

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MULTIPLIER LES RÉCITS : MÉMOIRE, ESPACE ET EXPÉRIMENTATIONS
SONORES DANS UN TRAJET DE MARCHE ARTISTIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
SYLVIE LAPLANTE

FÉVRIER 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie particulièrement ma directrice de recherche Gisèle Trudel pour sa rigueur, sa minutie, son regard critique ainsi que sa générosité à toutes les étapes de ma recherche. Je remercie aussi mes professeur.e.s de l'École des arts visuels et médiatiques pour les échanges féconds qui ont alimenté mes réflexions pendant mon cheminement à la maîtrise.

Un merci enthousiaste à Hexagram-UQAM qui m'a accueillie en ses espaces, m'a offert un appui financier, matériel, technologique et des conditions de travail exceptionnelles. Le cœur de ma recherche à la maîtrise a pu être réalisé grâce à ce soutien. Je remercie chaleureusement l'équipe, Jason Pomrenski et Maxime Boutin pour leur attention et leur aide.

Merci à Stéphane Claude de m'avoir guidée dans le travail avec l'audio. C'est un privilège pour moi d'avoir pu bénéficier de son expertise, de ses conseils et idées.

Merci à Dorée d'avoir toujours cru à tous mes projets et encore à celui-ci mené à travers la période indicible que nous avons vécue. Merci à Marie-Marthe Laplante, à Myrna Paquette de Archives Hemmingford et à Eva McAllister pour leur chaleureux accueil.

Les personnes suivantes ont contribué à ma recherche et je suis reconnaissante à chacune d'avoir été soit la grande sœur, l'amie ou l'artiste complice : Dominique Malacort, Brigitte Schuster, Margarit Lehmann, Evelyne Bouchard.

DÉDICACE

Les noms et mots qui contiennent un « z »
comme *Deleuze* et *rhizome*, sont rares. Ce
n'est pas une raison pour le mettre toujours
à la fin.

AVANT-PROPOS

Depuis quelques années, je songeais dans ma pratique artistique, à réaliser un trajet de marche du nord vers le sud pour rejoindre et franchir la frontière entre le Canada et les États-Unis, ceci en contresens au mouvement migratoire en Amérique, du sud vers le nord. J'ai souvent choisi d'orienter mes trajets vers des zones frontalières (Dreiländereck à Bâle, Saxe-Bohémie, Asie du S.-E., Canada-É.-U.), intriguée par cet appareil de délimitation et de compartimentation où se touchent des réalités, des identités, des langues différentes et où se jouent des forces coercitives : autorité, contrôle, représentation étatique. J'ai vu qu'elles sont parfois diaphanes, presque invisibles comme entre certains pays d'Europe; dans ces zones d'apparente homogénéité le contraste apparaît en petites variations dans les couleurs, les textures, les étoffes, les tempéraments, les voix, les sons, les écritures entre les deux côtés. Ailleurs, elles sont flanquées de murs imposants et le contraste est aboli. Dans l'éventualité d'un nouveau projet, à l'hiver 2017 je tramais l'idée de réaliser une maîtrise universitaire et d'interrompre le rythme des contrats et de la route touristique que j'avais tenue depuis dix-sept années, entrecoupée de quelques résidences et de projets artistiques. Le *momentum* me semblait bon. Je ne savais pas encore que ce choix correspondait à des changements profonds. La frontière vers laquelle j'approchais n'était pas territoriale, c'était la fin d'une étape de vie. En février 2018, en quatre jours, mon père, jusqu'alors en santé, fut emporté par un AVC. Dans les mois suivants, la physionomie de ma mère, apparemment résiliente sur le moment, changea beaucoup. Elle eut du mal à s'affranchir des nombreuses tâches de succession qui lui incombaient. En mars 2019, enfin libérée des formalités, on lui détecta un cancer. Un autre processus allait l'éprouver encore. On ne voit pas vieillir nos parents et le seuil vers lequel ils

approchent même à quatre-vingts ans si aucun évènement ne les a encore fragilisés. L'âge que prenaient mes parents se soustrayait aux années que moi-même je prenais. Pour moi, leur visage serait resté éternellement entre deux âges, je n'aurais pas vu les intervalles. Mais à partir de ces évènements, tout a changé. Ces circonstances de la vie m'ont incitée à vouloir explorer un espace ancestral, s'il existait, un espace de provenance, un nouveau trajet.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES FIGURES	viii
LISTE DES TABLEAUX.....	xi
RÉSUMÉ	xii
ABSTRACT	xiii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I <i>Trame</i> généalogique	7
1.1 Ligne de vie, une pratique du trajet.....	8
1.2 Lignes : géographies et cartographies. Vouloir repérer. Pouvoir retourner.	9
1.2.1 <i>Trame</i> généalogique	12
1.3 Mémoire à long terme et mémoire à court terme : les écrits et les récits	14
1.3.1 Oralités	19
1.4 80 km à pied les 2 et 3 février 2020 - Ligne d’itinéraire, ligne de la rivière, lignes d’autoroutes, ligne du chemin, ligne d’horizon, ligne de maïs, ligne du jour... ..	21
1.4.1 <i>Espace strié, espace lisse</i> , désapprendre la carte.....	26
1.4.2 Espace haptique optique.....	29
1.4.3 Ligne de frontière, impasse, la maison-seuil.....	30
1.4.4 Impasse (dans le strié).....	31
1.4.5 La maison seuil.....	32
1.5 Migrations (des ancêtres, de ma recherche), espace nomade, espace sédentaire	33
1.6 Matérialités du trajet, espace haptique, espace sonore.....	35
CHAPITRE II <i>Trajet</i> sonore	38
2.1 Approche de l’itinéraire : ligne segmentée, mouvements, directions	39

2.1.1 Ligne de temporalité	45
2.2 Travailler avec l'audio.....	46
2.2.1 Micros contact	48
2.2.2 Son du cœur.....	51
2.2.3 <i>Shotgun</i> , hydrophone	52
2.3 Captation sonore. Écouter.....	54
2.4 La sonorité du généalogique.....	58
 CHAPITRE III <i>Traces</i> : lier les fils sonores	62
3.1 Montage audio: choix et gestes	62
3.1.1 La voix humaine	65
3.1.2 Fondus.....	67
3.2 Approches au montage : logiciels et interface	68
3.3 Expérimentations : Logiciels, spatialisation, installation et diffusion sonores.....	76
3.4 Identité sonore, un petit problème avantageux, croisements sonores, ritournelle	81
3.4.1 Un petit problème avantageux.....	82
3.4.2 Croisements sonores	82
3.4.3 La Ritournelle.....	83
3.5 Silence	87
3.6 Ce qui s'offre en partage	87
 CONCLUSION	90
 BIBLIOGRAPHIE.....	95

LISTE DES FIGURES

Sauf indication contraire, l'auteur des images est Sylvie Laplante.

Figure	Page
1.1 Laplante, S. (2020). <i>Carte extraite de Histoire et généalogie de la descendance de Clément Lériger-de-Laplante (Panneton, 2009, p. 10) vis-à-vis une vue satellite Google Maps du secteur Rivière-de-la-Tortue à Candiac, Québec</i> [Montage numérique].....	13
1.2 Auteur inconnu. (v. 1916). <i>Corille Tremblay et Adrien Laplante</i> [Photographie]. Famille Laplante.....	18
1.3 Auteur inconnu. (v. 1930). <i>Corille Tremblay « Mémère Laplante et ses poules » prise à Hemmingford</i> [Photographie]. Famille Laplante.	19
1.4 (2020). <i>Secteur sud de Hemmingford figurant une maison sise sur la frontière</i> [Montage avec vue satellite tirée du site <i>Google Maps</i>]	22
1.5 (2020). <i>Official Plan of the Township of Hemmingford in the County of Huntingdon, Edwards, W. (1880, 28 juin)</i> . [Montage qui montre le lot de Nazaire Laplante en 1880]. Carte récupérée de Bibliothèque et Archives nationales du Québec à https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3287610	23
1.6 (2020, 2 février). <i>Premier trajet à pied de La Prairie au sud de Montréal, à la frontière Can.-É.-U.</i> [Photo numérique].	29
2.1 (2021). <i>Ensemble des trajets réalisés entre La Prairie (au haut), la frontière chemin Nichols (centre bas) et la montée Clinton (gauche bas) sur 154 km, entre mars et octobre 2020</i> [Carte dessinée].	42

2.2	(2020). <i>Trajet de 32.6 km à pied entre Candiac et Saint-Philippe, le 24 septembre 2020</i> [Dessin d'un tracé GPS].	45
2.3	(2020). <i>Fabrication de micros contact</i> [Photo numérique]	50
2.4	(2020). <i>Fixer les micros aux vêtements, semelle</i> [Photo numérique]	50
2.5	(2020). <i>Micro contact positionné avec pression pour capter le son du cœur</i> [Photo numérique].	51
2.6	(2020). <i>Appareil d'enregistrement Zoom H6 et connectivité des différents micros</i> [Photo numérique].	53
2.7	(2020, 31 août). <i>Frontière à Franklin, premier trajet sonore, à la montée Clinton</i> [Photo numérique].	59
2.8	(2020, 31 août). <i>Sur le trajet à Franklin</i> [Photo numérique].	61
3.1	(2020). <i>Vue de la salle de montage Hexagram-UQAM</i> [Photo numérique]	70
3.2	(2020). <i>Interface de l'application ProTools, vue en mode mixage</i> [Capture d'écran]	71
3.3	(2020). <i>Interface de l'application ProTools, vue en mode édition</i> [Capture d'écran]	72
3.4	(2020). <i>Clips sonores dans l'interface de montage ProTools</i> [Capture d'écran]	72
3.5	(2020). <i>Montage sonore de la zone centrale 7.1 et de la zone Fields en quatre canaux, double stéréo consolidée</i> [Capture d'écran].	73
3.6	(2021). <i>Clips sonores d'enregistrement de battements du cœur</i> [Captures d'écran]	75
3.7	(2020). <i>Salle d'expérimentation de Hexagram-UQAM. Installation dans la zone centrale 7.1</i> [Photo numérique].	77

3.8	(2020). <i>Salle d'expérimentation de Hexagram-UQAM. Installation dans la zone centrale 7.1</i> [Photo numérique].....	78
3.9	(2020). <i>Dispositif de la zone Fields avec HP Mac et Zoom H4 comme interface de lecture audio</i> [Photo numérique].....	80
3.10	(2020). <i>Zoom H4 utilisé comme console de diffusion dans la zone périphérique Fields</i> [Photo numérique].....	80
3.11	(2020). <i>Schéma du dispositif de diffusion audio multicanal. Haut-parleurs (carrés noirs) de l'espace central 7.1 en interactions sonores avec les zones périphériques, des modules versatiles (carrés de couleurs) positionnés autour de la zone centrale</i> [Dessin numérique].....	83
3.12	(2015). <i>Point-boule</i> [Logo].....	85

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1.1 Laplante, S. (2020) <i>Ordre des captations et enregistrements sonores effectués sur le trajet</i>	41

RÉSUMÉ

Ce projet de recherche-création part d'une enquête généalogique pour orienter un trajet de marche entre La Prairie au sud de Montréal jusqu'à la frontière Canada- .-U., où le son est capté à l'aide de micros variés. Le projet se poursuit par un travail de montage sonore et enfin, par l'agencement d'un dispositif de diffusion sonore dans un espace. Chacune de ces étapes implique un déplacement de contexte, des décalages, des transformations. Il s'agit d'un rhizome (Deleuze et Guattari, 1980) qui prolifère en toutes sortes de lignes. Si ce projet utilise le modèle de la généalogie, modèle arborescent et à racine unique pour orienter un trajet, ce sont les failles et les défaillances de la mémoire issues des récits confiés lors d'entretiens qui font agir : informations manquantes ou erronées, oublis et spéculations, correspondances, restrictions et impasses. En tant que matière haptique, le son devient trace de ces espaces d'indétermination et de mouvement avec la durée, pour permettre de recomposer d'autres réels.

Ma pratique de rencontre du Monde se fait par des trajets et un désir de créer des lignes. Dans ce projet, mon trajet nomade m'apparaît diff rent du trajet migratoire des ancêtres vers leurs lieux de vie et ce rapport oriente la lecture que je fais des  v nements qui surgissent. Le travail de captation sonore demande de cheminer sur plusieurs lignes, en allers et retours, en essais et repositionnements. Si ma quête généalogique me met en trajet, elle m'oriente vers des captations de variations d'intensités, de directions, de matières sonores. Dans cet espace, j'apprends à écouter ce qui se donne à entendre. Ce processus rhizomatique est à nouveau à l'œuvre dans le travail de montage sonore réalisé à partir des enregistrements cumulés sur mon trajet et dans l'architecture du dispositif de diffusion expérimenté pendant ma résidence à Hexagram-UQAM.

Mots clés : trajet de marche, généalogie, rhizome, mémoire, récit, ligne, espace, multiplicités, captation audio, diffusion sonore.

ABSTRACT

This research-creation project starts with a genealogical investigation to guide a walking route between the town of La Prairie in the south of Montreal, up to the Canada-USA border. On the path, sounds are recorded using a variety of microphones. The project continues with sound editing work and the elaboration of a sound installation. Each of these steps involves a displacement of context, shifts, transformations. It is a rhizome (Deleuze et Guattari, 1980) that proliferates in all sorts of lines. If this project uses the tree-like, single-root model of genealogy to guide a journey, it is the flaws and uncertainties of memory resulting from stories told during interviews that bring action : missing or erroneous informations, omissions and speculations, correspondences, restrictions, and impasses. As a haptic material, the sound has the ability to keep track of these spaces of indeterminacy and movement within a duration, to allow to recompose an experience.

In my practice of encountering the World by way of walking, there is a desire to create lines. For this project, my nomadic journey appears to me to be different from the migratory journey of my ancestors as I reach out for their living places, and this relation guides my reading of the events that arise. Working with sound requires walking on several new lines, back and forth, in new attempts and repositioning. If my genealogical quest sets me on a journey, it directs me towards intensity variations, directions, sound matter. In this space, I learn to "listen". This rhizomatic process is again at work when I approach sound editing using the recordings gathered along my walking path, and in the sound installation architecture elaborated during my residency at Hexagram-UQAM.

Keywords : walking path, genealogy, rhizome, memory, narrative, line, space, multiplicities, audio capture, sound diffusion.

INTRODUCTION

Ma question de recherche : en quoi une trame généalogique, arborescente et modélisée, ouvre-t-elle à de nouvelles potentialités? Et quel rôle joue l'audio et l'haptique sonore dans la multiplication de récits? D'une enquête généalogique à un trajet de marche, puis de la captation au montage de l'audio jusqu'à l'agencement d'un dispositif de diffusion dans un nouvel espace ; pour y répondre, chaque étape de mon projet implique un déplacement de contexte, des décalages, des transformations. Quoique mon projet utilise le modèle de la généalogie, modèle arborescent et à racine unique pour orienter un trajet, ce sont les failles et les défaillances de la mémoire issue des récits que l'on m'a confiés qui me font agir : informations manquantes ou erronées, oublis et spéculations, correspondances, restrictions et impasses. En tant que matière haptique, le son devient trace de ces espaces d'indétermination et de mouvement avec la durée, pour permettre de recomposer un réel. Cette trace sonore n'est plus d'ordre généalogique ; elle fonctionne dans un mode rhizomatique et devient matière à agencements de multiplicités sonores.

Dès l'avant-propos, dans *Mille Plateaux* (1980), les auteurs Gilles Deleuze et Félix Guattari annoncent que leur livre n'est pas composé de chapitres, mais de « plateaux » qui peuvent être lus dans n'importe quel ordre, sauf pour la conclusion qui doit n'être lue qu'à la fin. Puis dans la partie introduction, *Rhizome*, on apprend que l'écriture s'est faite à deux, mais on ne saura pas ce qui est attribué à l'un ou à l'autre. Le « je » n'a plus d'importance disent-ils. Ils se sont aidés, aspirés, multipliés. Ils rigolent : « Nous avons écrit *L'Anti-Œdipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 9).

Ce mémoire-création est activé par le rhizome. En botanique, un rhizome est la tige souterraine multiple de certaines plantes. Cette tige en croissance constante pousse à l'horizontale et se propage en pousses ou en racines adventives, c'est-à-dire atypiques. Le rhizome s'est emparé de mon projet et je me suis engagée dans ses directions, sans toujours savoir où cela allait croître. J'ai parfois chign  en trajet; les auteurs de *Mille Plateaux* avouent qu'il est difficile de ne pas retomber dans les vieux procédés arborescents. Partant de la notion de racine unique avec un récit généalogique pour départ de ma recherche, le rhizome et sa racine multiple ont ensuite proliféré en agencements inattendus. Si la pensée-racine unique est celle qui tout comme l'arbre généalogique rapporte tout   elle et supprime tout autour d'elle, la pensée rhizome est la rencontre avec d'autres racines et fait alliance :

  la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque à un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des  tats de non-signes. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 31)

La figure de prolifération de la racine multiple d'une plante se pose en contrepoint à celle de l'arbre, de l'*Un* duquel tout dérive :

Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'*Un* ni au multiple. Il n'est pas l'*Un* qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'*Un*, ni auquel l'*Un* s'ajouterait ($n + 1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. [...] Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature elle-même et se métamorphoser. [...] à l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas un objet de reproduction : ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure-arbre. Le rhizome est une antig n alogie. C'est une mémoire courte, ou une antim moire. Le rhizome procède par variations, expansion, conquête, capture, piqûre. (Deleuze et Guattari, 1980, pp. 31-32)

Il en va ainsi d'une identité, la mienne, celle de ma famille, qui s'élabore bien au-delà de la forme de l'arbre. Dans mon trajet, je me suis connectée à des multiplicités faites de directions, de moments, de lieux, de distances, de gens, de nouveaux récits, d'objets, de sons, de matières, de lignes de différentes natures. Le rhizome a proliféré. Aussi dans mon texte, j'utilise le mot « ligne » pour parler des différentes formes et directions que prend cette prolifération du rhizome qui s'est aussi emparée de l'écriture. Il me fut difficile de me conformer à une structure faite de points, de positions et de relations biunivoques entre ces positions pour répondre aux règles d'écriture du mémoire alors que ma recherche m'avait engagée dans des étendues et des perceptions d'un tout autre régime fait de lignes, de directions et d'indéterminé.

Ma recherche-crédation est devenue un pari : partir d'une forme aussi déterminée qu'une ligne généalogique pour cheminer vers des multiplicités et en nouveaux agencements qui relancent et connectent à des *devenirs*. Dans le devenir, il y a le mouvement de l'être en train de se faire, initié par une rencontre, un contact avec autre chose que soi. « Devenir » implique l'intrusion d'un dehors. « Le devenir est le processus du désir » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 334).

Le résultat de ce travail est une nomadologie (Deleuze et Guattari, 1980), le contraire d'une histoire. En effet, mon projet de trajet se meut dans un territoire où contrairement aux ancêtres, je n'appartiens nulle part en particulier. Un rapport d'appartenance se crée avec l'ensemble de l'espace qui contient leurs lieux de vie et où j'ai marché d'un point à un autre. Les lieux où les ancêtres s'étaient sédentarisés sont devenus mes points-relais dans un ensemble commun à eux tous, un « plan de consistance » qui sera transformé, déterritorialisé en des captations sonores puis expérimenté dans mon projet en un dispositif de diffusion sonore. La déterritorialisation implique un mouvement par lequel quelqu'un ou quelque chose quitte un territoire (dans mon projet, les captations sonores issues de moments de vécus dans un espace traversé) et qui est emporté hors

le territoire, pour se repositionner dans un autre plan. Dès lors, cela implique un nouvel agencement.

L'œuvre sonore de mon projet de recherche-crédation devient le rhizome de mon grand trajet à la maîtrise. *TRA*- le titre de l'œuvre qui accompagnera ce mémoire, initie les mots *trame*, *trajet* et *trace* qui constituent les trois grandes étapes de mon projet ainsi que les trois chapitres de ce mémoire.

Trame est la recherche généalogique qui établit le plan qui me met en marche. Dans ce premier chapitre, j'explique comment a débuté ma pratique du trajet ainsi que les événements récents qui m'ont fait choisir d'initier un nouveau trajet à partir d'une quête généalogique. Différents éléments sont en jeu qui entrent en relation : l'histoire et la mémoire, le proche et le lointain, et cela entraîne un mouvement rhizomatique qui produit de nouvelles lignes directionnelles et établit une carte du trajet. J'aborde comment les récits orientent mon trajet et à l'inverse comment le trajet transforme les récits. Lors d'un premier trajet, les 2 et 3 février 2020, je marche jusqu'à la frontière canado-américaine et l'espace me semble opaque, illisible, tant au niveau de ce que cela suscite dans mon enquête généalogique que dans la position qu'elle occupe et de ce qui vient à ma rencontre. Mon mouvement nomade dans le sillon migratoire des ancêtres se déploie dans de nouvelles lignes. Enfin j'aborde le choix de la matérialité de l'audio qui en tant que matériau haptique, me permettra de réaliser une nouvelle forme de relai.

Le second chapitre, *Trajet*, porte sur le déplacement à pied et en captant le son entre les lieux où ont vécu des ancêtres sur le territoire. Le travail avec l'audio est nouveau pour moi et requiert une préparation, l'apprentissage du fonctionnement d'équipements et la fabrication de micros de contact. À travers ces étapes et sur le trajet, j'apprends à écouter. Le travail de captation sonore impose alors de nouveaux mouvements, en allers-retours et en *chevêtrements* (Alvarez de Toledo et al., 2013). La sonorité de la

matière oriente le trajet vers de nouvelles lignes, à la rencontre d'espaces haptiques, de contact. Si ma quête généalogique m'a mise en trajet, il ne s'agit plus de documenter cette recherche généalogique en soi ni le trajet qu'elle oriente. Sont captées des variations d'intensités, de directions, de matières sonores et je vois ce mouvement comme un nouveau trajet à l'intérieur du trajet de marche. Le rhizome est à l'œuvre dans le trajet sonore.

