore Wiprud, ce numéro se penche sur les dynamiques de la commande d'œuvre musicale – de l'évaluation à l'après-commande, en passant par la commande en tant que telle et la question des honoraires. Illustrations de Reynold Arnould.

MUSIQUES AUX LIMITES DE L'IMAGE / IMAGES AT THE LIMITS OF MUSIC (vol. 26, nº 3, 2016)
Sous la direction de Solenn Hellégouarch et Serge Cardinal, ce numéro interroge et repense les rapports entre musiques contemporaines et images en mouvement dans le cadre de pratiques et pensées diverses, actuelles et internationales. Contributions de Philippe Langlois, Salomé Voegelin, Pierre-Yves Macé, Frédéric Dallaire, Ariel Harrod, Mario Gauthier, Pierre Michaud, Karine Bouchard et Simon Gervais. Illustrations de Steve Roden.

RÉFLEXIONS SUR LE MÉTIER DE COMPOSITEUR : IDENTITÉ ET SINGULARITÉS (vol. 27, nº 1, 2017)
Dirigé par Simon Bertrand et à travers les contributions de Paul Bazin, Simon Bertrand, Estelle Lemire et Danick Trottier, ce numéro porte un regard sur le métier de compositeur au Québec au début du XXIe siècle, et ce, notamment à travers les notions d'identité et de singularité. Le numéro est illustré par l'artiste peintre Rita Ezrati.

SOUVENIRS DU FUTUR : POUR LES 50 ANS DE LA SMCQ (vol. 27, nº 2, 2017)
Ce numéro porte un regard multiple sur la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) à l'occasion de son 50e anniversaire, à travers des articles de Réjean Beaucage, Aiyun Huang, Louise Bail et Michel Gonneville, ainsi qu'un catalogue des œuvres commandées par la SMCQ. 50 photographies d'archives témoignent de l'histoire de la société.

ILLUSIONS POLYPHONIQUES : JOSÉ EVANGELISTA ET L'HÉTÉROPHONIE (vol. 27, nº 3, 2017)
En phase avec la Série Hommage 2017-2018 de la SMCQ, cet opus explore l'univers pluriel de José Evangelista, compositeur inspiré par les musiques du monde. Textes d'Alexis Nouss, José Evangelista, Flavia Gervasi, Jessica Pilon Pinette, Danick Trottier et Anis Fariji. Cahier d'analyse par Zihua Tan. Illustrations de Chiraz Chouchane.

DE NOUVELLES RACINES POUR UNE MUSIQUE NOUVELLE : PERSPECTIVES TRANSTRADITIONNELLES ET TRANSCULTURELLES (vol. 28, nº 1, 2018)
Sous la direction de Sandeep Bhagwati et de Jonathan Goldman, cette livraison aborde les enjeux d'une création musicale axée sur la mise en commun des acquis de musiciens issus de traditions et de cultures différentes. Textes de Sandeep Bhagwati, Julie Delisle, Jonathan Goldman, Katja Heldt, Jin-Ah Kim, Stefan Östersjö, Deniza Popova et Jeremy Strachan. Illustrations de Sylvat Aziz.

INSTRUMENTARIUM BAROQUE : PRÉCÉDENCE ET CRÉATIVITÉ (vol. 28, n° 2, 2018)
Les auteurs du dossier thématique de ce numéro s'intéressent à l'utilisation d'instruments anciens, notamment baroques, en contexte de création musicale contemporaine. Les Actualités célèbrent le 30e anniversaire de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+). Cahier d'analyse consacré à une œuvre de Zosha Di Castri. Textes de Laurent Feneyrou, François-Xavier Féron, Elinor Frey, Adèle Gornet, Landon Morrison et Evis Sammoutis. Illustrations de René Derouin.

ENGAGEMENTS SONORES : ÉTHIQUE ET POLITIQUE (vol. 28, n° 3, 2018)
Dirigé par Luis Velasco-Pufleau, ce numéro aborde les relations entre musique, phénomènes sociaux, politiques et culturels. Entretien et Cahier d'analyse consacrés au *Trésor de la langue* de René Lussier. Exclusivité web traitant des traces sonores du printemps québécois (2012). Textes de Luis Velasco-Pufleau, Laurent Feneyrou, José L. Besada & Ainara Zubizarreta, Monika Żyła, Makis Solomos, Ana Dall'Ara-Majek, Emanuelle Majeau-Bettez, Symon Henry, Eric Maestri, Réjean Beaucage et Gabrielle Blais-Sénéchal. Illustrations de Silvana Gallinotti.

PASCAL DUSAPIN : LA PARALLAXE DES VOIX (vol. 29, nº 1, 2019)
Consacrée à Pascal Dusapin, cette livraison paraît à la veille de la création mondiale de son huitième opéra, Macbeth *Underworld*. S'y retrouvent des contributions et des témoignages de collaborateurs, qui offrent diverses perspectives sur les aspects lyriques, vocaux, collaboratifs et multidisciplinaires de son travail. Textes d'Antoine Gindt, Vincent Ranallo, Pierre Ouellet, Emanuelle Majeau-Bettez, Igor Ballereau, Barbara Hannigan, Pascal Dusapin, Marie Tachon, Marc Hyland et Sharon Kanach. Illustrations inédites de Dusapin lui-même.