Trace est l'assemblage et la diffusion des sources sonores collectées sur le trajet. Ce troisième chapitre délaisse le trajet pour se concentrer sur le montage et la composition sonores. Un travail d'écoute se poursuit pour faire des choix sonores dans l'agencement des nombreux enregistrements réalisés sur le trajet. Dans l'application et l'interface de montage sonore, les pistes d'enregistrement sont de nouvelles lignes visuelles et sonores tout à la fois. À cette étape, le rhizome opère sur différents plans et lignes jusque dans l'espace de diffusion, dans un enchevêtrement de lignes, de câbles et de croisements sonores.

De la carte au trajet et du vécu du trajet vers un espace sonore, le passage d'une étape à l'autre s'est fait selon différents modes opératoires, parfois en allers-retours et selon d'autres *Tra-* : transmission, transition, transformation, et puis j'ajoute « tracas » avec l'arrivée de la pandémie. Une partie de mon projet prévoyait explorer la frontière canado-américaine qui dès mars 2020, était devenue infranchissable.

En Auvergne au Moyen Âge, un « tra » était un lieu temporaire creusé dans le sol à la seule force des bras et où les bergers et leurs familles passaient des étés entiers pendant que leurs bêtes pâturaient autour. Il n'en reste aujourd'hui presque aucune trace. En espéranto, l'utilisation de l'affixe « tra » signifie : du lieu initial au lieu final, de part en part ou jusqu'à complétion. (Wiktionnaire, 2021). De l'espace initial mémoriel, puis territorial, jusqu'à l'espace sonore que devient le trajet, ce parcours de part en part et d'étapes proposera un nouveau trajet qui ne sera pas destiné à être complété, mais plutôt

comme je le souhaite, continuellement renouvelé. Je définis mon projet comme un *tra* qui a commencé et qui, comme un rhizome, va continuer.

CHAPITRE I

TRAME GÉNÉALOGIQUE

Dans ce chapitre, j'aborde la forme de la ligne dessinée par le trajet, comment elle apparaît. Dans ma pratique de rencontre du Monde par le trajet, il y a un désir de créer des lignes. J'essaie d'en réaliser des cartes qui permettent de pouvoir retourner sur le trajet. Pour mon projet de recherche-crédation, pour la première fois, je choisis de positionner des éléments de généalogie familiale, personnels, ancestraux, en points sur une carte pour orienter mon trajet. Chaque point correspond à une question d'enquête généalogique à aller préciser, à aller valider lors du trajet. Alors que les archives et registres répertorient et officialisent ce que la « longue mémoire » de l'histoire écrite a enregistré, c'est la « mémoire courte » (Deleuze et Guattari, 1980) des récits partagés, du vécu et des émotions qui activera le mouvement rhizomatique de mon projet. J'invite à entrer dans le premier trajet réalisé à l'hiver 2020 en relatant les éléments déclencheurs et une première rencontre avec l'espace physique. Dans mon trajet, je rencontre l'*espace lisse* et l'*espace strié* (Deleuze et Guattari, 1980) qui me font vivre deux sortes d'expériences. L'*espace lisse*, haptique ou de contact se produit en proximité des éléments en présence qui interpellent le toucher, l'odorat, l'ouïe, alors que l'*espace strié* fait appel à la vision, à l'éloigné, il schématise l'espace et me permet de m'y repérer. J'explique comment mon trajet nomade diffère du trajet migratoire des ancêtres vers leurs lieux de vie. Tout le long du trajet, ce rapport oriente la lecture que je fais des événements qui surgissent. Lorsque j'atteins la frontière aux confins du trajet, cette limite représente un seuil à la fois physique et dans ma quête généalogique. Enfin

j'aborde le pourquoi de la matérialité de l'audio qui en tant que matériau haptique, me permet de réaliser une nouvelle forme de relai.

1.1 Ligne de vie, une pratique du trajet

Je regarde derrière moi s'il y a une trace. J'y vois une ligne qui ricoche sur des expériences de vie, de travail, des personnes, des ancrages, des lieux, des pays où j'ai séjourné. La perspective ouvre au loin aux premiers voyages et à ma première fuite. Bien avant les circuits-vélo que j'ai créés comme guide, bien avant un périple en auto-stop où j'ai erré sans but pendant des semaines en France sur des autoroutes, bien avant ma fugue d'adolescente, il y a un sentier dans la forêt de mon enfance. Moi, mon frère et ma sœur avons appris à nous orienter en marchant entre des repères. Après avoir sillonné un certain nombre de fois exactement entre des éléments que nous avons distingués, nous avons vu un sentier apparaître, non pas seulement dû à l'écrasement de la végétation, mais dû à autre chose, en nous, qui faisait que nous savions que le sentier existait sans nous. Toutefois il n'apparaissait que pour nous. Un randonneur dans la forêt ne l'aurait pas distingué. Nous avons créé une impression dans la forêt qui en retour avait créé une impression en nous. Si nous avons marché au hasard nous n'aurions pas créé le sentier. Les chemins que l'on a soi-même tracés impliquent un rapport bien différent de ceux que l'on emprunte. L'existence même du sentier implique une action réciproque. Ce sentier d'enfance est toujours vivant en moi, même si cette forêt-là n'existe plus. Je pense que dans ma pratique je crée des sentiers dans le monde comme j'avais appris à le faire, enfant, et que c'est ma façon de le naviguer, d'y trouver des repères. Toutefois il ne s'agit pas d'une envie d'appropriation matérielle du territoire. Créer un chemin, c'est souhaiter qu'il soit emprunté, qu'il soit perçu par d'autres qui marcheront là parce qu'une voie aura été tracée. Cela confirme l'existence du sentier, l'éprouve et l'approuve. Il y a une satisfaction d'être passée en éclaireuse, en guide, et voir que la trace sert à d'autres et que le sentier persiste. Chaque rhizome crée des lignes, multiplie les connexions dans toutes sortes de directions et domaines.

Ma pratique du trajet s'est précisée lors d'un atelier en 2011 à Berlin avec l'artiste, auteur et performeur Ray Langenbach. À partir de cartes des villes du monde d'où venaient les participant.e.s, nous avons transposé des schémas d'itinéraires lointains, en marches-dérives dans la ville où nous étions. La rencontre de lieux, de passages et de dépliages de panoramas, s'amalgame en désir dans un trajet. Une lenteur de déplacement est nécessaire et il importe de pouvoir poser les pieds au sol pour toucher au trajet. Ainsi plusieurs projets ont pris la forme de trajets de marche mais j'ai aussi exécuté certains projets à vélo. L'apprentissage du territoire se fait par addition du trajet au corps qui le sillonne. Le trajet imprime quelque chose et c'est en marchant, en relation avec l'espace du trajet que je comprends ses dimensions, ses aménagements, ses accaparements, ses prises en charge, les espaces oubliés, les zones en dormance... J'ai pu accéder à des espaces ravagés et parfois interdits. L'intensité au prorata est plus importante à la vitesse de la marche. Par la rencontre physique avec le territoire se développent un attachement et une connaissance haptiques.

1.2 Lignes : géographies et cartographies. Vouloir repérer. Pouvoir retourner.

La ligne entraîne, surtout lorsqu'elle réfère à une géographie, à un réseau de routes, tels des filets de lignes croisées, denses ici avec une agglomération, minimales là où contorsionnée en indice d'une topographie accidentée, avec des déchirures qui sont des lacs, des îlots ou des plateaux. Dans mes circuits, la carte m'engage dans un pré-trajet. Elle invite à décrypter des lignes, des signes et des codes qui réfèrent à des composantes de l'espace qu'elle représente. En prévision d'un trajet, je positionne des points sur une carte et une ligne relie ces points entre eux. Mais la ligne peut aussi être strictement géométrique. Dans ce cas, ce n'est pas le point qui prévaut, mais la direction de la ligne qui détermine le trajet. Le jeu est alors de négocier chemins, sentiers, propriétés privées, barrières, passer à travers champs, falaises, autoroutes et tout ce qui est non praticable à pied ou à vélo. Cette carte pré-trajet est un défi, une promesse de rencontre avec

l'espace et une sollicitation d'éléments inattendus. Entremetteuse, elle me dispose à un espace encore lointain.

Puis le trajet dans l'espace concret transforme cette carte, la redessine. J'ai souvent réalisé le trajet dans un temps donné en continu. Suite au trajet, je récapitule le souvenir de l'expérience en reprenant la carte, y ajoutant ou corrigeant des lignes, indiquant les charnières, des nœuds et lignes de danger rencontrées. J'ai voulu distinguer mes trajets par différentes matérialités : vidéo, photographie, dessin, enregistrements sonores, collecte d'éléments pour rendre compte de repères. Tout ce processus d'élaboration du projet, de la carte au trajet jusqu'à la réalisation d'une forme de transmission, chaque étape de travail me ramène à nouveau et de façon nouvelle sur le trajet. J'essaie d'en construire des perspectives et offrir des points de raccordement à l'expérience vécue, pour moi-même et possiblement à être partagé.

Depuis le début des années 1970, l'artiste marcheur britannique Hamish Fulton exécute des trajets de longue distance de parfois plusieurs centaines de kilomètres. Dans l'espace du trajet, aucun prélèvement matériel ou intervention n'a lieu qui laisserait une trace. Ce qu'il offre en partage prend la forme d'installations : des plans visuels souvent de grands formats qui incluent une photographie ou bien une forme géométrique qui réfère à un élément du trajet effectué. Superposés sur cette image ou cette forme, des mots et des phrases informent soit de la durée, de la distance parcourue, donnent des repères temporels, des conditions climatiques... Par exemple, dans *Touching Boulders By Hand. Wyoming USA, 2017* (2017), la photographie d'un rocher occupe presque entièrement l'avant-plan d'un paysage. Les couleurs du rocher et du paysage se confondent et il est difficile de distinguer les dimensions réelles des deux plans, rapproché et lointain. Un texte apparaît au haut de l'image en lettres majuscules : « TOUCHING BOULDERS BY HAND » et au bas en lettres plus petites « A TWENTY ONE DAY WALK TWENTY ONE NIGHTS CAMPING WIND RIVER RANGE WYOMING USA LATE SUMMER 2017 ». L'œuvre m'apparaît comme une

carte que je pourrais utiliser pour appréhender un territoire. Une image unique parle pour l'ensemble du trajet et révèle des éléments de lecture du territoire : relief du terrain, climat, altitude, végétation et dimensions. Le texte vient superposer des informations spécifiques à l'expérience de Fulton dans cet espace : le nombre de jours de marche et de nuitées qu'il a passés sur le trajet, les conditions d'abri, le lieu situé dans la chaîne de Wind River dans les Rocheuses à l'Ouest du Wyoming aux États-Unis, en fin d'été. Pour Fulton, le but de cette proposition n'est pas de documenter l'expérience qu'il a eue, mais plutôt au moyen de fragments visuels, d'offrir aux publics la possibilité d'une construction mentale de la marche :

My art is about specific places and particular events that are not present in the gallery. The given information is very minimal. My hope is that the viewer will create a feeling, an impression in his or her own mind, based on whatever my art can provide. (Fulton, 2002)

Les œuvres de Hamish Fulton ouvrent à des espaces virtuels dont la vision offre une expérience de proximité. Dans ma pratique, cela fait écho à mon désir qui est de trouver et proposer des clés d'accès au monde au moyen d'une diversité d'éléments de connexions puisés dans mes trajets et qui deviennent des occasions à prendre, à rejouer, pour pouvoir revenir dans le trajet, pour créer de nouveaux trajets. Pour *trajectoire sud-est « ligne rose »* réalisée les 8 et 9 mai 2012, j'ai roulé à vélo de Zoug à Bâle en Suisse, sans carte (Laplante, S. 2012). J'ai demandé à des gens rencontrés le long de ma route de m'indiquer le chemin pour revenir à Bâle. J'ai enregistré ces conversations. J'en ai obtenu un plan sonore, de plusieurs voix, qui implique différentes langues et où surgissent des hésitations. Ce qui est transmis passe par ce qu'évoquent les voix, par les instructions, pour offrir une incursion dans le trajet qui est imaginé par l'auditoire. Il s'agit d'un retour dans le trajet qui n'est pas celui que j'ai réalisé, mais un nouveau trajet que l'auditoire construit avec l'écoute.

1.2.1 *Trame* généalogique

Pour mon projet de recherche-création, pour la première fois, ce sont des éléments personnels, familiaux, ancestraux que je choisis de positionner en points sur une carte pour orienter mon trajet initial. Chaque point correspond à une question d'enquête généalogique à aller préciser, à aller valider lors du trajet. Cette carte de points me donne une vue d'ensemble. Ces points illustrent aussi la sédentarité d'une époque où les gens étaient attachés à la terre, immobilisés.

L'histoire est écrite du point de vue des sédentaires et elle m'en fournit une carte manuscrite datant de 1730 qui montre le lot qu'avait acquis le premier ancêtre arrivé de France, Clément de Lériger-dit-Laplante (1662-1742), originaire de Gourville en Angoumois et qui s'installe à La Prairie au sud de Montréal. La reproduction de cette carte (Fig. 1.1) montre le lot qu'il avait acquis à La Prairie, en 1700 (Panneton, 2009, p. 10). Le tracé de la rivière dessinée sur la carte et adjacente au lot correspond à la Rivière-de-la-Tortue dont je reconnais la forme de la ligne dans une vue satellite dans *Google Maps*. Je place un premier point à cet endroit.



Figure 1.1 Laplante, S. (2020). *Carte extraite de Histoire et généalogie de la descendance de Clément Lériger-de-Laplante (Panneton, 2009, p. 10) vis-à-vis une vue satellite Google Maps du secteur Rivière-de-la-Tortue à Candiac, Québec [Montage numérique].*

Cette ancienne carte, ouvrage de généalogie, interpelle une mémoire dans le vocabulaire de Deleuze et Guattari dite *molaire*, autrement dit patriarcale et arborescente, pour constituer la trame avec laquelle je me suis mise en marche. Mon grand-père Adrien (1913-1979), le père de ma mère est de la septième génération de cette lignée. Il naît à Hemmingford, 44 km au sud de La Prairie. Je relève les individus qui forment les intervalles générationnels entre Clément et Adrien. J'établis une liste de noms, de dates et de lieux où ils ont vécu. La ligne des migrations de ces ancêtres

part de La Prairie, va vers ce qui est aujourd'hui Saint-Constant, puis Saint-Philippe, Napierville, Hemmingford, la frontière, et revient vers l'ouest pour terminer à Saint-Chrysostome où mes grands-parents s'étaient installés. Ma mère quittera ce territoire à l'âge adulte. Deux-cent-soixante ans plus tard, tout s'est déroulé dans une périphérie de moins de cinquante-cinq kilomètres.

Cette sorte de mémoire, *moltaire*, est très sélective. Elle est une histoire d'exclusions, où par exemple les femmes n'y ont pas d'ascendance. Si l'on avait accès à ce que l'Histoire a oublié, négligé, supprimé ou transformé, quelle autre compréhension aurait-on du passé et de nous-mêmes? C'est « L'histoire avec sa grande hache » comme a dit Georges (Perec, 1975, p. 17).

1.3 Mémoire à long terme et mémoire à court terme : les écrits et les récits

Dans ma recherche généalogique, je m'oriente d'une part vers ma famille, ma mère, ma tante, des gens qui peuvent me transmettre une part de récit, de leur mémoire. Je positionne ces fragments de mémoire pour planifier mon trajet. D'autre part, je recherche aussi du côté de sources généalogiques disponibles dans des archives et des registres : cimetières, recensements, livres d'histoire, ouvrages de recherche généalogique. Ces informations sont disponibles soit en ligne, dans des bibliothèques, dans des bureaux d'archives...

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont distingué dans *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie* (1980), la « mémoire longue » de la « mémoire courte » :

La mémoire courte n'est nullement soumise à une loi de contiguïté ou d'immédiateté à son objet, elle peut être à distance, venir ou revenir longtemps après, mais toujours dans des conditions de discontinuité, de rupture et de multiplicité. Bien plus, les deux mémoires ne se distinguent pas comme deux modes temporels d'appréhension de la même chose : ce n'est pas la même chose, ce n'est pas le même souvenir, ce n'est pas non

plus la même idée qu'elles saisissent toutes deux. Splendeur d'une Idée courte : on écrit avec la mémoire courte, donc avec des idées courtes, même si l'on lit et relit avec la longue mémoire des longs concepts. La mémoire courte comprend l'oubli comme processus ; elle ne se confond pas avec l'instant, mais avec le rhizome collectif, temporel et nerveux. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 24)

D'après la recherche actuelle en neuroscience, on précise les deux grandes familles de mémoire en distinguant la mémoire à court terme qui inclut la mémoire de travail, et la mémoire à long terme.

La mémoire à court terme se caractérise par sa décroissance en fonction du temps et ses capacités limitées. [...] La mémoire à long terme comprend plusieurs catégories : épisodiques, sémantiques, procédurale, déclarative/explicite. (Chneiweiss, 2019, p. 159)

La mémoire à long terme ou mémoire épisodique me fournit des informations qui font autorité, ce que l'Histoire a retenu et enregistré, à la manière du *molaire* deleuzien. Pour le neurologue et neurobiologiste français Hervé Chneiweiss, cette mémoire correspond aux souvenirs des événements situés dans un contexte précis. La mémoire sémantique est celle « [...] des concepts, des mots, des savoirs généraux sur le monde et sur nous-mêmes ». Quant à la mémoire procédurale elle est « [...] la mémoire des savoir-faire et des habilités motrices » alors que la mémoire déclarative/explicite « porte sur le stockage et la récupération des données que nous pouvons faire émerger consciemment, puis exprimer par le langage » (Chneiweiss, 2019).

Cette mémoire à long terme est celle des données écrites, des informations factuelles : des noms, des chiffres, mais aussi des photos, des calques, des organisations arborescentes. Cette mémoire m'incite à des gestes de repérage; souvent l'information que je cherche dans un registre m'est déjà connue et je suis alors à l'affût de voir si son inscription apparaît dans tel ou tel document. Je constate que parfois l'information varie légèrement d'un registre à l'autre. Comme elle consiste en une information univoque, cette variation prend une importance majeure pour moi. Je retourne alors ma recherche

du côté de ma famille, pour partager et vérifier cette nouvelle donnée auprès de la mémoire familiale. Là, je fais face à la mémoire à court terme. Celle-ci s'active dans un rapport de contact, d'échange, de partage de vécu, lors de conversations, de rencontres, mais aussi au contact de la matière et de situations nouvelles. Dans ce partage qui suscite émotions et passions, la forme de l'entretien même génère un vécu et de nouveaux souvenirs. Toutefois ce souvenir est mince, hésitant, parfois amnésique, il doute et s'ajuste. La mémoire à court terme peut passer d'un élément à un autre, associer divers éléments disparates, proches ou lointains dans le souvenir. De cette mémoire à court terme, possiblement « moléculaire », c'est-à-dire qui met en rapport des éléments contextuels divers (sociaux, économiques, physiques, émotifs...) au sein de groupes ou d'individus, peuvent surgir des éléments de façon inopinée qui peuvent être aussi vite oubliés.

Dans nos entretiens, les récits que me transmet Dorée, ma mère, ne fonctionnent pas dans une organisation hiérarchique et arborescente, ce sont ce que la mémoire à court terme produit, ce que sa perception élabore et les émotions qu'elle garde à propos de ces éléments. Elle me raconte ce dont elle se souvient mais ses souvenirs sont parfois incertains. Je la questionne particulièrement à propos de mon arrière-grand-mère qu'elle n'a pas connue. Selon elle, Corille Tremblay (1879-1935) venait des États-Unis. Mon arrière-grand-père Zénophile Laplante (1876-1916) l'aurait connue alors qu'elle habitait dans une maison située à cheval sur la frontière Canada-É.-U. Après leur mariage, Corille se serait installée dans la maison de Zénophile à Hemmingford. Lorsqu'il est décédé, elle est restée là. Mais qui était-elle? D'où venait-elle? J'aimerais en apprendre sur sa relation avec la frontière comme lieu de vie, le rapport identitaire qui était le sien. La notion de citoyenneté n'avait pas la même teneur à cette époque du début du vingtième siècle. Je trouve peu de sources. Je cherche sous différents noms : Corille / Carild / Corinne / Carell / Cora / Tremblay / Trambley / Trembly / Twombly / Trombley... Selon Dorée, Corille serait née dans le secteur de Chateaugay, État de New York. Elle mentionne aussi Churubusco NY, une municipalité située à huit

kilomètres à l'est de Chateaugay NY, et six kilomètres au sud de la frontière où se situe Doréa au Québec. Je ne trouve aucune information de la généalogie de Corille. Elle est décédée un an avant la naissance de Dorée. Ce que Dorée me raconte lui vient de sa mère, ma grand-mère Jeannine (1917-2008), la bru de Corille. Mon grand-père Adrien parlait peu, il n'était pas bavard. Sans l'avoir jamais connue, Dorée admire la débrouillardise de Corille qui fabriquait tout ce qu'il fallait pour vivre. Corille était résiliente, s'alliait à la nature et tout ce qui lui tombait sous la main pouvait servir. Elle gardait des poules et avait un jardin. Dans la forêt, elle avait trouvé une colonie d'abeilles dont elle avait cueilli et transporté le nid jusque dans une ruche qu'elle avait fabriquée pour y installer les abeilles. Elle avait du miel. La vie de cette époque était à la hauteur de la créativité dans l'autosubsistance. Je sens dans la voix et les mots de ma mère qu'elle lui porte beaucoup d'estime. Elle me remet deux photos d'elle : l'une (1916) prise chez un photographe, en sels argentiques, sombre, où Corille est debout avec Adrien qui se tient à son côté sur une chaise rembourrée (Fig. 1.2). Il a trois ans et a l'air d'un adulte miniature. 1916 est l'année où est décédé Zénophile. La photo a peut-être été prise à cette période. À la mort de Zénophile, Corille a 37 ans et se remarie avec James Dowd (1882-1936).



Figure 1.2 Auteur inconnu. (v. 1916). *Corille Tremblay et Adrien Laplante*
[photographie] Famille Laplante.

L'autre photo est « mémère Laplante avec ses poules », écrit à l'endos au crayon de plomb. Corille doit y avoir autour de 50 ans (Fig. 1.3). Il est difficile de reconnaître le même personnage sur les deux photos.



Mon arrière-grand-mère Corille Tremblay

Figure 1.3 Auteur inconnu (v. 1930). *Corille Tremblay « Mémère Laplante et ses poules » prise à Hemmingford [photographie] Famille Laplante.*

Peu de gens sont encore vivants pour pouvoir témoigner de ces ancêtres. De ce qu'on lui a raconté, de sa mémoire incertaine, changeante, Dorée m'apporte des informations inédites qui ne sont pas factuelles. Ses souvenirs, les discussions que nous avons, les confidences et anecdotes suscitent dans ma recherche des lignes d'entrain, de doute, des allers-retours, des impasses, des incompréhensions.

1.3.1 Oralités

Le son de la voix, les émotions, les répétitions, les silences, les hésitations, doutes et anecdotes, la place de l'oubli, de l'erreur, les précisions du contexte ; ces éléments manifestent ce qui, à travers le temps, est resté pertinent pour ma mère. Ce qui subsiste

dans ses souvenirs, ce sur quoi elle insiste ou ce qu'elle omet prend beaucoup d'importance pour moi et cette contribution active mon mouvement dans mon projet. Ces informations me deviennent cruciales, elles orientent l'enquête et un vécu. Elles convoquent et activent une multitude de lignes matérielles, de directions et d'intentions.

Les principes de la narration diffèrent des autres formes de documentation visuelle ou scripturale. Clélia Barbut, historienne de l'art et sociologue, a réalisé des entretiens avec des artistes à propos de performances que celles-ci ont réalisées plusieurs années plus tôt. Elle parle de la transmission de ce qui subsiste et importe pour ces artistes longtemps après les événements racontés. « L'histoire (de l'art) véhiculée par les sources orales est une histoire d' "inadéquations" » (Barbut, 2016, p. 4) parce que ces récits personnels sont sujets à de multiples variations dues aux incertitudes, aux humeurs et au vécu du souvenir. Par le récit qu'il génère, la forme de l'entretien offre ce qu'aucun autre document ne peut permettre : « remémorer et sélectionner des souvenirs personnels pour évoquer au présent et mettre en paroles des actes passés » (Barbut, 2016, p. 2). L'entretien devient un exercice mémoriel qui participe à la réécriture de l'histoire des événements dans leur singularité. Lorsque je lui rapporte de nouvelles trouvailles de recherches, Dorée ajuste, reforme ses souvenirs et recompose à nouveau son récit. Un flux rhizomatique qui ne souscrit pas à la logique de l'arbre commence à circuler. La mémoire à court terme ou courte, moléculaire, est une anti-mémoire, vouée à l'oubli, flouée, incertaine, déformée, mais elle a un fantastique potentiel de vitalité. C'est avec la mémoire courte productrice de lignes que mon enquête s'active, s'actualise et prend de la vitesse. C'est avec elle que je fabrique la trame de mon trajet.

Mais alors, en quoi l'histoire peut-elle activer une continuité? Gilles Deleuze distingue et oppose les deux temporalités que sont le devenir et l'histoire. Il place les devenirs « en dehors » de l'histoire. « Le devenir n'est pas de l'histoire; l'histoire désigne seulement l'ensemble des conditions, si récentes soient-elles, dont on se détourne pour

« devenir », c'est-à-dire pour créer quelque chose de nouveau » (Deleuze, 1990, p. 130). Si l'histoire n'est pas la continuité, que faire de l'histoire? Pour l'utiliser de manière créatrice, Deleuze propose de voir en l'histoire ce qui cerne et délimite, ce qui diffère. « L'histoire est ce qui nous sépare de nous-même, ce que nous devons franchir et traverser pour nous penser nous-même » (Deleuze, 1986, p. 130). Je cherche des raccords, des liens avec les ancêtres, mais c'est avec la distance qui se creuse entre moi et elles, et eux, que se développe la connaissance que j'en ai. Je me formule toujours un peu plus ce qui fait leur identité par des différences entre leurs conditions de vie, ce que j'apprends de leur vie et la mienne. La différence entre devenir et histoire s'articule aussi par le virtuel et l'actuel que sont l'élan créateur versus sa « retombée » dans l'histoire. Le virtuel crée des entités, des multiplicités pour continuer, il est la forme active du *continu*, alors que l'actuel est ce qui interrompt le virtuel par une détermination ponctuelle. J'entends donc que l'histoire est ce qui « fixe » interrompt la continuité alors que c'est le *devenir* incluant le virtuel qui est actif et avance. Dans mon projet, le virtuel s'allie à la mémoire courte pour concourir à générer action et continuité pour que soient possibles des remises en trajet, des virtualités qui s'actualiseront en multiplicités.

1.4 80 km à pied les 2 et 3 février 2020 - Ligne d'itinéraire, ligne de la rivière, lignes d'autoroutes, ligne du chemin, ligne d'horizon, ligne de maïs, ligne du jour...

Je positionne mes fragments d'enquête en calque sur une carte. S'y agencent des éléments provenant de la mémoire longue, telle la position du lot de l'ancêtre qui s'installa à La Prairie en 1700, et issus de la mémoire courte, incertaine, comme pour cette maison située exactement sur la frontière au sud de Hemmingford sur le chemin Nichols (Fig. 1.4).



Figure 1.4 (2020). *Secteur sud de Hemmingford figurant une maison sise sur la frontière* [Montage utilisant vue satellite tirée du site *Google Maps*].

Puis ces autres éléments me décident à me mettre en marche pour mon premier trajet :

- Je trouve le nom de mon arrière-arrière-grand-père Nazaire (père de Zénophile) sur une ancienne carte de Hemmingford (Fig. 1.5). Je localise le lot où il a vécu avec une vue satellite de *Google Maps*.
- Sur cette carte, le nom de famille Dowd, du second époux de Corille, est inscrit sur un lot adjacent à celui de Nazaire.

- Corille est inscrite au cimetière de Hemmingford : « Corinne TREMBLAY 187803 19350128 HEMMINGFORD CATHOLIC unknown stone » (Bickes, 1999). Le nom inscrit est « Corinne » mais les dates de naissance et de décès concordent.
- Près de Hemmingford, une maison est située sur la frontière Can.-É.-U., au bout du chemin Nichols (Fig. 1.4).

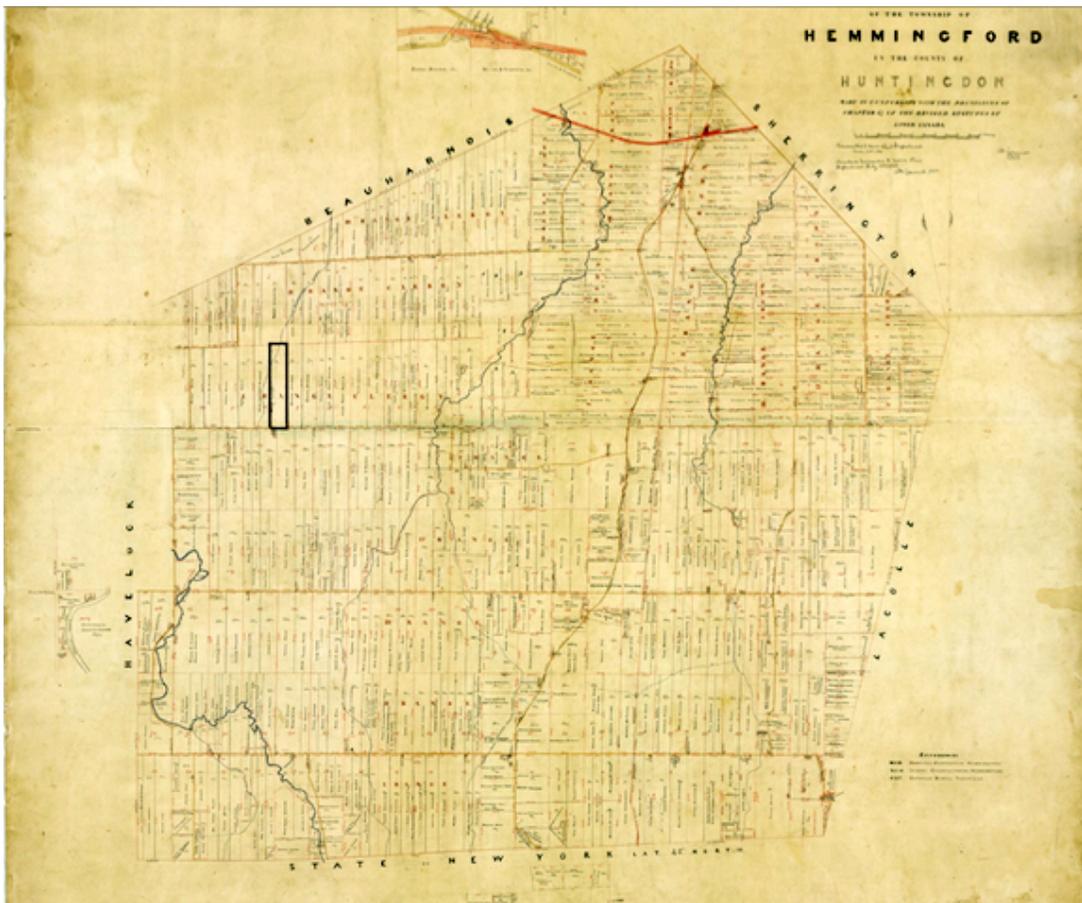


Figure 1.5 (2020). *Official Plan of the Township of Hemmingford in the County of Huntingdon, Edwards, W. (1880, 28 juin)*. [Montage qui montre le lot de Nazaire Laplante en 1880]. Carte récupérée de Bibliothèque et Archives nationales du Québec <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3287610>

Avant de savoir que Corille et mon arrière-grand-père Zénophile s'étaient installés à Hemmingford, j'émetts l'hypothèse qu'il et elle se seraient d'abord installés proche de Hemmingford dans cette maison sur la frontière. Je suis alors à l'affût d'autres lignes que je provoque :

- Je trouve le numéro de téléphone d'un domicile sur le chemin Nichols. Je compose le numéro et parle à une dame dont la famille vit là depuis des générations. Elle me dit : « sur le chemin ça a toujours été anglais, mais en 1900 là, je pourrais pas dire ».

Cette information m'incite à me mettre en trajet. Mais d'autres lignes de segmentarités sont nécessaires :

- Ma tante peut m'accueillir le soir du 3 février à St-Chrysostome, pour la fin du trajet que je prévois.
- Un motel est ouvert à Hemmingford. Je réserve une place pour la nuit du 2 février. Il y a un resto adjacent au motel. Sera-t-il ouvert?
- Un bus de Montréal vers Candiac part de la station d'autobus centrale La Gauchetière. Par chance, il y en a un tôt le dimanche. Je pourrai accéder à la terre de l'ancêtre Clément pour débiter le trajet.
- Le temps s'annonce clément pour le dimanche et lundi 2 et 3 février 2020.

Depuis le début de ma maîtrise, j'ai parcouru peu de trajets sauf quelques projets urbains. Or, ce matin du 2 février 2020, j'accours vers le départ du trajet. C'est une fuite en avant vers des perspectives nouvelles dans ma pratique de trajets. Il est impétueux de s'aventurer au cœur de l'hiver dans un trajet à pied de 80 km, mais dès les premiers pas je me sens portée comme sur un radeau de sauvetage. Je ne me suis pas donnée de contrainte. Aucune manœuvre prévue, sinon un cahier de notes au cas où. À 8h le matin, je rejoins l'emplacement du lot de Clément Lériger-de-Laplante. Il

y a un brouillard matinal d'hiver. Par chance il fait exceptionnellement doux ce jour-là. Je me rends au point de départ sur le chemin Saint-François-Xavier de La Prairie. Je me trouve dans un quartier résidentiel qui date des années 1980 peut-être. Je m'arrête longtemps à cet endroit pour changer de rythme, *pour changer de plateau*. À vélo, le dérailleur permet le changement de vitesse en déplaçant la chaîne d'un plateau à un autre, ce qui entraîne un développement par démultiplication, un changement de rapport. Il y a quelque chose de ce principe dans le rythme de mon trajet. Deleuze et Guattari ont organisé leur livre *Mille Plateaux* (1980) en « plateaux » plutôt qu'en chapitres, et qui peuvent être lus dans n'importe quel ordre. Le changement de plateau est un changement de régime entraîné par des ambiances, des hésitations, des « lignes de segmentarités » molaires, moléculaires ou des lignes de fuite, qui ne sont pas ordonnées et qui se produisent tout le long de mon trajet. La ligne de segmentarité molaire effectue une macro-coupure, cela peut être un changement dans la pensée d'un individu, d'un domaine ou une société, ou d'une direction et de ses codes. Par exemple, dans mon projet, cela a impliqué d'être interceptée à la frontière par des agents de la Gendarmerie royale du Canada ainsi que du poste frontalier américain où j'ai dû justifier la raison de ma présence à cet endroit. Cette ligne de coupure implique des codes de significations et des valeurs. La ligne de segmentarité moléculaire va plutôt tenter de défaire les codes, circuler entre les segments, elle est une infime fêlure qui se produit et qui est presque imperceptible, mais qui opère un changement d'humeur, de position irréversible et une transformation. La ligne de fuite est moléculaire, elle est radicale et fuit les organisations et les codes. Ces trois types de lignes traversent tout autant la société, les groupes que l'individu :

Les profonds mouvements qui agitent une société se présentent ainsi, bien qu'ils soient nécessairement « représentés » comme un affrontement de segments molaires. On dit à tort (notamment dans le marxisme) qu'une société se définit par ses contradictions. Mais ce n'est vrai qu'à grande échelle. Du point de vue de la micro-politique, une société se définit par ses lignes de fuite, qui sont moléculaires. Toujours quelque chose fuit, qui échappe aux organisations binaires, à l'appareil de résonance, à la machine

de surcodage : ce qu'on met sur le compte d'une « évolution des mœurs », les jeunes, les femmes, les fous, etc. Mai 68 en France était moléculaire, et ses conditions d'autant plus imperceptibles du point de vue de la macropolitique. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 263)

La ligne de fuite est constatée après coup : en voyant le lot des ancêtres à Hemmingford, je me décide de faire le trajet jusqu'à la frontière, je trouve un numéro de téléphone, parle à une dame qui me convainc, passe à travers champs pour prendre un raccourci, change de côté de rue pour éviter le chien qui aboie à mon approche... Ces gestes imprévus m'imposent des lignes de segmentarités, des pistes nouvelles de toutes sortes pour prendre des directions autres, non prévues, actuelles.

1.4.1 *Espace strié, espace lisse*, désapprendre la carte.

Sur le trajet, j'emporte le calque sous la forme d'une application mobile GPS avec laquelle je peux à la fois voir ma position sur la carte et enregistrer la ligne du trajet parcouru. Toutefois, cet outil m'oriente dans un *espace strié* (Deleuze et Guattari, 1980, plateau 14), c'est-à-dire dans un espace organisé, déjà codé, distribué. L'espace strié correspond dans mon trajet à l'organisation métrique des routes, des distances, il est hiérarchisé : propriétés, limites des terrains, découpes des champs. Mon calque a positionné des points reliés par des lignes et ne se préoccupe pas de ce qu'il y a dans les espaces entre ces points et lignes. Mon instinct est de m'accrocher à cette cartecalque : j'adopte les noms de la carte pour « du vrai » et elle me rend suspicieuse de ce qui se passe sur le terrain. S'il arrive que le nom du lieu où j'arrive diffère de celui de la carte, c'est le nom du lieu que je remets en cause! Mon cerveau s'accroche à l'arborescence. Le strié produit de l'incrédulité, il m'incite à ne plus croire le monde que je rencontre. Et pourtant encore, le schéma de ma carte ne correspond pas vraiment aux allées, sentiers ou routes, et pas du tout aux champs, maisons, arbres, roches, pancartes, enseignes, issues, raccourcis, le zèle des automobilistes, les chiens et ravins... Entre la carte et l'espace, je calcule, je cherche des correspondances, je déduis ma position. Je sais pourtant qu'il n'y a pas d'erreur d'indication. Ce calque joue son rôle,

il n'est qu'un bout de papier ou une interface, une partition qui s'applique sur l'espace et requiert une lecture avisée, une entente de service. La convention de cette carte me permet de situer et je dois absolument, aveuglément croire - avoir la foi - qu'elle me guidera en latitude et en longitude, à un point géographiquement donné. La carte est une promesse. Si mon trajet est courbe et tordu, je suis convaincue de marcher sur la ligne bien droite de ma carte. Pourtant la ligne est une vision de l'esprit lorsque le corps est passé, tout comme elle ne préexiste pas au passage. Pour Deleuze et Guattari, dans l'espace strié, les lignes, les trajets, sont habituellement subordonnés aux points : on va d'un point à un autre (1980, p. 597). Cet espace est occupé par des distances, de perception optique, il appelle un « voyage-arbre » (1980, p. 601).

Les premiers kilomètres de mon trajet s'orientent en direction sud à travers une zone bruyante de convergence de routes et d'un échangeur autoroutier. Passé l'autoroute de l'Acier, le chemin de la Petite-Côte prend la consistance du trajet à venir. La lumière du jour change, l'air est poudré de cristaux lumineux qui réfléchissent la lumière matinale rose et orange. La ligne d'horizon apparaît et restera à vue tout le long de la ligne du jour. J'entre dans un paysage agricole presque sans arbre. Ou alors, ils sont cantonnés en bosquets serrés comme en camps de réfugiés. De la route, la vue se perd dans l'horizon dénudé des champs striés de lignes de maïs coupés. J'ai un sentiment de désolation, de vacuité. Dans l'espace strié, les yeux cherchent des éléments repères dans le lointain. L'uniformité de la surface plane du paysage me fait paradoxalement l'effet d'un mur ; la terre épuisée, dénaturée, tout événement semble improbable, tout proclame l'absence à perte de vue, nivelé à la mort. Des éoliennes sont visibles à ma droite et m'accompagnent pendant des heures. Leur dimension et leur distance me trompent, il me semble qu'elles se repositionnent constamment dans ma direction.

Voici que je quitte la ligne de la route pour couper à travers champs. Ceux-ci, vastes et désolés vus de l'extérieur, sont à percevoir autrement de l'intérieur. J'entre dans un tout autre « plan de consistance » (Deleuze et Guattari, 1980), c'est-à-dire qu'il y a

changement de plateau. Les éléments en présence n'offrent plus la même prise, je ne peux plus me fier aux repères visuels ni au calque. Il n'y a plus de route qui assure la liaison, plus de rythme qui relativise l'avancée. Le système de la carte ne fonctionne plus ici, n'offre plus aucune correspondance avec l'endroit où je me trouve. J'entre dans un *espace lisse* (Deleuze et Guattari, 1980).

L'espace lisse est formé par des événements ou héccités, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception haptique, plutôt qu'optique. Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse des matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes. C'est un espace intensif, plutôt qu'extensif, de distances et non pas de mesures [...] la perception y est faite de symptômes et d'évaluations, plutôt que de mesures et de propriétés. C'est pourquoi ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces. Craquement de la glace et chant des sables. Ce qui couvre au contraire l'espace strié, c'est le ciel comme mesure et les qualités visuelles mesurables qui en découlent. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 598)

Dans ce plan de consistance, je marche sans calque. Je deviens disponible au trajet. Une ligne de fuite m'a fait prendre un raccourci et dans cet espace lisse, mon trajet se déploie dans une durée autre, intensive. Ces huit kilomètres à travers champs prennent la plus grande partie de ma journée. Chaque pas est soit facilité, soit freiné selon le facteur résistance de la croute de neige sous mon poids. Sauter des ravins d'écoulement, croiser des routes de motoneiges, marcher dans les pas des animaux, manger et pisser dans une lisière en friche; je deviens chevreuil. Je navigue comme sur un plan d'eau, je m'oriente sans certitude. L'espace lisse se révèle dans l'avancée, sans mesure. Sur mon trajet : un cimetière de véhicules agricoles rouillés, des montagnes d'oignons odorantes qui pourrissent, une falaise de vieux pneus empilés. Toutes les directions ouvrent aux événements; plus de nécessité de concordance de calque.



Figure 1.6 (2020, 2 février). *Premier trajet à pied de La Prairie au sud de Montréal, à la frontière Can.-É.-U.* [Photo numérique].

1.4.2 Espace haptique | optique

Lorsque je pars, je fais un saut dans le vide, un peu inquiète de l'espace du trajet où j'entre. Sur le trajet, la densité des événements est autre et la durée est altérée. Les distances sont relatives. Il y a toujours du lisse dans un trajet. Là, mon corps trace une ligne. Il se déplace et se relocalise à chaque pas, en petits écarts vers un nouvel endroit. Il est corps contact de mémoire courte en interaction avec le monde. Par le trajet, je réactive un récit généalogique parcellaire en devenant le fil qui en avançant, recoud un récit. Un autre récit advient. Si ce mouvement permet d'aller à la rencontre de lieux de vécu d'ancêtres et d'activer de nouveaux devenirs, d'interagir et inscrire quelque chose dans cette généalogie, ce qui se crée n'est plus de l'ordre de la filiation. Le trajet s'effectue dans un intervalle soit entre espace strié, c'est-à-dire : organisé, visuel et distribué, qui réfère au calque, ou bien espace lisse qui n'est plus lisible par le calque, n'offre plus de prise aux repères usuels, qui est affaire de directions, de proximités, qui prend toute la consistance et où les événements procèdent d'un mouvement d'ordre rhizomatique et nomade.