LES VOIES DE LA PANSONORITÉ : LA MUSIQUE MICROTONALE D'HIER À AUJOURD'HUI (vol. 29, n° 2, 2019)
Dirigé par Paul Bazin et Robert Hasegawa, ce numéro traite de microtonalité, principalement celle en tempérament égal, dans la musique de création des XXe et XXIe siècles. Témoignage de Philippe Leroux, entretiens de Pascale Criton avec Sharon Kanach et de Michel Gonneville avec Jimmie LeBlanc, et articles d'Émilie Girard-Charest, Landon Morrison, Paul Bazin, Robert Hasegawa, Charles-Antoine Fréchette et Benoît Côté. Cahier d'analyse consacré à Bruce Mather. Illustrations de Myriam Dion.

BOZZINI, MOLINARI, QUASAR : TRIO DE QUATUORS (vol. 29, nº 3, 2019)
Dirigé par Emanuelle Majeau-Bettez et Maxime McKinley, ce numéro retrace les parcours des quatuors Molinari, Bozzini et Quasar, ensembles montréalais qui se consacrent aux musiques de création. Cahier d'analyse sur *not thinking about the elephants* d'Annesley Black. Rubrique Actualités consacrée à Katia Makdissi-Warren, dans le cadre de la Série hommage 2019-2020 de la SMCQ. Contributions d'Emanuelle Majeau-Bettez, Olga Ranzenhofer, Alexis Raynault, Jimmie LeBlanc, Anthony Tan, Noémie Pascal, Vicky Tremblay, Badih El Hajj, Gordon Williamson, Katia Makdissi-Warren et Joséphine Bacon. Illustrations de Camila Paz.

On situe l'art sonore, typiquement, quelque part entre les arts plastiques et la musique contemporaine et/ou électronique, ou entre objet et performance, sans pouvoir lui donner une place définie ; il est « entre deux chaises », pour reprendre l'expression du critique musical Stefan Fricke. Cette identité floue implique une institutionnalisation complexe. Selon le point de vue adopté, on peut dire que l'art sonore fait entrer le sonore dans les arts plastiques ou, au contraire, qu'il fait entrer le visuel dans la musique. Son institutionnalisation est donc à double sens. Les festivals de musique contemporaine font de plus en plus la part belle aux installations sonores, et les musées et les galeries suivent le même mouvement – pourtant, les artistes qui réussissent à intégrer les deux circuits sont rares. Le son lui-même peut jouer des rôles différents. Ainsi, certains artistes sonores cherchent à libérer le son de l'hégémonie de la musique, tandis que d'autres incluent l'art sonore dans leur pratique de composition (musicale).

ANNELIES FRYBERGER

Plutôt que de s'en remettre à des mesures qualitatives ou quantitatives pour déterminer si un objet artistique peut être qualifié de sonore ou non, on peut retenir, ainsi que le préconise le paradigme de l'écoute, que les sons sont des acteurs dans l'espace. Avec eux se précisent des parcours de l'ouïe à la vision, dans des nouages de la perception à l'action, dans les espaces ouverts de l'orientation et de la localisation. Le travail de l'art, selon cette approche, se situe dans la construction d'écarts, avec ces acteurs, opérant des décentrements perceptifs qui soulèvent des enjeux politiques et esthétiques que l'éthologie peut nous aider à mieux comprendre. Car l'art d'écouter, dans ces décentrements, permet aussi d'accorder d'autres valeurs aux sons, de considérer d'autres écoutes jusqu'à se détacher d'une position anthropocentrique.

CHRISTOPHE KIHM



L. L. de Mars, *Méduse* (détail), 2019. Techniques mixtes sur papier, 30 × 40 cm.

www.revuecircuit.ca

Avant-propos. Éloge de l'interstice
Maxime McKinley

Introduction. Art + son = art sonore ?
Annelies Fryberger

Is The Honeymoon Over? The Tumultuous Love Affair Between the Museum and the Arts of Sound
Lina Džuverović

Art sonore ou art d'écouter ?
Christophe Kihm

But If it's Not Music, What Is It? Defining Interstitial Artistic Practices
Clément Canonne and Annelies Fryberger

ENQUÊTE

Visions multigénérationnelles de l'art sonore à Montréal
Ana Dall'Ara-Majek

CAHIER D'ANALYSE

L'écoute du *Telharmonium 2.0* de Xavier Ménard et Camille St-Amand : les technologies électromécaniques au sein de l'espace d'exposition
Karine P. Bouchard

ACTUALITÉS

3 × 30 ans

30 ans n'est pas un âge de raison : l'audace renouvelée de Chants Libres
Catherine Harrison-Boisvert

Le NEM a 30 ans, et « il faut continuer. De cela, je n'ai aucun doute. »
Paul Bazin

Commencer (divagations festives pour les 30 ans de *Circuit*)
Maxime McKinley

Créé dans Le Vivier
Gabrielle Blais-Sénéchal

ISSN 1183-1693
ISBN 978-2-924894-12-5



18 $