Sur le trajet, ma perception est de courte distance, elle tâte de ce qu'elle rencontre et de ce qui se produit dans un agencement haptique, c'est-à-dire tactile ou manuel, olfactif et sonore. Dans l'espace de mon trajet, l'horizon s'offre à distance, télescopique. Toutefois lorsque j'approche et rejoins cet espace, une rencontre a lieu et cette interaction prévaut et se substitue à la vision antérieure lointaine. Pour Deleuze et Guattari ce qui distingue les voyages est le mode de spatialisation, la manière d'être dans l'espace, d'être à l'espace (1980). Cet espace du trajet n'est plus historique, sédentaire et distribué. Le corps nomade se distribue dans l'espace et l'espace le crée.

La ligne du jour s'est effacée dans le noir du soir qui tombe tôt en hiver. J'ai marché les dix derniers kilomètres de nuit dans un sentier en forêt puis sur la route avant d'arriver à Hemmingford. J'avais réservé au Motel Louis, un motel de camionneurs. Le travail du corps avait été intense, j'avais les pieds enflés. Le lendemain matin, je trouve les pierres tombales de mon arrière-arrière-grand-père Nazaire et de mon arrière-grand-père Zénophile au cimetière de Hemmingford. Sur la pierre de Zénophile, je scrute la surface érodée de la pierre et je lis le nom de Corille. Il faut en deviner les caractères mais il est bien là. La texture de la pierre raconte le trajet jusque-là : les labours des champs sous la neige, mes pas et ceux des ancêtres qui se sont effacés, le passage du temps qui use et nivelle la mémoire (espace lissé, raboté, hétérogène de la pierre). Après la mort de mon arrière-grand-père, Corille s'était remariée. Je découvre ici que c'est avec Zénophile qu'elle avait choisi d'être enterrée. Les archives sont fermées le lundi tout comme le reste de Hemmingford en hiver. Je trouve un sandwich au supermarché et prends un café à la station-service. Ensuite, je repars en direction de la frontière en quête de la maison où Corille avait peut-être vécu.

1.4.3 Ligne de frontière, impasse, la maison-seuil

Lorsque je bifurque à droite sur le chemin Covey Hill, un changement de plateau a lieu. Je ralentis. Avec mon téléphone, j'enregistre le son des oiseaux qui piaillent à tue-tête. Tout est dense et s'accélère. J'atteins le chemin Nichols au bout duquel se trouve la

maison sur la frontière. Je passe devant deux maisons habitées, dont la maison de la dame à qui j'ai parlé au téléphone avant le départ. Je franchis en un rien de temps les deux kilomètres de ce chemin qui mène à la frontière. La maison décrépite mais droite est inhabitée depuis plusieurs années. Elle ne le sera jamais plus de par sa situation. Il y a deux granges, un autre établi de bois, un plan d'eau adjacent au terrain. En regardant par une fenêtre à l'intérieur de la maison on ne voit pas le dedans, c'est noir à un mètre de profondeur, la maison est dense d'opacité. Je m'approche au plus près de la borne frontalière. Une mini caméra est fixée à la clôture. Du côté américain, à 200 pieds, une autre maison aux couleurs fraîches est habitée celle-là.

1.4.4 Impasse (dans le strié)

Je suis là depuis quatre minutes, un véhicule de la GRC arrive, puis un deuxième. Trois véhicules de la police américaine sont arrivés entretemps de l'autre côté. On m'avait repérée dès que je m'étais engagée sur le chemin Nichols à partir de Covey Hill. Une personne à pied en plein hiver, avec un sac à dos, en direction de la frontière, est trop inhabituel et douteux. J'explique à l'agente frontalière ce que je fais à cet endroit. Elle me recommande d'informer la prochaine fois et elle me laisse sa carte et me quittant. Je fais encore quelques photos, mais je me sens observée. Je ne m'attarde donc pas et reprends la route en sens inverse pour ne pas impatienter les agents américains, et les laisser repartir tranquilles de leur côté. Ma rencontre avec cet espace est marquée du contrôle. Aux confins de mon trajet se trouve le bout des terres du pays ainsi que la limite du récit avec lequel j'avance, sur lequel l'enquête bute. Un autre récit advient. L'appareil d'État s'empare ici de l'espace. J'ai marché de Montréal, passant du lisse au strié mais en approchant la limite, l'État déploie ses appareils de capture, devient coercitif. Mon mouvement d'approche vers la frontière, à pied, venant du nord, dissonne. J'apparais en migrante aux caméras de surveillance. Je ne sais pas encore qu'un mois plus tard, en mars 2020, les frontières seront fermées à tout passage non essentiel à cause de la pandémie.

1.4.5 La maison seuil

La maison sise sur la frontière occupe un seuil, intérieur-extérieur, entrée-sortie. Vestige d'une autre époque, d'un autre récit, d'un autre espace, elle franchit la limite et déborde des deux côtés. Guichet d'entrée, bureau d'accueil, refuge, borne de secours sur la ligne de division entre les deux pays; de part et d'autre, les États redoutent qu'elle puisse servir l'un de ces rôles. La maison apparaît comme un appât. Elle a servi d'entrepôt aux « bootleggers » de l'époque de la prohibition. Au cours des dernières années, les passages de migrants ont été fréquents à cet endroit. Il n'y a pas de mur, mais le seuil aujourd'hui est infranchissable. Autrefois, le chemin à l'avant était un passage fréquent entre intérieur-extérieur. Aujourd'hui il est flanqué d'une barrière de mots d'ordre qui marquent l'espace visuel. J'ai l'impression d'être au bout du monde, aux confins. Plutôt qu'un avant-pays d'entrée, l'espace m'apparaît être celui d'un arrière-pays où il est interdit d'aller plus loin. Des routes orientées perpendiculairement de part et d'autre de la frontière entre les deux pays, le tracé montre que beaucoup ont été coupées, effacées ou détournées. Anciennement, beaucoup de maisons avaient été bâties sur la ligne même. Il en reste quelques-unes encore habitées qui seront éventuellement délaissées puis détruites. Aucune nouvelle construction ne sera permise pour les remplacer. Ce qu'il a fallu effacer c'est la vie même sur cette ligne de division. De cet effacement resurgit un espace lisse. La maison devient inatteignable, imperceptible. La maison sur la ligne est emportée par la frontière.

J'imagine Corille dire : - *C'est chez nous ici. La ligne... mais ça veut rien dire. C'est quoi « l'autre bord »? C'est la cour !* La maison est un seuil entre l'imaginaire et les récits où des fragments d'enquête convergent et s'agencent en un autre réel. Où est Corille dans tout cela? Je n'ai pas pu retracer de ligne de filiation à ses ancêtres et savoir d'où elle venait. J'atteins une frontière, une opacité lorsque je veux avancer plus loin dans son histoire. Des fragments qui me parviennent, elle occupe des entre-lieux : américaine, canadienne, francophone, anglophone, autochtone, femme, veuve,

remariée, mère de quatre garçons puis d'une fille, agricultrice, apicultrice... La ligne patriarcale généalogique aboutit à Corille mais Corille née Tremblay, Tremble ou Trombly selon divers écrits, n'est pas de cette lignée des Laplante. Pourtant sans l'agencement de Corille, cette ligne hiérarchique et masculine est anéantie. Une multitude de lignes coupent cette généalogie et fuient dans de nouvelles directions. Corille est une ligne de fuite qui m'entraîne dans un mouvement de (dis)continuités. Il y a un télescopage spatiotemporel à faire entre Corille et la marche pour retrouver sa trace. Ma marche entre des espaces où elle a pu vivre autrefois élargit son espace d'immobilisation et en contrepartie c'est elle qui me fait marcher vers la frontière et au-delà « des lignes ». De la documentation, elle est seulement mentionnée dans le livre de Panneton, elle apparaît dans un recensement de 1911, dans le registre du cimetière de Hemmingford et sur deux photos. Tout le reste est produit par la mémoire courte, moléculaire : récits de ma mère qui lui furent transmis par personne interposée, doutes, hésitations et ma propre perception. C'est ce bagage incertain qui alimente mon mouvement.

1.5 Migrations (des ancêtres, de ma recherche), espace nomade, espace sédentaire

C'est par le corps que mon mouvement tente de retrouver, d'établir et de suivre la ligne directionnelle que ces ancêtres ont aussi réalisée par le corps dans leur propre migration. Ils avançaient sur un territoire qui se striait et se stratifiait à leur contact. Leur trajet migratoire a été un déplacement pour se poser, se sédentariser. Arrivés, ils ont déployé des lignes d'occupation, de défrichage. Leur ligne en est une d'établissement. Pour ma part, je ne fais que passer, mon but n'est pas de m'arrêter. J'occupe temporairement des lieux qui étaient les leurs, mon corps devient un fil qui réunit l'ensemble de leurs espaces d'existences dans un trajet de marche. Mon trajet n'est pas celui de la sédentarité, il est continu. Il se déroule sur un mode nomade où les points sont pour moi des relais pour repartir dans l'espace du trajet. Deleuze et Guattari créent la *nomadologie* (1980) qui se veut une position subversive, une « machine de guerre »

contre l'État. Le nomade suit des trajets coutumiers, il va d'un point à un autre, de points d'eau en habitation, etc.

Le nomade se distribue dans un espace lisse, il occupe, il habite, il tient cet espace, et c'est là son principe territorial. Aussi est-il faux de définir le nomade par le mouvement [...] le nomade est celui qui ne part pas, ne veut pas partir, s'accroche à cet espace lisse où la forêt recule, où la steppe ou le désert croissent et invente le nomadisme comme réponse à ce défi. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 472)

Le nomade se distribue sur tout le territoire qui est ouvert, non compartimenté. À l'inverse le sédentaire s'approprie l'espace qui est organisé en propriétés et codifié. En reliant les points où mes ancêtres ont vécu, le trajet me permet de réinscrire leur territoire, d'y raccrocher leur existence. Mais mon mouvement ressemble à celui du nomade qui bouge faute d'y avoir un lieu précis à soi; c'est l'espace global du trajet vers les ancêtres qui constitue mon espace d'appartenance. Il me semble que mon mouvement est comme celui du draveur : garder la vitesse pour surplomber le déséquilibre. L'équilibre étant rétabli par la répartition de multiples petits points de contact que j'effectue de proche en proche, pas à pas. Jadis, mes ancêtres se sont sédentarisés, se sont territorialisés. Quant à moi, je marche dans un espace entre, jamais fixé, où j'avance, incertaine, que je cultive, que je recherche et qui n'est pas toujours confortable. Deleuze et Guattari disent des nomades : « Leur terre devient déserte et ils s'y accrochent. Ils ne peuvent que nomadiser dans leur terre. C'est à force de vouloir rester sur leur terre qu'ils nomadisent » (1980, p. 472). C'est à force de vouloir relier des lieux de vécus d'ancêtres et y connecter mes propres lignes d'existence que je nomadise sur leur territoire.

Au cours de ce premier trajet, j'ai pris quelques photos et je n'ai prélevé aucune autre trace. J'ai rédigé une annexe qui comprend les grandes lignes du périple. Dans les chapitres suivants, j'explique la suite du travail et la façon dont le retour, très différent, s'est déroulé sur le trajet. Puisque c'est la seule fois où j'ai parcouru le trajet sans autre

tâche que d'accéder à son espace, sans équipement, ce premier accès est resté pour moi un moment particulier très fort. J'ai aussi eu la chance que ces deux jours soient exceptionnellement doux en ce début février 2020. Mon expérience de ce trajet diffère des expériences ultérieures du trajet que je ferai avec le travail du son. C'est comme si deux parcours existaient dans mon souvenir, comme s'il s'agissait de deux espaces.

1.6 Matérialités du trajet, espace haptique, espace sonore

Suite à la lecture de *Qu'est-ce que la philosophie?* de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1991), j'avais effectué des trajets et annoté des « blocs de sensations ». Par exemple, lors d'un trajet dans le quartier de l'université, je m'étais arrêtée devant une structure d'édifice sur un coin de terrain en réaménagement. Là, j'avais relevé et écrit sur papier une description des ressentis que j'éprouvais et qui se dégageaient des éléments en présence. Le but était de voir comment ces sensations pouvaient être emportées et comment elles allaient opérer ailleurs que dans le lieu. J'avais choisi de nommer ce qui était devant moi en essayant de ne pas poétiser, ajouter, transformer, dériver, métaphoriser... (ce qui est arbitraire), ce qui se produisait *in situ*. Si le contact était visuel, ce qui était capté prenait la forme d'une liste écrite descriptive qui matérialisait un « bloc de sensations », c'est-à-dire, un composé de percepts, qui survit à ceux qui les éprouvent :

Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects. Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. Ils sont en l'absence de l'homme, peut-on dire, parce que l'homme, tel qu'il est pris dans la pierre, sur la toile ou le long des mots, est lui-même un composé de percepts et d'affects. L'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi. (Deleuze et Guattari, 1991, p. 154)

Ma vision n'était plus la condition pour que le « bloc de sensations » circule. Il fonctionnait par l'intermédiaire de mots dans une liste écrite sur papier en tant qu'expression qui dépasse celui ou celle l'ayant vécue.

J'ai cherché quelle matérialité pourrait d'une part, permettre de capter un vécu du trajet fait de la quête, de multiples lignes et directions, de temporalité et de contact avec des espaces et d'autre part, qui offrirait de faire une expérience qui relance une autre continuité de mouvements. L'enjeu de ma démarche en art avec le trajet est d'inviter à des expériences qui n'illustrent pas l'espace, mais offrent des prises à de nouveaux trajets. Je souhaite créer une proposition, une forme qui ne pourra qu'être finie puisque fabriquée, mais qui pourra redonner l'infini. Non pas un infini dimensionnel, mais directionnel qui implique ce que je ne connais pas et qui comme pour le « bloc de sensations » dépasse ma propre expérience et ait cette potentialité d'expression.

Je constate que ce ne sont pas les mêmes sens qui s'activent pour le lisse ou le strié. Sur le trajet, la vision distante de l'espace strié s'oppose à la vision de proximité de l'espace lisse. Tout comme je l'ai expérimenté dans mon premier trajet, l'espace strié est optique, vu de l'extérieur, et cette vision requise pour l'apercevoir est habilitée à la distance, alors que l'espace lisse est un espace de proximité, *in situ*, où la vision télescopique n'a pas de prise, et où les sens de l'ouïe, de l'odorat, du toucher sont activés. Il va sans dire qu'une expérience qui se produit dans un rapport de proximité n'a pas la même intensité qu'une expérience à distance, télescopée. Un changement de *plateau* se produit du déplacement de plan de l'un à l'autre et ce ne sont pas les mêmes stimulus, la même rencontre et la même mémoire qui sont sollicités. La matérialité du son est par nature un médium davantage apte à collecter quelque chose issu de cet espace lisse, espace de contact ou haptique, avec le trajet. Bien sûr, le son peut venir de loin, mais il est audible dans l'espace lisse car il parvient et entre dans l'espace immédiat où il surgit tout à la fois de l'immédiat et du lointain.

Les philosophes expliquent dans *Mille Plateaux* : « Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, il laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 614). *Haptique* n'oppose pas l'œil au toucher, il propose plutôt une « possibilité du regard » (Parret, 2009), un type de vision distinct de l'optique où il n'y a plus subordination entre la main et l'œil et quand la vue acquiert une fonction de toucher, distincte de sa fonction optique.

Le choix du son changera mon interaction dans l'espace du trajet et avec les conditions et nécessités inhérentes à un travail sonore. Dans l'écoute, c'est un autre récit, différent, qui se joue sur le trajet où je suis à l'affût de sonorités qui une fois captées deviennent de nouveaux « blocs de sensation » qui ont un potentiel de persistance, de continuation et de remise en trajet. Ils se manifestent avec et dans la durée. Le son, à même de s'accorder avec les multiples lignes qui apparaissent à toutes les étapes de mon projet : histoire, registres, généalogie, orientation, géographie, espace, contexte, temporalité, prendra encore plus d'importance avec les lignes matérielles dans la suite du projet : câbles et micros, enregistrements, bandes et pistes de montage, ondes sonores en lignes d'amplitudes, verticales et horizontales, courbes...

Dans cette première étape de travail, je me suis faite messagère entre des ancêtres, des moments, des lieux, des époques. Se sont agencées les premières lignes qui forment la trame de mon projet. De la généalogie, autre chose a surgi. Le rhizome a pris de l'ampleur et cumulé déjà en multiplicités. Le trajet sonore prend place dans la deuxième partie de mon projet avec le transport d'un fil sonore. Dans le chapitre suivant, je me mets en marche avec la technologie du son. J'apprends comment écouter. Je découvre de nouvelles directions et matières en présence qui transforment mon expérience du trajet.

CHAPITRE II

TRAJET SONORE

Plusieurs mois se sont passés depuis le trajet des 2 et 3 février 2020. La Pandémie a transformé mon trajet initial qui prévoyait des passages à la frontière américaine, ce qui ne sera pas possible. Vers septembre 2020, les mesures sanitaires se sont un peu assouplies. Avec l'accès à des équipements, je retourne sur le trajet et c'est un nouvel espace qui s'ouvre à moi avec l'audio. L'enregistrement sonore peut me permettre de capter des fragments d'un réel et une durée sur le trajet. Mais dans cet espace, comment écouter? Qu'est-ce qui se donne à entendre? Je trouve des pistes dans les démarches que les artistes Francisco López et Pauline Oliveros, compositeur et compositrice sonores, ont développées à propos de l'espace et de la matière sonore qui y surgit. Le travail de captation sonore demande de cheminer sur plusieurs nouvelles lignes, en allers et retours, en essais et repositionnements. Si ma quête généalogique me met en trajet, elle m'oriente vers des captations de variations d'intensités, de directions, de matières sonores.

2.1 Approche de l'itinéraire : ligne segmentée, mouvements, directions

Dans mon trajet sonore, je transporte un appareil d'enregistrement auquel se connectent les câbles de plusieurs micros positionnés en différents endroits de mon corps : tête, pied, cœur, selon les segments de trajet. La prise de son requiert un casque d'écoute, pour une écoute attentive et un contrôle de la prise de son au moment de l'écoute. Moyens d'accès, horaires de transports, météo, structures d'accueil et hébergements, rendez-vous avec des personnes, limiter le poids d'équipement d'enregistrement sonore que je transporte sur moi, plusieurs conditions me font prévoir et réaliser mon trajet par segments plutôt qu'en une seule prise comme dans mes projets précédents. Je viens du monde théâtral et dans mon approche artistique, j'avais conservé un souci de performativité lié aux trois temps du théâtre (classique) que sont l'unité de temps, l'unité de lieu et l'unité d'action. Pour moi, il était important que ces trois éléments fassent partie de mes trajets dès lors réalisés chacun en un seul coup, en un seul plan-séquence sans interruption. Dans ces conditions d'unité dans le trajet, les enjeux sont différents. J'accorde beaucoup d'importance à l'intensité du moment de la rencontre avec l'espace du trajet. Pour mon projet de recherche-crédation, en choisissant d'aborder le trajet en des allers-retours, l'espace du trajet prend alors plus d'importance que le temps de l'action qui s'y déroule. La rencontre avec l'espace change, n'est plus subordonnée à une forme imposée par les unités de temps, de lieu ou d'action et devient source de nouvelles expérimentations. Après une journée d'enregistrement, je quitterai le trajet pour rentrer chez moi ou vers un hébergement pour me délester de ce que je transporte, réécouter mes résultats, faire une sauvegarde sur ordinateur et faire des ajustements à mon équipement en vue de la prochaine incursion sonore dans le trajet. Cela occasionne des va-et-vient, des coupures et des intervalles dans l'espace du trajet. Loin de celui-ci, dans mon atelier et devant mon ordinateur, les moments de réécoute me plongent dans la mémoire du trajet vécu. Mais le trajet sonore est réactivé dans un autre espace et en d'autres plans : numérisation, organisation en choix sonores. De

multiples lignes apparaissent dans ce mouvement : ondes sonores, techniques, matérielles, physiques, directionnelles, temporelles, organisationnelles, mémorielles, intentionnelles...

Le tableau suivant (Tableau 1.1) montre l'ordre des captations et enregistrements sonores effectués sur le trajet. Après les entretiens réalisés avec ma mère, les circonstances m'amènent à faire mes premiers enregistrements sonores près de la frontière, pour remonter vers le nord en passant par Saint-Chrysostome et Hemmingford, et se terminer à La Prairie, au sud de Montréal. La captation sonore du trajet se déroule pratiquement dans un ordre inversé à celui du récit généalogique qui suit la migration des ancêtres du nord vers le sud (Fig. 2.1).

Tableau 1.1 *Ordre des captations et enregistrements sonores effectués sur le trajet*

Date	Lieu des enregistrements	Accès	Types de micros
Avant mars 2020	Entretiens avec ma mère chez elle, et ma tante à Saint-Chrysostome.	Transport	Portable
31/08/20	Marche aller-retour de La Pommerie à Saint Antoine-Abbé jusqu'à la Montée Clinton. (frontière US près de Doréa)	Marche 32.6 km	<i>Shotgun</i> , binauraux et contacts.
01/09/20	Visite des archives, puis cimetière de Hemmingford.	Transport	<i>Shotgun</i> , binauraux et contacts
02/09/20	Cimetière de Saint-Chrysostome.	Transport	<i>Shotgun</i> , binauraux et contacts
08/09/20	Église de La Prairie et archives.	Vélo, marche.	<i>Shotgun</i> , binauraux et contacts
13/09/20	Crypte de l'église de La Prairie et marche de retour le long du fleuve jusqu'à Montréal.	Marche 12 km	Portable
20/09/20	La Prairie, au lot de Clément l'ancêtre à la Rivière-de-la-Tortue.	Vélo, marche.	<i>Shotgun</i> , binauraux, contacts et hydrophone
24/09/20	Marche entre Candiac, La Prairie, St Philippe et retour La Prairie.	Marche 29.8 km	<i>Shotgun</i> , binauraux et contacts
25/10/20	Rencontre avec Mme McAllister et retour à la maison à la frontière US, au bout du chemin Nichols secteur Hemmingford.	Transport et marche	<i>Shotgun</i> , binauraux, contact-sol, cœur et hydrophone.

L'organisation, la logistique du travail sonore font dévier le mouvement généalogique qui n'oriente plus le trajet sonore. Ce nouveau mouvement en allers-retours semble « bondir » d'un endroit à l'autre sur la ligne du trajet. Il me semble que mon trajet ne commence plus et ne finit plus à un lieu précis. Cela me fait réaliser que j'ai situé le début d'un trajet généalogique avec l'établissement d'un ancêtre à La Prairie et cela est bien arbitraire : en fait, quand commence et où va une généalogie? Dans ce nouveau mouvement, par l'un ou l'autre bout de cette ligne de trajet je me retrouve toujours au milieu d'un espace et dans un rapport de proximité, d'espace haptique dont participe le travail avec l'audio sur le trajet. Le mouvement est d'ordre rhizomatique. Pour Deleuze et Guattari, le rhizome est une antigénéalogie :

... à la différence des arbres et de leur racine, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque [...] Le rhizome n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. [...] À l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarités, de stratification, comme dimension, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation... (1980, p. 31)

Pour faire un lien entre le rhizome et ma démarche, le calque fabriqué par le récit généalogique avait positionné des points dans l'espace d'un trajet, mais ce qui bouge entre et sur ces points maintenant se soustrait au généalogique. Aussi, puisqu'il y a parfois de longs intervalles entre mes retours en trajet, j'oublie le fil des événements survenus dans le trajet qui a précédé et j'ai le sentiment d'une amnésie. Mon trajet en captations sonores s'effectue avec une *mémoire courte* (Deleuze et Guattari, 1980) et je peine à récapituler une ligne d'événements. Comme expliqué au premier chapitre, je m'affaire dans un *espace lisse* (Deleuze et Guattari, 1980), où le temps diffère et la matière sonore oriente. Pour être capable de mener ma tâche et poursuivre mon trajet, je me déplace parfois de quelques pas de côté du trajet sur une ligne parallèle, je prends des *sorties* où je trouve à mieux explorer avec l'audio. Des lignes de fuite surgissent

de la nécessité de sortir d'impasses de logistiques ou techniques, me proposant un autre espace. La *ligne de fuite* est une *déterritorialisation* qui trace sa propre ligne de trajet et fuit le système du calque qui a d'abord dessiné le trajet généalogique :

Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau... Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. (Deleuze et Parnet, 2014, p. 47)

Ces lignes de *sorties* (ce mouvement hors mon calque) apparaissent en de petites excroissances sur le trajet généalogique. Ce sont comme de petits *bulbes sonores* (Fig.2.2), créés par le rhizome qui les active et par leur dessin qui rappelle les lignes d'erre des enfants autistes dans la recherche du pédagogue français Fernand Deligny au début des années 1970 (Alvarez de Toledo et al., 2013). Dans les lignes des cartes que des adultes avaient dessinées d'après la trajectoire que les enfants avaient parcourue dans la journée, apparaissent des chevêtres, des nœuds ou repères qui sont des espaces de densité, à sonder. Ces schémas m'apparaissent comme des cartographies de *ritournelles* (Deleuze et Guattari, 1980, 11^e Plateau), à partir de centres que les enfants établissaient à certains endroits, tournant sur eux-mêmes, le temps qu'il fallait pour se stabiliser, sonder et trouver des espaces-temps de jonction pour continuer le chemin ailleurs. Mon mouvement est similaire dans le travail avec l'audio, travail haptique, de contact et de tâtonnements sonores pour capter le son d'éléments dans des lignes de sorties où le trajet m'engage. Le dessin suivant (Fig. 2.2) reprend le tracé enregistré par une application GPS, du trajet que j'ai parcouru le 24 septembre 2020. Le trajet de marche débute à Candiac (centre gauche) va à Saint-Philippe (en bas) et rebrousse chemin pour revenir vers La Prairie (tout en haut). La ligne s'épaissit çà et là en des excroissances. Ce sont les lieux où je me suis attardée un certain temps le long du trajet pour explorer le son en manipulant les micros contact et effectuer des enregistrements. Ils représentent des zones de densités sonores, de temps, d'action.

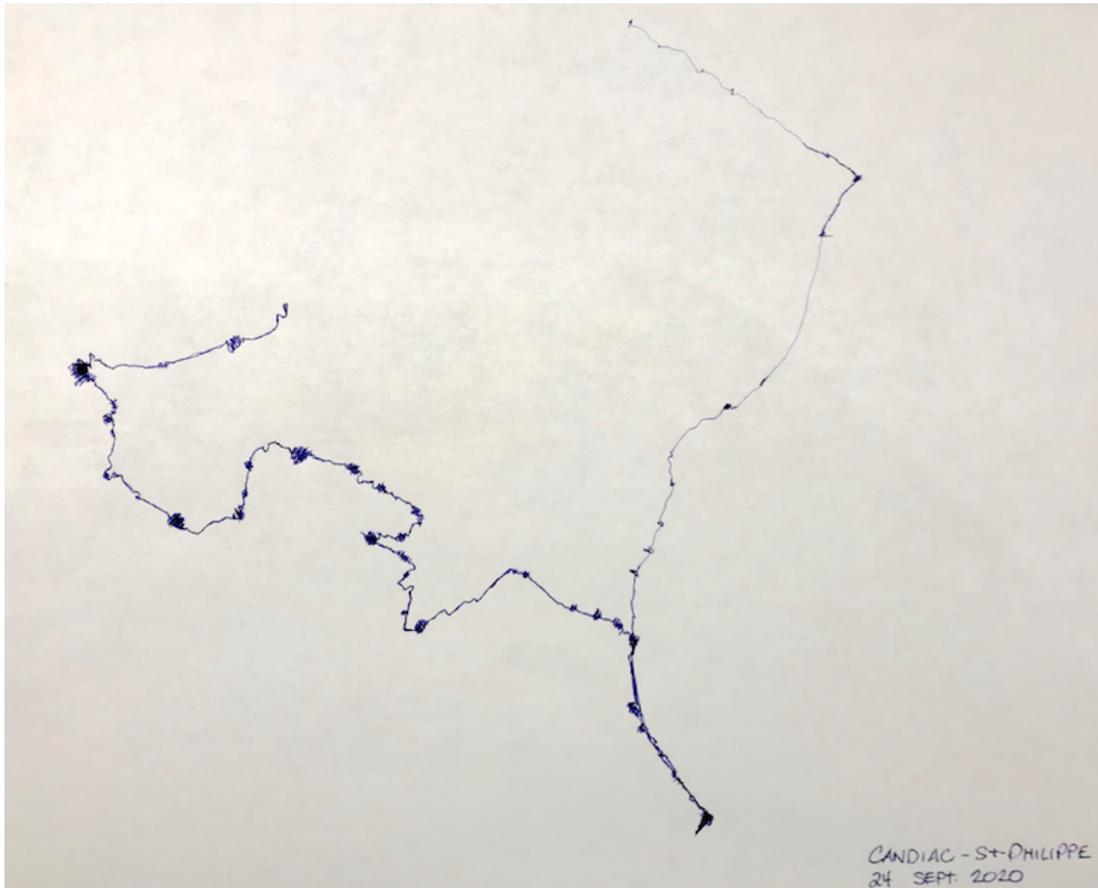


Figure 2.2 (2020). *Trajet de 32.6 km à pied entre Candiac et Saint-Philippe, le 24 septembre 2020* [Dessin d'après un tracé GPS].

2.1.1 Ligne de temporalité

Pour l'artiste marcheur Hamish Fulton, la marche éphémère réalisée en solitaire est l'œuvre d'art. Elle réside toute entière dans l'expérience vécue de la marche et réfère au corps du marcheur et au rapport dimensionnel de sa rencontre avec l'espace et le temps. Il en crée une notation (Goodman, 1976) qui réduit l'œuvre à certains éléments qui la désignent, sous la forme d'une photo qu'il a prise pendant la marche et à laquelle il associe des informations factuelles, des éléments de langage et de typographie, tout comme pour l'œuvre *Touching Boulders By Hand. Wyoming USA, 2017* que je mentionne au chapitre I. Cette notation invite le public à imaginer le trajet de marche

alors que l'œuvre constituée par la marche de l'artiste est une expérience qui lui est personnelle et se soustrait au public. Lorsque l'œuvre est présentée, Fulton mentionne le passage du privé au public : le privé étant factuel, sa propre expérience; alors que ce qui est rendu public est virtuel (Fulton, 2001), une proposition qui n'est pas la marche qu'il a réalisée, mais qui évoque l'expérience de celle-ci au spectateur et à la spectatrice par le biais de l'image et d'informations. Dans sa proposition, l'œuvre appartient au passé. À l'instar de Hamish Fulton, mes trajets sont aussi réalisés en solitaire. L'expérience du trajet est au cœur de l'œuvre, toutefois ce que je veux proposer au public est une nouvelle expérience qui se recompose constamment autrement. L'œuvre consiste en un trajet fait de directions, de matières et d'événements déjà vécus, qui propose à être expérimenté en de nouveaux agencements. Il ne s'agit donc pas d'évoquer quelque chose de lointain et passé, mais d'inviter dans une expérience nouvelle.

Avec un fil de départ généalogique, mon projet engage sur un chemin balisé et personnel. Il s'y glisse toutes sortes de lignes et directions qui œuvrent dans un mouvement rhizomatique qui active et entraîne une connexion d'autres mouvements. Il s'agit d'observer, d'activer la contamination du système hiérarchique de la généalogie. Cela me montre les multiples voies, les multiples lignes qui surgissent dans la création et m'ouvrent à d'autres formes et existences qui agissent dans le monde et qui permettent de multiplier les récits.

2.2 Travailler avec l'audio

Dans cette étape, j'ai été guidée par le compositeur et ingénieur du son Stéphane Claude pour aborder la pratique de l'enregistrement audio sur le terrain et dans l'écoute qui accompagne la captation sonore. Il m'a ensuite aiguillée à travers le processus de montage et enfin dans l'installation d'un dispositif de diffusion sonore dans la salle

d'expérimentation de Hexagram-UQAM dans le cadre d'un stage effectué à l'été et l'automne 2020.

À mon équipement de base composé d'un appareil d'enregistrement *Zoom H6*, Stéphane Claude m'avait suggéré une liste de micros légers :

- Le *Zoom H6* est équipé d'une capsule MS (*Mid-side*) qui contient deux micros : l'un qui pointe vers l'avant-centre ou (*Mid*) et un micro bidirectionnel qui s'oriente vers les côtés (*Side*). Ce qui permet de capter quelque chose situé à l'avant du micro tout en contrôlant le niveau sonore des sons ambiants.
- Le micro *Canon SGH-6* (de type *Shotgun*) permet de capter un son de façon très directionnelle à l'avant du micro.
- Un ensemble de micros binauraux OKM II CXS (il s'agit de deux micros) qui reproduit la perception sonore selon la configuration de l'écoute humaine, c'est-à-dire tenant compte de la différence de position entre les deux oreilles, ce qui permet de situer des éléments sonores dans l'espace lors de l'enregistrement. Ils nécessitent un adaptateur actif avec alimentation de 6V et une prise en « Y » de mini TRSf 1/8po vers 2 jacks Tsm 1/4 po pour connecter en deux entrées (*inputs*) dans l'appareil *Zoom*.
- L'hydrophone *Aquarian Audio H2A-XLR* permet de capter des sons dans l'eau.
- Des micros contact fabriqués par moi-même (utilisés au cœur, accolé la semelle d'une chaussure, selon les segments de trajet) pour capter des sons issus de matières et d'objets.

Ces différents micros permettent de capter le son soit en *mono* (pour monaural ou monophonique) avec un signal acoustique enregistré sur un seul micro et diffusé sur un canal, ou bien en *stéréo*, avec deux microphones qui captent sur deux canaux. Mono ou stéréo permettent ensuite des assemblages lors du montage en différentes combinaisons. Dans l'appareil d'enregistrement *Zoom*, le son est aussi capté soit en

mono ou stéréo. À cela s'ajoutent la vérification de résolution et la fréquence d'échantillonnage qui seront positionnées en 24 Bits et à 48000Hz. Pour fonctionner, certains micros nécessitent une alimentation de courant externe, ce qui est fourni par l'appareil *Zoom* en positionnant l'entrée du micro à un courant fantôme. S'il y a changements de micros pendant les captations, il faut alors refaire des ajustements de position et de niveaux sonores. Par manque d'expérience dans ma démarche avec l'audio, j'ai parfois omis certaines procédures comme d'activer la puissance fantôme, ce qui m'a occasionné des difficultés lors de certains enregistrements. Cela participe aussi du rhizome à l'œuvre dans mon projet.

2.2.1 Micros contact

Le travail de captation avec les micros contact a été déterminant dans le rythme et la forme du trajet. Ils invitaient à explorer des matérialités, le son des choses, ils faisaient appel à des manœuvres qui orientaient vers d'autres directions. Attirée par des sources sonores pendant le trajet, j'explique plus loin comment la ligne en a été modifiée.

Stéphane Claude m'a montré différents micros de conception *lo-fi* (*low fidelity*) incluant l'utilisation de micros contact. À la différence des micros traditionnels qui captent les vibrations sonores dans l'air, les micros contact captent les vibrations d'un corps solide. Ils fonctionnent sur le principe de piézoélectricité (« Piézoélectricité », 2021). La déformation d'un matériau solide produit une charge électrique. Cette charge mise en contact avec un matériau piézoélectrique le déforme à son tour, ce qui génère à nouveau un signal électrique capté par l'appareil d'enregistrement en tant qu'onde sonore. Ce type de micro peut être fabriqué d'un disque de cuivre et d'une partie céramique (Fig. 2.3). L'utilisation d'un micro contact requiert une attention à l'écoute et des manipulations en minutie. Une certaine pression doit être maintenue entre le micro et la matière de l'objet. En des mouvements de déformations, de torsions, de frottements sur l'objet se produit une onde interne dans celui-ci, captée par le micro contact et écoutée via l'appareil d'enregistrement dans un casque d'écoute. Ainsi, il

m'était possible d'explorer les sons internes d'éléments sur mon trajet. La simplicité de leur conception permettait d'expérimenter dans la fabrication de ces micros. J'ai décidé de fabriquer mes propres micros contact. Je me suis procurée du matériel de soudure et j'ai commandé les pièces requises. J'ai fait des essais et confectionné quelques micros en ajoutant parfois des éléments au micro (Fig. 2.3 et 2.4).

Pour le travail de captation sonore avec les micros contact, il faut pouvoir s'arrêter, toucher, palper, prendre le temps d'explorer le contact. C'est dans une interaction avec le matériau que des sonorités peuvent surgir. Dans des environnements de forts niveaux sonores comme dans la zone autoroutière en périphérie de La Prairie, l'utilisation de ces micros contacts m'a permis de diversifier mes enregistrements, d'accéder à d'autres sources et de trouver un espace sonore alternatif. Mais surtout, ils ont changé mon rapport avec le trajet. J'étais à l'affût de ce qui se produisait dans la matérialité et par le toucher, par le contact avec les objets et les matières. Cela m'a amenée à travailler dans un rapport d'intimité haptique dans le trajet. Les choses et les événements n'étaient plus extérieurs, visualisés, ils étaient ressentis, perçus, j'étais à l'affût des vibrations sonores, possibles par le toucher, la manipulation. Cela contribue à créer une autre sorte de mémoire des sens, autre que visuelle que j'explique plus loin au point 2.3 de ce chapitre.

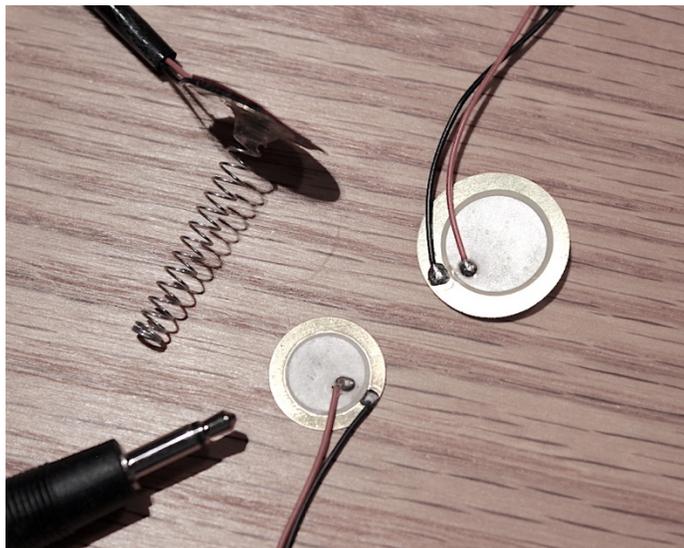


Figure 2.3 (2020). *Fabrication de micros contact* [Photo numérique].



Figure 2.4 (2020). *Fixer les micros aux vêtements, semelle* [Photo numérique].

2.2.2 Son du cœur

J'obtiens un son faible mais quand même audible du cœur avec un micro contact. L'avantage est qu'il soit un son puisé dans un réel alors que les capteurs de fréquences cardiaques génèrent des signaux sonores générés par pulsions électriques. En positionnant et en maintenant un micro contact en place avec une forte pression (Fig. 2.5), j'ai pu obtenir un son satisfaisant de mon cœur même si le positionnement du micro occasionnait des frottements entre le câble, les vêtements et le mouvement de mon corps. Le micro captait le son de ma voix à travers mon corps. Plus la pression du micro contact était forte, plus le son de mon cœur était audible au casque.

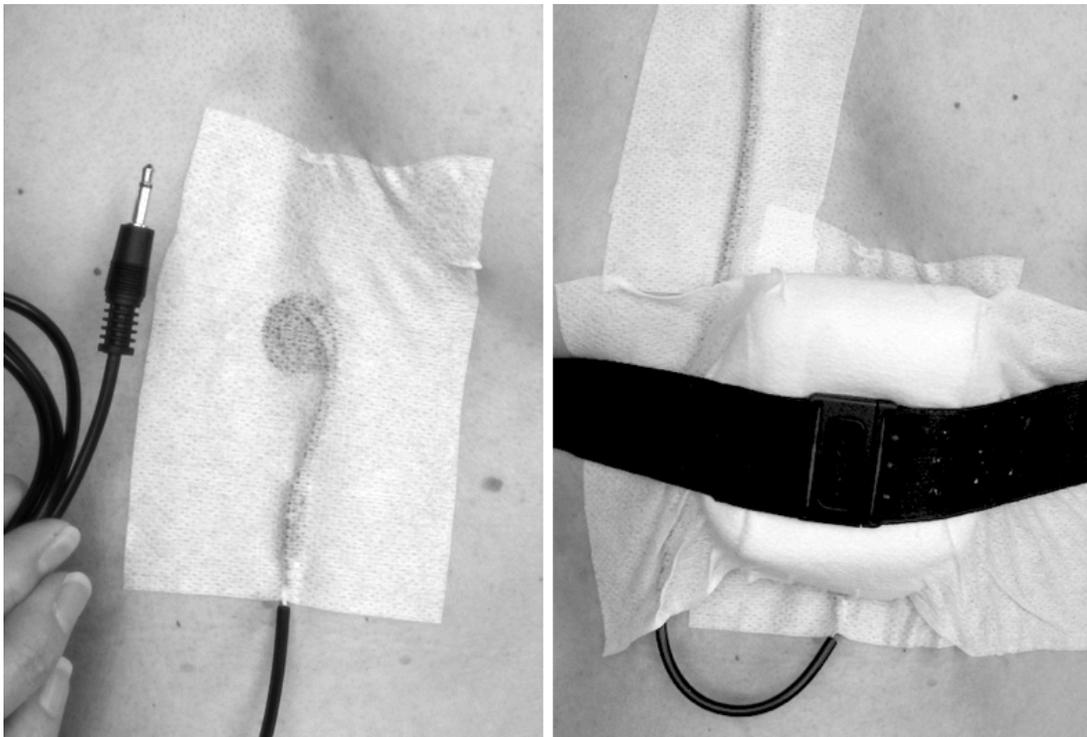


Figure 2.5 (2020). *Micro contact positionné avec pression pour capter le son du cœur* [Photo numérique].

2.2.3 *Shotgun*, hydrophone

Pour un son du milieu physique, j'ai priorisé l'utilisation d'un micro *Shotgun* avec l'appareil *Zoom* qui est directionnel et que j'ai utilisé la plupart du temps pour orienter mes captations dans le paysage sonore et *aller chercher* plus spécifiquement certains sons lointains. J'ai utilisé un micro hydrophone au début du trajet ainsi que lors de ma visite à la maison à la frontière Canada-É.-U. Ce choix s'accorde au récit généalogique qui relate les inondations qui avaient marqué La Prairie jusqu'au milieu du 19^e siècle. Tout à l'autre bout du trajet, un ruisseau se trouve près de la maison sur la frontière et à cet endroit à l'époque de la prohibition l'alcool avait aussi coulé abondamment. La matière sonore vient lier deux points éloignés géographiquement et fait ressurgir le récit généalogique.

Mes enregistrements ont été faits dans le format *WAVE* (*Waveform Audio File Format*) et par segment de trajet.



Figure 2.6 (2020). *Appareil d'enregistrement Zoom H6 et connectivité des différents micros* [Photo numérique].

La figure 2.6 montre la connectivité des différents micros à l'appareil *Zoom H6*. Dans le sens des aiguilles d'une montre, en haut, le micro *Canon SGH-6 (Shotgun)* pour capter un son de façon directionnelle, un micro contact dont j'ai isolé la gaine pour être fixé à une chaussure, le micro contact accolé au cœur, le micro contact utilisé avec les matières et objets sur le trajet, le micro hydrophone *Aquarian Audio H2A-XLR*, la capsule *MS H6*. En plus de ces micros, un ensemble de micros binauraux *OKM II CXS* fut utilisé (voir tableau 1, l'ordre des trajets et types de micros).

2.3 Captation sonore. Écouter

J'apprends à réaliser des captations sonores dans un environnement extérieur et en mouvement de déplacement. Là où je fais mes premiers enregistrements est dans un secteur en périphérie urbaine où des autoroutes se croisent, le son constant du trafic routier domine et les niveaux sonores sont élevés. Même si j'ai un casque d'écoute, le niveau sonore est si fort qu'il m'empêche de bien déceler les bruits parasites que j'enregistre : froissements de vêtements, vent dans les micros, bruits des câbles et ceux de l'appareil. Dans ce contexte, il me faut apprendre à écouter et cette écoute est ardue. Je me questionne sur ce qui m'est donné à capter en matière sonore. Sur le trajet, c'est d'abord un *paysage sonore lo-fi* que je rencontre. Le compositeur canadien R. Murray Schafer nomme « paysage sonore » (*soundscape*) l'ensemble des sons qui se forment ou surgissent dans un environnement immersif, réel ou créé. Le terme est aussi utilisé pour l'enregistrement qui restitue cet environnement sonore. Selon Schafer (1980), ce que la vision peut révéler d'un lieu, l'ouïe s'en saisit en tant que composé sonore. Schafer distingue « sons » et « bruits » pour définir les qualités esthétiques d'un paysage sonore. Il oppose l'environnement *hi-fi* où en raison d'un faible niveau sonore ambiant chaque son est plus distinct, à l'environnement *lo-fi* où les signaux acoustiques individuels se perdent dans une surpopulation de sons. Il donne comme exemple : « La campagne est généralement plus *hi-fi* que la ville, la nuit l'est plus que le jour, le passé plus que le présent » (Schafer, 1980, p. 50). Il dénonce ainsi la pollution par le bruit causée par les machines et moteurs qui se sont imposés dans le paysage sonore industrialisé.

Quant à lui, l'artiste sonore et musicien expérimental espagnol Francisco López déplore la « vision paysagiste, esthétisante et empreinte de naturalisme de cette approche du monde sonore » (López, 1997). Pour lui, la frontière entre sons industriels et environnements sonores naturels est une catégorisation à abolir pour privilégier une écoute aveugle, profonde, libérée des impératifs de l'identification du son en référence

à un objet ou à une cause. Le son devrait être écouté comme entité à part entière et expérience nouvelle.

Prototypical descriptions of ‘context’ essentially provide only superficial depictions of indexical categories that are in fact abstract by nature (e.g., there is no such a thing as ‘a tree’). In stark contrast to this, ontology scratches this surface to get to see concrete things face to face, thus getting closer to – not farther away from – ‘reality’. So, as opposed to, say, traditional abstraction in painting, what is usually called ‘abstract sound’ (in fact, typically used for sounds with unidentified sources) is paradoxically the opposite: a more concrete sound. If sounds are not simply properties or representations of some ‘sources’ but instead things in themselves, there is no such thing as an ‘abstract’ sound and all sounds are disembodied by their very nature. (López, 2019, p. 3)

En lien avec ces deux réflexions, des choix se posent: est-ce que je veux entendre le bruit de la circulation? Est-ce que je garde ce réel et les bruits parasites? Ou est-ce que je cherche du cinéma pour l’oreille, plus contrôlé? Accueillir ce qui se produit tel quel *in situ*, ou isoler, singulariser les éléments de la prise de son? Il me faut expérimenter. Enregistrer tout en marchant rend difficile une écoute attentive à ce qui se produit et ne permet pas d’explorer le son à l’aide des micros contact. Le travail de captation en proximité avec la matière sonore me fait chercher des espaces de fuite, pour fuir le son des autoroutes, pour essayer de trouver des sonorités autres, cachées, dissimulées. Je choisis donc de marcher en m’accordant des arrêts en divers endroits dans le trajet où je peux explorer le potentiel sonore d’éléments en présence. Ces arrêts où je pose le matériel audio me permettent de meilleures conditions d’écoute et de captation, plus de dextérité avec les micros contact qui ont besoin de points d’accrochage. Au mouvement de la marche s’ajoutent donc des haltes, de contact, de manipulation, de tâtonnement.

Toutefois, comment ne pas faire abstraction de l’environnement sonore omniprésent et invasif? J’écoute aussi cet espace. Ne pas tenir pour hostile ce qui en émane, mais y porter une oreille nouvelle comme le propose Francisco López. J’observe que quelque

chose se crée du contraste entre les deux espaces de proximité et de *paysage sonore*, et je découvrirai en réécoutant mes enregistrements plus tard en montage, que le passage de l'un à l'autre me semble générer une expérience audible du *lisse* au *strié*. Le passage de l'espace non mesuré, non signifié de l'espace lisse des enregistrements de sons captés au contact de matières et d'objets qui évoquent des micro-espaces vers l'espace organisé et la métrique du strié du *paysage sonore* autoroutier capté par le micro *Shotgun* évoque une expérience de déplacement physique.

Lorsque le son quitte l'objet émetteur de référence pour poursuivre une autre existence et être entendu dans sa matérialité propre, la portée de l'expérience que l'on en fait s'élargit. Dès les années 1960, la compositrice et performeuse Pauline Oliveros a développé la pratique *d'écoute profonde* (*Deep Listening*) (« The Center For Deep Listening – at Rensselaer », 2020), qui consiste en une écoute attentive de toutes les manières et moments possibles, de tous les sons, naturels ou non, physiques ou imaginés qui peuvent surgir dans l'écoute. Cette écoute distingue la nature involontaire de l'audition (*hearing*) de la nature volontaire et sélective de l'écoute (*listening*). Il s'agit d'être à l'écoute de l'environnement à la fois extérieur mais aussi intérieur, allié à l'expérimentation, l'improvisation, la collaboration et le jeu. Le but est d'orienter l'écoute à ce qui est plus profond que ce qui est entendu en surface, d'étendre à de nouveaux champs sonores, de pouvoir se connecter à tout ce qui est en présence pour trouver un focus. *L'écoute profonde* implique un engagement à cultiver la réceptivité dans l'écoute :

We confuse those terms: hearing and listening. The ear can't interpret, it simply transmits the audio waves to the brain. Incidentally in music programs there are courses which are called « ear training » but I'm saying you can't train the ear; the ear just does its job. What you have to train is the mind. If you're training the mind, you're training patterns. So, I think there has to be a new way of regarding hearing and listening. As for hearing, you can measure scientifically and know the different parts of what's happening in the ear, but listening is more mysterious, nobody really

knows what goes on. You'll be listening with your experience, your understanding, and interpretation and so on. So deep listening is not something you can just define. (Oliveros, 2016)

Pour moi, Oliveros dit que l'écoute est subjective à chacun.e. Mon expérience de l'audio se déroule entre ma propre expérience, ce qui m'est donné à entendre sur le trajet et la réceptivité que j'ai à l'écoute. J'apprends la sonorité de mon trajet avec ce qui se produit pas à pas, j'apprends aussi à écouter le son avec ce que je transporte en moi de bagage ancestral.

Quelque chose me rend la tâche ardue dans ce processus; je ne sais pas comment associer deux mouvements de trajet qui me mobilisent différemment et qui m'apparaissent contradictoires : le mouvement entraînant de ma recherche généalogique et familiale qui contribue à retracer un récit, et d'un autre côté le processus du travail sonore qui me demande de faire table rase en quelque sorte, qui requiert d'avancer sans mémoire et sans *a priori* avec la matière sonore. L'un semble abolir le mouvement de l'autre. Dans le texte qui précède, à propos du mot *récit*, par inadvertance, j'ai permuté les lettres pour écrire « recti » avant de corriger. Cela m'a fait voir qu'il me fallait peut-être *recti-fier* ce terme, il est peut-être galvaudé. En effet on l'utilise abondamment dans la culture arborescente. Parce que le récit (que je nomme ainsi) n'est pas tout à fait ce que je rassemble, ce n'est peut-être pas ce dont il s'agit et qui pourrait être « recréé ». Les éléments que je cumule sont des éléments disparates, informes, incertains que je connecte de toutes sortes de manières pour continuer d'avancer. En fait, je cherche une forme pour transporter tout cela. Qu'est-ce que je cherche et comment le chercher?

Deleuze et Guattari admettent volontiers que dans cette culture arborescente, beaucoup de gens ont un arbre planté dans la tête (1980, p. 24), mais aussi qu'il existe des structures d'arbre ou de racines dans les rhizomes et qu'inversement, une branche d'arbre peut se mettre à bourgeonner en rhizome. « La comptabilité, la bureaucratie

procèdent par calques : elles peuvent pourtant se mettre à bourgeonner, à lancer des tiges de rhizome, comme dans un roman de Kafka » (1980, p. 23).

J'accepte alors de suivre le mouvement vers un inconnu dans lequel l'audio m'engage et prend le relais sur le récit généalogique à cette étape. Je vois ce mouvement comme un nouveau trajet à l'intérieur du trajet de marche. L'espace du trajet est investi et ce qui est capté n'appartient plus à ce trajet.

2.4 La sonorité du généalogique

Alors que le récit généalogique, mémoriel, *semble* s'être dissout dans la matière sonore, celle-ci est toujours au présent et s'actualise à nouveau avec les enregistrements. Certains éléments sonores rétablissent un lien vers le récit généalogique : les conversations et les rencontres humaines sur le trajet. Ces voix humaines font surgir le récit généalogique dans le trajet sonore. C'est par la sonorité du langage qu'il peut entrer dans le trajet sonore. L'écoute de la matière sonore n'est pas exclusive; il y a le langage, ses codes, le récit. Cela crée une coupure dans la ligne du trajet sonore. Un espace strié ressurgit. Dès lors, j'entends le propos, le témoignage, j'entre dans une communication. Je participe, je suis sonore moi aussi. J'interagis dans ces rencontres et ces témoignages sont comme de nouvelles pièces d'un puzzle à élucider. Là, la quête généalogique enhardie reprend les rênes du trajet.

Si je réfléchis avec la pensée de Pauline Oliveros, *écouter vraiment* lorsqu'une personne parle ne serait pas porter attention aux paroles et à ce qui est dit, mais plutôt d'écouter profondément la texture, le timbre, le grain, le son de la voix, les nuances, les vibrations, ce qui est sonore et que l'on associe habituellement à *entendre*. Alors qu'*écouter ce que quelqu'un* dit signifie communément d'essayer d'appréhender, décoder (voire deviner) ce que la personne veut exprimer par le langage, ce qui n'est plus l'*écoute profonde* qu'encourage Oliveros. Le surgissement des voix humaines crée

un déplacement d'espace à l'écoute, un changement de régime plus perceptible encore dans la juxtaposition des clips au montage, au passage entre espace lisse/sonore et strié/généalogique/voix humaines. Une écoute profonde est tournée vers autrui, implique par l'écoute en réceptivité. Tout le long du trajet sonore en solitaire, je n'ai participé à la matière sonore que par la manipulation des objets, le son à travers la matière ou le bruit de mes pas. Or cela crée un décalage lorsqu'il y a rencontre humaine. L'on entend alors ma voix qui surgit et interagit avec une autre voix. Et c'est comme s'il y avait fracture dans le plan sonore, il me semble que le plan sonore s'estompe (*fade out*) et sa direction se brise pour laisser place à un dialogue.

Au moment des captations sur le trajet, je ne réalise pas encore ce contraste. C'est plus tard, lors de la réécoute des enregistrements, en dehors de l'espace du trajet et avec une oreille nouvelle que cela sera *entendu*. Je ne sais pas encore que de multiples nouvelles lignes surgiront à l'étape suivante de mon projet : le montage sonore.



Figure 2.7 (2020, 31 août). *Frontière à Franklin, premier trajet sonore, à la montée Clinton* [Photo numérique].

Extraits sonores captés dans le trajet :

- Laplante, S. (2020). *Extrait sonore 14. Projet Tra* [Fichier mp3].
<https://drive.google.com/file/d/1zf711neUe8Dafd8mlNKej7mr0O-89F9H/view?usp=sharing>
- Laplante, S. (2020). *Extrait sonore 3. Projet Tra* [Fichier mp3].
<https://drive.google.com/file/d/1oxtkGXvPOAgbrcGbxkeeAF4to3w1O7B3/view?usp=sharing>
- Laplante, S. (2020). *Extrait sonore 6. Projet Tra* [Fichier mp3].
https://drive.google.com/file/d/1wZuUl3M9nmIhTwg8P_e5IhpHMjaAgEM/view?usp=sharing
- Laplante, S. (2020). *Extrait sonore 7. Projet Tra* [Fichier mp3].
<https://drive.google.com/file/d/11gpcNGg6xivH8CENlhobZ4qa4eVdyxgf/view?usp=sharing>
- Laplante, S. (2020). *Extrait sonore 10. Projet Tra* [Fichier mp3].
https://drive.google.com/file/d/1BEwxO9atDbo_-TwwyjYvOOJ2TqC82qEK/view?usp=sharing
- Laplante, S. (2020). *Extrait sonore 11. Projet Tra* [Fichier mp3].
<https://drive.google.com/file/d/1E3FIN9r8SCDgHNQM1jJ6JIfBtBs7KyoX/view?usp=sharing>
- Laplante, S. (2020). *Extrait sonore 12. Projet Tra* [Fichier mp3].
https://drive.google.com/file/d/1lotbNlve4wnMSrzkX75nESHwOiVwfS_G/view?usp=sharing



Figure 2.8 (2020, 31 août). *Sur le trajet à Franklin* [Photo numérique].

CHAPITRE III

TRACES : LIER LES FILS SONORES

Dans ce chapitre, j'aborde le processus du montage pour agencer les enregistrements sonores cumulés sur mon trajet sous la forme de données numériques, puis l'architecture du dispositif de diffusion expérimenté pendant mon stage à Hexagram-UQAM et enfin comment la composition du nouveau trajet sonore sera proposée à un auditoire à travers un parcours sonore dans un lieu physique, pour la diffusion de mon projet de fin de maîtrise. En vue de l'œuvre en production, le montage audio agence les multiples captations sonores enregistrées lors du trajet à pied (chapitre II), en une composition de différents segments sonores, de différentes durées.

3.1 Montage audio: choix et gestes

Comment démêler les très nombreux enregistrements cumulés, quel fil d'approche utiliser pour organiser et lier de façon nouvelle ces éléments? Celui de la recherche généalogique? L'ordre des déplacements des ancêtres? Ou bien de mes allers-retours sur le trajet à leur recherche?

Mon premier geste fut de disposer mes enregistrements sonores dans l'interface de montage *ProTools 12HD* dans l'ordre directionnel du trajet qui liait les lieux d'établissements des ancêtres dans le territoire. Ce choix de départ me facilitait l'organisation des clips que sont les fichiers sonores qui apparaissent visuellement sous la forme d'un ruban d'onde dans l'interface de montage, pour mieux me remémorer les

nombreux moments sonores enregistrés lors de mon trajet de marche. Cette organisation de départ m'a permis de trouver mon approche de travail en montage audio pour manipuler à vue les éléments dans l'interface du logiciel.

Au moment de la captation, le processus de composition était déjà engagé par le choix de l'orientation du trajet entre les lieux de vie de mes ancêtres et la sélection des sources sonores *in situ* aux déplacements réalisés. Je me suis questionnée : fallait-il contextualiser, expliquer la source sonore? Que peut-il surgir des sons par eux-mêmes? De ma démarche de quête généalogique que peut-il être donné à percevoir?

Alors que les enregistrements me rappelaient mon vécu du trajet, le montage sonore prenait petit à petit une autonomie, m'éloignait du moment ou de l'objet de captation et le trajet sonore se concrétisait autrement. Des « blocs de sensation » se construisaient. Dans ce processus jouait le rapport de ressemblance et de dissemblance d'avec les objets sources dont j'avais capté les sons. Lorsque la référence à l'objet sonore source se détachait de la composition, je pouvais alors simultanément l'écouter comme une nouvelle expression tout en sachant retracer la source de l'objet sonore. Pour moi, ce chemin de la source sonore vers une nouvelle forme sonore est devenu le jeu du montage. Je pense aussi à l'auditeur, à l'auditrice n'ayant pas vécu le trajet que j'ai vécu. Tenir à des éléments de récits et de vécu du trajet serait contraindre le public à une expérience limitée. Cela m'incite à faire un chemin vers l'autre, avec le son, de ne pas avoir d'*a priori*, d'accueillir les nouvelles connexions du rhizome.

L'artiste espagnol Francisco López compose avec des sons trouvés, qu'il capte et enregistre aux quatre coins du monde. Dans ses compositions si l'on peut reconnaître une source, si une impression passe elle fuit presque tout de suite parce que quelque chose d'autre pousse et un nouveau plan sonore surgit qui engage l'écoute dans une nouvelle direction. C'est ce que l'on peut percevoir par exemple dans sa pièce sonore *Sonic Fields Vlieland - movement 1 (forest dip)* (López, 2017), où il propose un son

que j'entends comme un bruit *blanc neigeux* qui se déploie pendant un certain temps ce qui donne le temps de s'y poser, mais ceci est rompu par une vague venteuse et d'autres éléments volatils qui se superposent de façon fugitive et repartent. *Sonic Fields Vlieland* est l'une des rares pièces que López a réalisée pour être écoutée dans un lieu spécifique, alors qu'habituellement les œuvres qu'il crée sont disponibles sur des supports numériques ou sont présentées dans des lieux de diffusion d'œuvres sonores et dès lors détachées des sources sonores d'où elles proviennent. López souhaite faire oublier les *a priori* et les images parasites qui distraient de l'écoute. Ses œuvres sont constituées du foisonnement de la nature, de la vie. Il travaille avec la texture sonore du monde, mais sans visée esthétique d'environnements sonores naturels ou artificiels. Ces dernières années toutefois, il a contextualisé certaines œuvres et a proposé à l'écoute des compositions attachées à des lieux (Boyer, 2018).

Extraits de pièces de Francisco López :

- López, F. (2017). *Sonic Fields Vlieland – movement 1 (forest dip)*. Bandcamp [Écoute en ligne sur plateforme Bandcamp]. <https://franciscolopez.bandcamp.com/album/sonic-fields-vlieland>
- López, F. (2000). *Untitled*. Francisco López [Extrait sur site internet de l'artiste]. www.franciscolopez.net/mp3/25.mp3
- López, F. (2001). *Building [NewYork]*. Francisco López [Extrait sur site internet de l'artiste]. www.franciscolopez.net/mp3/23.mp3
- López, F. (2001). *Knowing when to not know*. Francisco López [Extrait sur site internet de l'artiste]. www.franciscolopez.net/mp3/26.mp3

Lorsque j'écoute une composition de Francisco López, pour moi cela génère un nouvel espace actuel qui se forme et se développe et se complexifie dans une durée. C'est ce que je souhaite pouvoir atteindre avec mon projet : à partir de sons captés sur mon trajet,

réussir à générer des espaces qui se forment, se complexifient, et ne soient plus rattachés à leur source sonore.

There is an immediately discernible, startling and dramatically compelling consequence of this equal ontological status for sounds: the revelation that our ecosystem contains many more creatures that we previously thought. Besides all the normal creatures we are so familiar with, it is in fact teeming with invisible, ephemeral, four-dimensional (as they don't exist without time), multiform, only apparently immaterial, still unnamed, but very real... sonic creatures. (López, 2019, p. 3)

C'est dans la manipulation, la fragmentation, le concassage des sources sonores que j'ai collectées que les entités sonores m'orienteront vers un nouveau trajet.

3.1.1 La voix humaine

Je mentionne à la fin du chapitre II comment la voix humaine apparaît dans le montage. Des sons autres qu'humains ont été captés dans l'espace sonore et matériel du trajet et la manipulation de ces sources a permis d'ouvrir un espace sonore lisse, sans bornes, fait d'éléments de proximité et de contact en dialogue avec un espace de plus grande dimension. Lorsqu'elle surgit dans le montage, la voix donne l'impression d'une sortie du trajet, d'un changement de régime opéré par le passage à un espace strié/généalogique/établi par le langage. La voix humaine instaure un propos discursif, narratif, elle assigne un espace de communication. La voix relate ce qui a été dit plutôt que d'être écoutée. Le trajet est en suspens, dans un interlude. La voix réactive un vécu, la rencontre, elle est empreinte de connotations, pour moi elle a un visage, elle rétablit ma quête généalogique. La reconnaissance de la voix de ma mère et de l'entretien qui a eu lieu m'incite à traiter cet enregistrement dans le montage comme un matériau documentaire. J'essaie alors d'écouter autrement le son de la voix, comment il résonne dans l'espace sonore en tant qu'élément spatial distinct et explorer comment il peut s'associer aux autres matériaux sonores sur la piste de montage, observer ce qui se crée de cette association pour transformer la portée discursive de la voix.

De l'association voix/composition dans la musique, Deleuze et Guattari privilégient un « *chromatisme généralisé* : la mise en variation continue d'éléments quelconques pour que puissent surgir de nouvelles distinctions, mais n'en conserver aucune tenue pour acquise et ne s'en donner aucune d'avance » (1980, p. 123). Il s'agit pour moi de ne pas assigner de rôle prémédité ou central à la voix et d'explorer différents agencements où elle puisse surgir.

[...] tant qu'elle est chant, elle a pour rôle principal de « tenir » le son [...] en même temps qu'elle est accompagnée par l'instrument. C'est seulement lorsqu'elle est rapportée au timbre qu'elle se découvre une tessiture qui la rend hétérogène à soi et lui donne une puissance de variation continue : alors elle n'est plus accompagnée, elle est réellement « machinée » elle appartient à une machine musicale qui met en prolongement ou superposition sur un même plan sonore les parties parlées, chantées, bruitées, instrumentales et éventuellement électroniques. Plan sonore d'un « glissando » généralisé, qui implique la constitution d'un espace statistique, où chaque variable a non pas une valeur moyenne, mais une probabilité de fréquence qui la met en variation continue avec les autres variables. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 121)

La variation continue dont parlent les auteurs exprime une puissance d'agir que la voix acquiert dans l'agencement avec la différence, incluant le « je » multiple. J'explore dans le montage des jeux de rapport entre éléments divers et la voix, par la fragmentation et la superposition auxquels s'ajoutent la durée et le positionnement. Dans ce mouvement rhizomatique, ce n'est plus la voix qui « tient » l'espace sonore. C'est l'espace qui la contient et la révèle. La voix parmi les autres sons devient un riche matériau de composition.

À titre d'exemple, la pièce *L'Escalier des Aveugles* (1991) du compositeur français Luc Ferrari (1929-2005) est faite de treize courtes « nouvelles » sonores qui prennent place dans un escalier à Madrid. Chacune raconte une ambiance, une situation à partir d'un petit évènement déclencheur : un son, une atmosphère ou un mot, auquel se greffent de multiples autres éléments appartenant à d'autres langages sonores : musical,

bruitiste, réaliste, synthétique, français, espagnol... L'escalier silencieux en soi, plutôt espace de résonances, occupe la place centrale. La voix concourt à la construction spatiale et d'ambiance, surgit et se transforme au même titre que les autres éléments sonores qui sont pour l'auditoire autant de pistes à suivre ou à délaissier. Luc Ferrari parle ainsi d'« habitants sonores » (Ferrari, L. 1991). Des entités qui viennent habiter temporairement l'espace sonore de leur timbre, de leur substance.

- Ferrari, L. (1991). *L'Escalier des Aveugles*. Luc Ferrari [Site de l'Association PRESQUE RIEN sur l'œuvre de Luc Ferrari]. <http://lucferrari.com/analyses-reflexion/lescalier-des-aveugles/>

Dans mon travail, je peux faire poindre de courts extraits de voix détachés du fil de la discussion en fondus entrants/sortants (*fade in/out*) rapides, alternés ou croisés avec des bruits d'eau ou à d'autres sons ou à des silences. Pour que le surgissement du son de la voix ne *hiérarchise* pas l'espace sonore, pour déconstruire l'autorité du récit qu'elle porte, je m'efforce d'écouter la *glossolalie* (« Glossolalie », 2021) qu'elle produit, c'est-à-dire d'arriver à entendre le son qu'elle produit et non le sens de ce qui est dit. La glossolalie est une langue inventée qui exprime par la parole des syllabes incompréhensibles mais revêtant l'aspect d'une langue véritable. Je crois qu'en essayant d'entendre le son de la voix comme si elle manifestait une langue étrangère, cela me permettra comme dirait Francisco Lopez de vraiment l'écouter.

3.1.2 Fondus

Les divers clips s'assemblent en une nouvelle entité sonore de différentes façons : retranchement, imbrication, superposition, duplication... Par cet agencement, l'expérience dont je n'ai capté que quelques fragments épars, trouve à se recomposer. Il ne s'agit pas de combler ce qui manque et d'intercaler quelque chose d'absent. Il s'agit de provoquer, induire dans la matière sonore enregistrée une nouvelle expérience du trajet entier. Les sons se touchent et s'interpénètrent dans une continuité et une durée. Dans le rapport qui lie une entité sonore à une autre, il y a glissement d'une matérialité

qui en appelle une autre et qui peut en surgir. *Fondre* est une action en montage audio pour lier deux sources par un amenuisement progressif et total via un silence. L'inverse peut se produire simultanément ou en décalage, dans un croisement, il y a alors apparition de quelque chose qui gonfle; *fade in*. La fonction du *fondue* rend esthétique le retranchement pour effectuer une connexion dans le montage. Cette multitude de retranchements, glissements, connexions, pluralité de petites interventions participe du rhizome. Le montage m'apparaît comme un processus de soustraction, de simplification:

Le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours $n - 1$ (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait). Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer; écrire à $n - 1$. Un tel système pourrait être nommé rhizome. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 13)

Ainsi la composition sonore qui s'écoute comme un tout englobant est plutôt le résultat de sélections, connexions et soustractions. Chaque moment sonore s'agence selon les fichiers, en proximité, c'est-à-dire avec la matérialité sonore à portée de main et hétérogène. Dans ce nouveau trajet maintenant sonore, la trace est un fil qui se débobine en même temps que s'estompe ma mémoire du trajet et de ce qui a précédé.

3.2 Approches au montage : logiciels et interface

L'étape du montage sonore s'apparente à un travail de sculpture et fait appel à un langage tactile : retrancher (*trim*), glisser (*drag, slip*), positionner (*spot*), saisir (*grab*), couper (*cut*), estomper ou fondre (*fade*), arrondir (*curve*), joindre, augmenter, affiner, lisser... Ces mots expriment les actions effectuées avec les outils utilisés dans un logiciel de montage sonore tel que *ProTools*. À cette étape de travail, le son devient aussi visuel par la forme d'onde sonore visible dans la fenêtre du montage. *Voir* le son matérialise, actualise, place le trajet à portée de main et de gestes en proximité,

différents de ceux réalisés pendant la marche dans le territoire maintenant éloigné auquel il fait écho. Transformé à ce stade en pistes de montage visuelles et sonores, le trajet va se dédoubler, se morceler, s'intensifier, se renverser, s'étirer... Il prend la forme d'un ruban temporel, tout comme une partition musicale. Maints artistes ont créé leurs propres outils et méthodes de transcriptions visuelles de compositions sonores. Parmi eux, le compositeur, ingénieur et architecte d'origine grecque Iannis Xenakis (1922-2001) qui développe des « *esquisses graphiques* » sonores ou des schémas d'instructions sonores comme outils compositionnels (Solomos, 2021). Plus près de nous, l'artiste Mario Côté a développé depuis plusieurs années des formes visuelles de transcriptions sonores. Sa série d'œuvres acryliques sur toiles *Surfaces d'Enregistrement* réalisée de 2002 à 2006 (Côté, 2006) a été élaborée à partir de l'interface de montage *ProTools*. Dans la ligne de temps dans l'interface de montage sonore, il prélève de courtes séquences, qu'il transpose graphiquement et réagence en de nouvelles partitions sonores peintes. Les œuvres-partitions ou esquisses sonores visuelles de ces artistes sont de nouveaux langages qui m'inspirent de multiples lignes et nouvelles directions. Je constate que le déplacement de plan du sonore au visuel, et vice-versa, génère un rhizome de possibilités.

À Hexagram-UQAM, j'ai travaillé avec l'application de montage *ProTools 12 HD* installée sur un ordinateur *MAC PRO* auquel était connectée une sortie audio *MOTU*, et un système d'écoute en 7.1 canaux avec sept haut-parleurs *Neumann 210* (Fig. 3.1). Le logiciel et les équipements ont été agencés en salle de montage par Stéphane Claude qui m'a aiguillée pour aborder le montage sonore.



Figure 3.1 (2020). *Vue de la salle de montage Hexagram-UQAM* [Photo numérique].

La console de mixage (Fig. 3.2) et de montage (ou édition) (Fig. 3.3) sert à sélectionner, manipuler et mélanger les diverses sources sonores et de les répartir ensuite selon différentes destinations de diffusion. L'interface de montage me permet de travailler à vue en important des groupes de fichiers numériques qui apparaîtront sous la forme de *clips* (bandes qui contiennent un signal sonore) sur la piste sonore et en réservant à leur suite un espace de travail sur les pistes de montage. Cette disposition me permet une vue d'ensemble de mes enregistrements pour les revisiter et me donne un espace adjacent pour découper, retrancher les clips avant de les insérer à un endroit choisi dans une piste (Fig. 3.3).



Figure 3.2 (2020). Interface de l'application ProTools, vue en mode mixage [Capture d'écran].

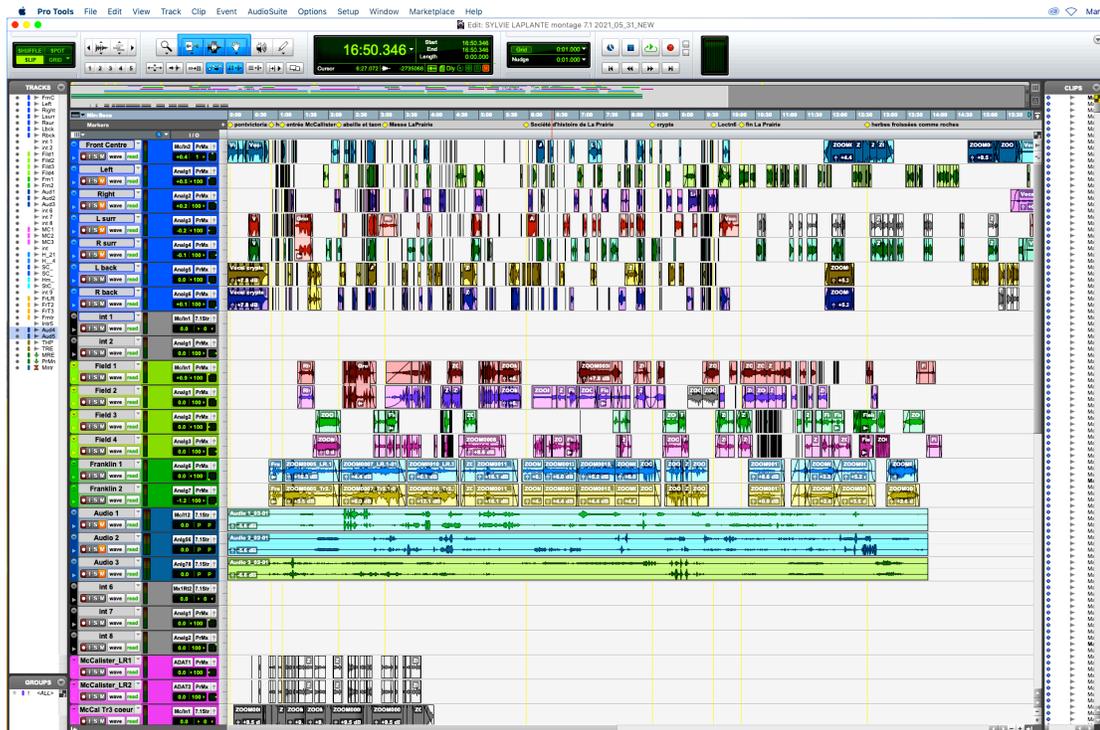


Figure 3.3 (2020). Interface de l'application ProTools, vue en mode édition [Capture d'écran].

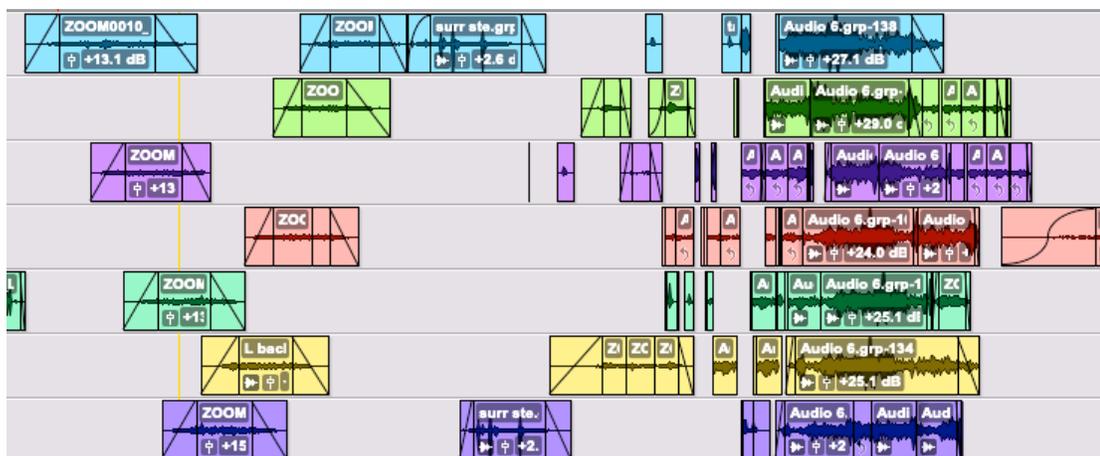


Figure 3.4 (2020). Clips sonores dans l'interface de montage ProTools [Capture d'écran].

Les fragments de clips alignés sur les pistes en rubans de différentes couleurs dans l'interface du montage sonore rappellent une façade d'édifice où chaque fenêtre peut ouvrir un son (Fig. 3.4).

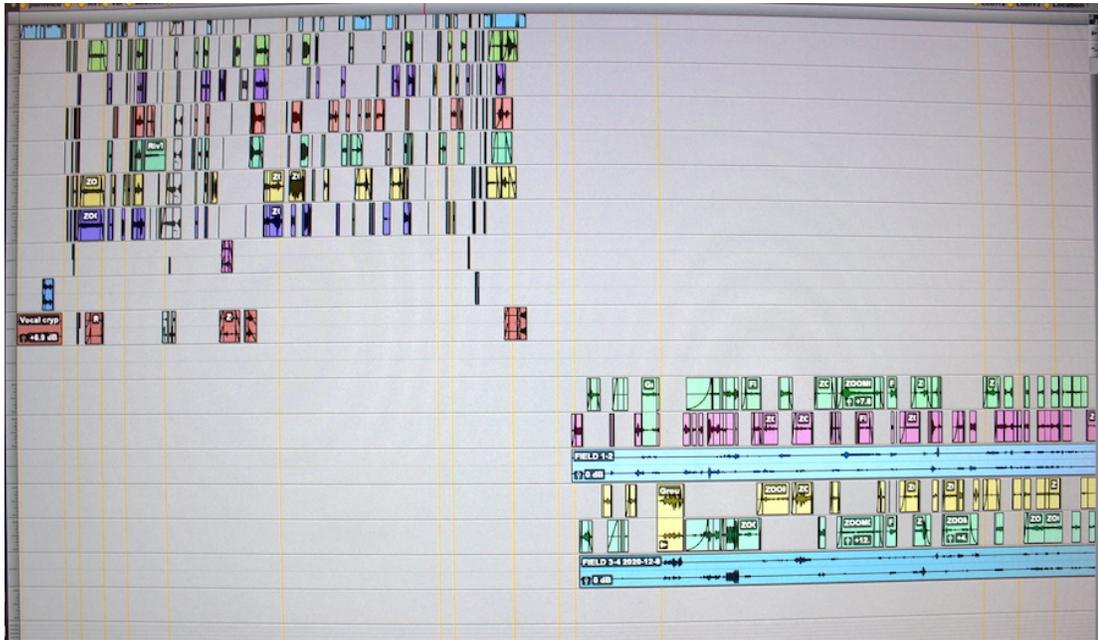


Figure 3.5 (2020). *Montage sonore de la zone centrale 7.1 et de la zone Fields en quatre canaux, double stéréo que l'on voit ici consolidée* [Capture d'écran].

Sur la figure 3.5 en haut à gauche, on voit le montage d'une première zone sonore (zone centrale) destinée à une diffusion en sept haut-parleurs. Cette zone réfère à l'espace semi-urbain situé dans la municipalité de La Prairie où j'ai effectué plusieurs enregistrements en différentes périodes. J'ai réalisé le montage d'une deuxième zone sonore *Fields* (champs) en quatre canaux sur deux haut-parleurs en stéréo qui juxtapose des moments sonores d'un long déplacement entre des lieux de vécus d'ancêtres sur le trajet (Fig. 3.5, groupe de clips en bas à droite). Les intervalles et les durées y sont

visuellement plus longs que dans celui de l'espace 7.1. Le rhizome apparaît visuellement dans l'interface de montage. Chaque zone déploie un « plateau » différent qui grandit, parfois régresse, avec des lignes qui repoussent. Deleuze et Guattari s'inspirent de la botanique pour décrire le plateau qui est une sorte de tige aplatie en disque avec des feuilles sur sa face supérieure et de multiples racines qui partent de sa face inférieure (Douzet, 2007, p. 32). Cela pourrait aussi s'appliquer à la géographie, à la mécanique et à la scénographie, où un plateau révèle des différences et des connexions inédites : plateau d'érosion, plateau de changement de vitesse et plateau de tournage. Chaque plateau-zone sonore est conçu pour pouvoir être mis en rapport avec n'importe quel autre. Mon trajet se décuple en matières sonores à différentes multiplicités. Cette apparition visuelle du rhizome dans l'interface de montage sonore concrétise à la fois le territoire du trajet des ancêtres, et une orientation latente des sons captés vers de nouveaux espaces sonores. L'enchaînement des clips qui se succèdent sur les pistes juxtaposées en différentes couleurs crée un patchwork à densité variable. Ces clips sont des compartiments dont les signaux sonores qu'ils contiennent rappellent de petits segments d'ADN sonores de par la forme de leurs amplitudes, comme des résurgences du récit généalogique ou mieux : une sorte de code morse à décrypter. Il y a une similitude entre la carte perforée de l'orgue de barbarie et la surface de montage où les éléments sont alignés en attente du moment fatidique où le curseur croisera et activera le son de chaque piste. C'est d'ailleurs à une remise en trajet qu'invite cet instrument-orchestre portatif des troubadours des chemins.

J'ai d'abord procédé chronologiquement pour éventuellement déplacer, inverser, traiter, ajuster ou altérer les pistes sonores. Dans le montage, le fil sonore acquérait une autonomie en ce sens qu'il interpellait de nouvelles directions et choix à sa suite. Dans l'ensemble, j'ai peu altéré la texture sonore. J'ai plutôt utilisé le découpage parfois serré et les croisements de niveaux sonores. J'ai entre autres, prélevé de très courts moments sonores que j'ai agencés en des répétitions. Chaque ajout ou retrait fait dévier la direction ce qui vient s'agencer à sa suite. Cela a créé d'innombrables fichiers audio

associés à ma session de montage. Le rythme des découpes des clips pour la zone en 7.1 sur l'interface l'illustre (Fig. 3.4).

Le visuel et le son interagissent dans l'édition. Par exemple parce qu'il a été capté par micro contact, le son de battements de mon cœur (Fig. 3.6) doit être amplifié pour être entendu plus distinctement, mais il est parasité d'autres sons résiduels. Ce signal sonore apparaît en une succession de vagues d'amplitudes répétées, mais dans certains segments du clip le signal y est moins net visuellement, il paraît épaissi, moins régulier. Je peux repérer, sélectionner et découper à vue le passage voulu et je vérifie ma sélection à l'écoute dans un second temps.

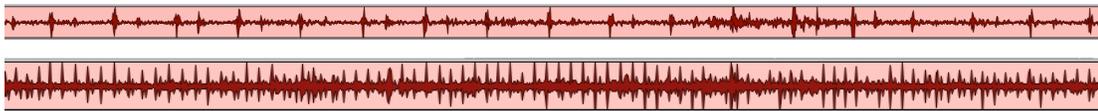


Figure 3.6 (2021). *Clips sonores d'enregistrements de battements du cœur* [Capture d'écran].

Alors que des sources sonores ont été enregistrées simultanément par différents micros positionnés en différents endroits sur mon corps : à la tête (binauraux), à la main (Shotgun), de contact (en manipulation, au cœur et au pied) (voir Figures 2.3 à 2.6 au chapitre II), j'ai essayé d'associer et faire dialoguer les captations de ces mêmes moments sonores dans le montage. Par exemple, le son interne d'un élément (micro contact) peut surgir progressivement pour s'intercaler et couvrir en fondu entrant ou sortant (fade in/out) le moment capté simultanément du paysage sonore. Cela fait écho aux deux plans *lisse* et *strié*, parallèles et simultanés dans le trajet ; le lisse étant de proximité, de contact, haptique, de variation continue, alors que le strié compartimente l'espace, le distribue, lui assigne des fonctions, l'accapare. Sous la couche sonore d'un

environnement autoroutier, d'autres sons sont présents dans la matière sonore captée du tronc d'un arbre et d'une pierre. Cet effet de déplacement d'un espace sonore macro à un espace micro multiplie les dimensions spatiotemporelles du trajet sonore.

Plusieurs autres zones sonores périphériques ont été montées. Tout comme pour la zone *Fields*, des montages en deux ou quatre canaux pourront jouer sur de plus simples dispositifs, par exemple, de petits lecteurs multimédia qui distribueront à deux haut-parleurs en stéréo ou mono. De ces agencements, je compte créer des modules versatiles qui pourront être positionnés selon différentes zones sonores autour de la zone centrale.

3.3 Expérimentations : Logiciels, spatialisation, installation et diffusion sonores

En décembre 2020, j'ai pu tester le résultat de mon montage dans la salle d'expérimentation de Hexagram-UQAM, ce qui m'a permis de valider et retravailler le rendu de mon montage sonore réalisé pendant mon stage.

Les fichiers de montage sont assemblés (consolidés) avec *ProTools*. « Consolidé » signifie que tous les clips d'une même piste sont soudés et les coupures disparaissent, comme cicatrisées. L'onde devient continue. Avec la *consolidation* au montage, disparaissent alors les derniers liens qui rattachaient les clips à leur enregistrement source. Je trouve paradoxal ce terme pour décrire une opération de raccommodage numérique d'un fil sonore afin de le rendre continu en une nouvelle expression, car il résulte en fait d'un long processus de concassage : de fragmentation d'un récit généalogique, de captations, de prélèvements, de découpage, de coupes et recoupes, de retranchements multiples qui achèvent de « dégénéraliser » le son de sa genèse, ici de ma quête généalogique. Les fichiers sont exportés en format WAV, 24 bits / 48000h.



Figure 3.7 (2020). *Salle d'expérimentation de Hexagram-UQAM. Installation dans la zone centrale 7.1* [Photo numérique].



Figure 3.8 (2020). *Salle d'expérimentation de Hexagram-UQAM. Installation dans la zone centrale 7.1* [Photo numérique].

Ces fichiers consolidés sont ensuite enregistrés (en anglais, le terme utilisé par *ProTools* est un *bounce* : un transfert d'enregistrement) et présentés dans l'espace de diffusion dans un ordinateur *Macbook* pour être lus par le logiciel *TwistedWave* qui est un éditeur de fichiers audio. La lecture transite par *TotalMix* qui est le pendant de l'interface audio *RME Fireface 800* qui alimente les sept haut-parleurs installés dans l'espace. Pour la zone spatiale 7.1, sept haut-parleurs (HP) *Neumann 310* ont été installés en cercle, dont un HP suspendu au plafond (centre) et six HP sur trépieds (gauche-droite, gauche-droite *surround*, gauche-droite arrière).

La salle d'expérimentation de Hexagram-UQAM est un espace à configuration variable de type cube noir avec rideaux de velours noir ou un espace ouvert de type cube blanc. L'espace était occupé par différents objets et équipements entreposés temporairement

et une exploration des possibilités sonores allait être réalisée avec ce qui était en présence. De par ses qualités intrinsèques: dimensions, volumes, les matériaux qui le compose, la luminosité, tout espace se trouve à interagir et particulièrement dans ce dispositif où plusieurs sources sonores jouent simultanément. La salle de Hexagram-UQAM offrait plusieurs coins et passages où positionner différentes zones sonores. Le rideau de velours noir a été tendu autour de la zone centrale 7.1 (Fig.3.7 et 3.8).

La seconde zone sonore fut installée au bout d'un couloir qui reliait la salle à l'une des portes d'accès. Le montage sonore de cet espace *Fields* rassemble des sons enregistrés spécifiquement dans les intervalles entre les lieux qu'avait désignés ma recherche généalogique (Fig. 3.5). Il rassemble une succession d'ambiances sonores rencontrées lors de la marche sur le trajet. L'emplacement de ce couloir qui fait partie de la salle invite à s'éloigner de la zone centrale pour rejoindre un autre plan, une autre séquence sonore. Le montage en quatre canaux distribués en double stéréo a été diffusé par deux haut-parleurs Mac posés sur deux chaises (Fig. 3.9, 3.10) où deux *Zoom H4* avec cartes SD ont servi d'interface de lecture audio. Une alternative à ce dispositif pourrait être d'utiliser des haut-parleurs avec une interface audio *Mini Mac*, un lecteur média numérique de type *BrightSign* ou une autre carte son branchée à une console. Il importe que ce dispositif demeure léger pour être versatile et facilement déplacé, pour le manipuler et explorer différentes positions de diffusion autour de la zone centrale. Pour mon projet de fin de maîtrise, des compositions sonores additionnelles seront diffusées par de tels modules versatiles positionnés dans la salle d'expérimentation à Hexagram-UQAM. Suite à un appel de projets pour lequel le mien a été accepté, j'y ferai de nouvelles expérimentations pour préparer et y réaliser mon exposition de projet de recherche-crédation en novembre 2021.



Figure 3.9 (2020). *Dispositif de la zone Fields avec HP Mac et Zoom H4 comme interface de lecture audio [Photo numérique].*



Figure 3.10 (2020). *Zoom H4 utilisé comme console de diffusion dans la zone périphérique Fields [Photo numérique].*

3.4 Identité sonore, un petit problème avantageux, croisements sonores, ritournelle

Le résultat du montage sonore s'entendait différemment dans la salle d'expérimentation de Hexagram-UQAM qu'en studio de montage audio. Le lieu physique met en évidence la distribution sonore dans les haut-parleurs. Le rapport des interactions et des niveaux sonores diffère parce que le son se déploie dans un espace plus vaste avec des équipements et conditions différentes de plus les sources ne sont pas positionnées dans le même rapport que dans la salle de montage. Certains haut-parleurs étaient sous-utilisés, ce qui n'était pas perçu à la salle de montage. Stéphane Claude me conseilla de mettre de nouvelles sources à certains HP, de faire circuler le son vers des HP sous-sollicités pour créer un équilibre venant des directions dans la zone 7.1. Les fondus entrants et sortants, les transitions prenaient plus d'importance... Des ajustements étaient nécessaires.

Durant les deux semaines de stage réalisé à Hexagram-UQAM en novembre 2020, j'ai alors travaillé en allers-retours entre la salle de montage et la salle d'expérimentation. Le montage réalisé dans l'espace restreint du studio demandait à être retravaillé en fonction des volumes sonores des pistes et de leur spatialisation dans la salle d'expérimentation. Tout espace de diffusion comporte une architecture et des matériaux avec lesquels l'œuvre s'associe. Tout y participe : le sol, les murs, les mètres cubes d'aires disponibles, la hauteur des plafonds, les surfaces, la luminosité, la dimension et la configuration des espaces. Plus important que pour la peinture dans un *white cube*, le son est en relation avec l'espace physique qui agit en résonance ou en dissonance avec le matériel audio. L'espace d'accueil devient donc partie prenante de l'œuvre et transforme celle-ci et l'expérience qui y est activée.

3.4.1 Un petit problème avantageux

Dans la zone périphérique *Fields*, les deux *Zoom H4* utilisés comme interface de diffusion sonore en double stéréo devaient jouer synchrones. Il s'est avéré qu'un des deux appareils ne maintenait pas la vitesse de lecture (*playback*). Cela créait un décalage progressif à l'intérieur de la zone et altérait continuellement le rendu sonore de la diffusion. Ce petit mal fonctionnement m'a fait réaliser les multiplicités en jeu dans cet agencement qui contribue à multiplier les combinaisons. Pour mon projet de fin de maîtrise, je prévois alors faire des montages qui joueront de ce principe : simple stéréo, doubles ou triples mono; des compositions autonomes de différentes durées appelées à jouer en décalage entre elles dans les zones périphériques à la zone centrale. Cet agencement pourra générer un nouveau plan de prolifération du rhizome.

3.4.2 Croisements sonores

Les premières écoutes dans l'espace révélaient les croisements sonores entre les zones et comment les espaces sonores interagissaient. Chaque zone diffusait un montage différent. Avec chacune leur temporalité, les zones jouaient de façons indépendantes, non synchronisées entre elles. La composition du double stéréo *Fields* s'entendait et interagissait dans la zone 7.1 et pouvait être perçue comme un espace extérieur qui contextualisait celui-ci. Gisèle Trudel, ma directrice de maîtrise, a suggéré de jouer de ce croisement et de tester différentes positions et interactions sonores entre espaces en déplaçant les modules de diffusion, les rapprochant, les éloignant, etc. Il s'en créa des agencements qui transforment et contextualisent autant l'espace central que les zones périphériques (Fig. 3.11).

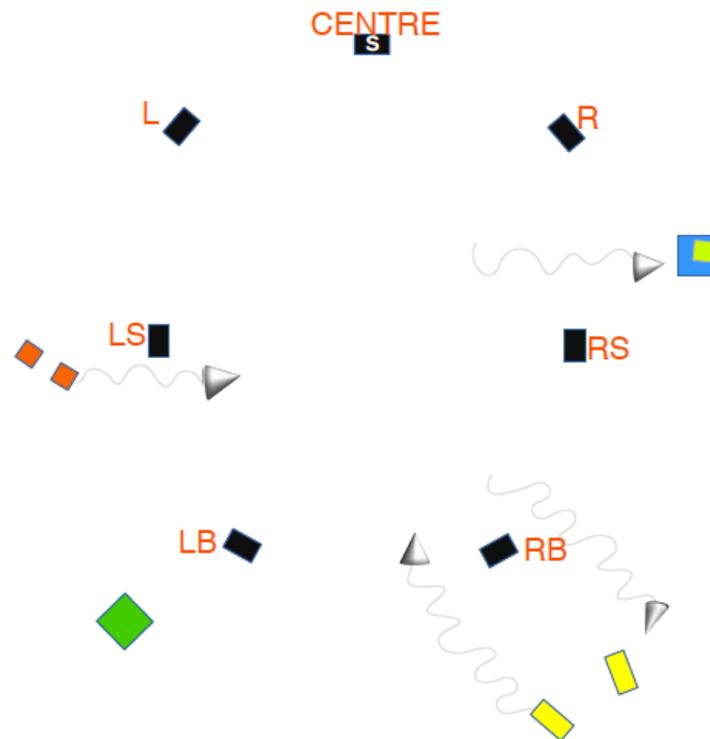


Figure 3.11 (2020). *Schéma du dispositif de diffusion audio multicanal. Haut-parleurs (carrés noirs) de l'espace central 7.1 en interactions sonores avec les zones périphériques, des modules versatiles (carrés de couleurs) positionnés autour de la zone centrale [Dessin numérique].*

3.4.3 La Ritournelle

Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari expliquent le rôle que les composantes rythmiques, sonores et vocales jouent dans la formation et la délimitation du territoire. Ils appellent « ritournelle » (1980, p. 381) ce processus qui délimite d'abord un espace habitable, un centre stable, d'où une expression se crée dans un mouvement vers le « dehors », la relation avec autrui. La ritournelle a une dimension territorialisante et implique une opération de déterritorialisation.

Dans la salle d'expérimentation, la zone centrale se crée et se délimite par rapport à d'autres espaces périphériques. Cet espace premier organise des composantes diverses en un cercle. Ce centre sonore représente aussi le départ de mon projet, jadis généalogique, duquel et pour lequel je m'étais mise en marche. Cette zone centrale est le seul espace délimité dans l'installation. À l'inverse, les zones sonores périphériques *Fields* – chaos extérieur – sont non concordantes, autonomes et sans positions définies dans l'espace de diffusion. Elles s'actualisent dans leur rencontre avec la composition de la zone centrale. Cette rencontre fait rhizome.

Voilà que les forces du chaos sont tenues à l'extérieur autant qu'il est possible, et l'espace intérieur protège les forces germinatives d'une tâche à accomplir, d'une œuvre à faire. Il y a là toute une activité de sélection, d'élimination, d'extraction, pour que les forces intimes terrestres, les forces intérieures de la terre, ne soient pas submergées, qu'elles puissent résister, ou même qu'elles puissent emprunter quelque chose au chaos à travers le filtre ou le crible de l'espace tracé. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 382)

La zone centrale est perméable aux lignes sonores des zones périphériques, tout comme elle pénètre aussi l'ensemble de l'espace sonore, au-delà de sa zone. Les flux sonores la contextualisent, tout comme un contexte est attribué à ces flux extérieurs. Cette perméabilité ou réciprocité permet un nouvel agencement territorial de toutes sortes de milieux, d'éléments, de relations, de récits.

III. Maintenant enfin, on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, on appelle quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au-dehors, on s'élance. On n'ouvre pas le cercle du côté où se pressent les anciennes forces du chaos, mais dans une autre région, créée par le cercle lui-même. Comme si le cercle tendait lui-même à s'ouvrir sur un futur, en fonction des forces en œuvres qu'il abrite. Et cette fois, c'est pour rejoindre des forces de l'avenir, des forces cosmiques. On s'élance, on risque une improvisation. Mais improviser, c'est rejoindre le Monde, ou se confondre avec lui. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 382)

Au début de mon projet, il m'avait fallu territorialiser mon départ sur la carte, délimiter un espace duquel m'engager dans ma quête généalogique. Ce départ fut à l'œuvre ensuite à chaque nouveau « Tra » pour sentir les forces, les éléments en jeu à chaque nouvelle étape de mon projet. Dans le dispositif de diffusion sonore, la ritournelle provoque la rencontre d'une multitude d'éléments, de composantes qui deviennent expressives au contact les unes des autres.



Figure 3.12 (2015). *Point-boule* [Logo].

En 2015, j'ai créé un logo nommé *Point-boule* (Fig.3.12), qui est un positionnement dans un espace, avec un œil scrutateur qui regarde à l'extérieur. J'utilisais ce logo en guise de petite marque identitaire pour accompagner des œuvres sur papier ou numériques. Le dessin du logo illustre un double cercle qui forme un petit espace habitable. Le *Point-boule* est une petite ritournelle. C'est un regard à travers un trou de serrure ou une cible. Dans les lieux où j'ai séjourné par le passé, je recherchais un territoire que j'appelais quartier général, pilier de la ville, un belvédère (Laplante, 2012), ou pivot, auquel un fil invisible me retenait de dériver. Il m'offrait une attache. Ce pilier était une personne, un projet, un contrat... De ce lieu, je pouvais partir dans de nouvelles directions. Commun au pilier de la ville, au quartier général ou à la cible, est le point stable que j'ai cherché en tant que dispositif d'action, de liberté d'improvisation, de vie.

Dans le dispositif de mon œuvre de fin de maîtrise, ce sont les croisements et les interactions sonores qui seront déterminants pour proposer un nouveau trajet au public. Ce mouvement de marche se déroulera dans un plan sonore et un plan spatial en lien avec le dispositif. Le duo d'artistes canadiens Janet Cardiff et Georges Bures-Miller ont créé *Forest (for a thousand years...)* présenté en 2012 lors de la *documenta 13* à Kassel en Allemagne. L'œuvre immersive prend place dans une forêt où trente haut-parleurs diffusent une composition sonore qui s'intègre aux sons présents dans la forêt. Le public est invité à s'asseoir sur une souche de bois pour écouter : brise, vent qui s'intensifie, orage, craquements et bris de branches, puis bruits de souffles, d'explosions, de tirs, de machinerie, un arbre qui se rompt, des voix humaines qui s'approchent tout près puis repartent... (Cardiff et Bures Miller, 2012). L'œuvre fonctionne par la superposition de plans : ce qui surgit de l'espace de la forêt et ce qui est produit par le dispositif. L'un des deux plans génère quelque chose d'indéterminé qui interagit constamment dans la composition; les sons de la forêt. De cette superposition, une multitude d'évènements sonores s'agencent. L'expérience des publics est à chaque fois différente selon les conditions météorologiques et autres évènements qui surgissent du lieu physique. L'œuvre brouille la distinction entre le site et l'art.

De même, mon projet joue de ce facteur d'indétermination, de prolifération rhizomatique. Dans ma proposition, l'espace d'accueil est un lieu délimité et je construis l'ensemble des plans sonores médiatisés dans le dispositif. C'est par les croisements de ces différents plans de durées variées que se créent les évènements sonores qui proposeront l'expérience à venir.

3.5 Silence

Dans une composition qui diffuse de nombreuses sources sonores jouant simultanément et en décalage, le silence est un élément important de spatialisation et d'interaction dans la composition sonore. Il permet de déployer l'espace sonore, de laisser surgir les jeux et un dialogue entre les différentes zones sonores. Le silence est dimensionnel et permet une distance entre les éléments, pour aller vers. L'ensemble des pistes implique des silences. Une diversité de moments sonores épars et éloignés peut alors trouver un espace d'interaction.

3.6 Ce qui s'offre en partage

Dans le contexte de cette installation sonore à venir, la présence physique et la déambulation du public sont des conditions nécessaires à l'existence de l'œuvre. Inviter les gens au centre d'un dispositif sonore et lui proposer de faire l'expérience d'un trajet implique de créer un environnement qui lui offrira des choix de mouvements. Dans ma proposition, il y a un degré d'imprévisibilité, le parcours du lieu est ouvert, sans indications. Des marqueurs au sol sécuriseront l'emplacement des fils et câbles. Quels mouvements choisira de faire la spectatrice ou le spectateur dans cet espace? Est-ce que des informations d'orientation dans l'espace seront nécessaires? Aussi comment la présence et la voix d'autres personnes dans le lieu interviendront-elles dans l'expérience individuelle de l'œuvre? Si ma démarche m'engage auprès des forces en présence du rhizome, le mouvement des personnes qui viendront faire l'expérience de l'œuvre y participe aussi.

Évoquer le déplacement, ou bien tenter de recréer le déplacement par le montage complexifie la proposition et réduit le son à une fonction de champ sonore. C'est le résultat que j'ai constaté pour le montage des zones *Fields*. Je prévois retravailler la composition non plus en mémoire d'un vécu du trajet en déplacement, mais comme

des éléments qui surgissent et construisent des moments sonores indépendants d'une chronologie du déplacement.

Lors d'une résidence de création dans un Centre hospitalier de longue durée (CHSLD) à Montréal où elle a enregistré différents sons du vécu, l'artiste sonore Magali Babin pose la question sur ce qui se donne à entendre et en partage dans une œuvre sonore. L'œuvre sonore *Prêter l'oreille* (Babin, 2016) consiste en différents objets sonores positionnés dans un espace de diffusion en galerie. Chacun répond à des situations sonores rencontrées dans l'espace physique du CHSLD et auprès des personnes qui le fréquentent : rapport à l'objet et perte de l'identité, perte de repères géographiques, intimité, l'organisation du temps... Dans son installation, Babin explore les contaminations sonores qui se produisent entre chaque espace et comment les compositions se fondent entre elles. La fonction des objets aiguille le visiteur et la visiteuse dans sa façon d'écouter et de déambuler dans l'espace. Elle observe que la forme de l'objet dans lequel est inséré la source sonore, le haut-parleur, et qui est utilisé comme objet d'installation et d'interaction, contribue à créer du sens, délimite l'espace et oriente l'écoute. Cela m'invite à penser à la fonction de l'objet du haut-parleur en tant que module versatile, de la fonction additionnelle qu'il peut avoir en plus de générer l'écoute du public dans l'espace.

Trois espaces temporels se chevauchent dans l'œuvre : un passé (celui du trajet), un « hors temps » qui est celui de la composition au montage avec le logiciel, et un temps actualisé, variable, ce qui est donné à entendre au moment de la présence de l'auditeur ou de l'auditrice et leur durée d'écoute et de déambulation dans l'espace. L'œuvre apportera peu d'indications sur son processus d'assemblage ou sur le trajet où ont été captées les sources. Il n'y a pas de début ou de fin à la composition et la diffusion jouera en continu et en boucle. La mise en fonction du dispositif sera faite par la mise sous tension à main des différents appareils, ce qui créera un décalage aléatoire dès la mise en fonction. L'interruption se fera de la même manière. Ceci me fait penser que les

personnes pourraient avoir la possibilité d'activer certains moments sonores. Ce qui multiplierait les jeux entre les zones en impliquant directement le public. C'est une idée à explorer, pour activer de nouveaux trajets qui ne concordent pas à l'*Un* de l'arbre, mais avec le rhizome.

CONCLUSION

Trame

Entreprendre cette aventure généalogique en abordant les concepts de rhizome et de multiplicités tels que Deleuze et Guattari les décrivent dans *Mille Plateaux* (1980), m'a permis de trouver des fils de continuité. Si ce qui s'active dans ma recherche généalogique des ancêtres avait tenu au potentiel de la longue mémoire des archives, cela aurait représenté un mince tribut, quelques données vite circonscrites. Où cela m'aurait-il avancé dans ma quête? À ma question de recherche : en quoi une trame généalogique, arborescente et modélisée, ouvre-t-elle à de nouvelles potentialités? Le rhizome répond : à une multiplicité de lignes génératrices et directionnelles diverses, à une « lignée » familiale très élargie, à des multiplicités! Et quel rôle joue l'audio et l'haptique sonore dans la multiplication de récits? Ils invitent à entrer dans une autre forme d'être, au lieu, au sens, par l'écoute, à un temps de l'écoute et à de nouveaux espaces générés en multiplicités de connexions entre plans sonores. Je constate que la jonction des systèmes rhizome/racine a dynamisé des lignes directionnelles à l'étape première de ma recherche. Les archives de l'un activaient les lignes rhizomatiques de l'autre : d'un rapport de recherche sur l'histoire de La Prairie et sa situation fluviale (Béliveau, J. 2011), à une conversation à propos de corps enterrés sous la crypte de l'église de la ville, à quoi s'ensuivait une visite à la Société d'histoire de La Prairie-de-la-Madeleine... Ma recherche rebondissait entre l'un et l'autre système. Affaire de points et lignes ; la longue mémoire de l'Histoire patriarcale, arborescente, de l'histoire écrite, des archives et des registres a établi des points de repère : La Prairie, Hemmingford, Saint-Chrysostome... Puis voilà que la mémoire courte, émotive, non écrite a généré des multiplicités et fait foisonner des lignes de fuite : allers-retours de

trajet, rencontres de lieux, de gens, d'évènements, des tâtonnements, des chevêtements, des lignes de fuites. C'est avec cette mémoire moléculaire que s'est activé le cours des évènements dans lesquels a puisé mon projet de quête et de trajet.

Trajet

Dans le trajet, mon mouvement s'est complexifié, j'ai avancé selon de nouveaux modes directionnels : en zigzags, en allers-retours, en sens inversé. Tout cela mis en jeu par une situation de pandémie, des conditions de logistique : météorologiques, d'accès aux espaces (hébergement, transport). À cette étape, l'élément directionnel principal a été le travail de captation audio sur le trajet. Ce processus nouveau dans ma pratique a mobilisé une grande partie de mon projet et d'innombrables nouvelles lignes ont poussé. Il y a eu changement de plan dû aux manœuvres que nécessitaient les divers micros et la sauvegarde de mes enregistrements : fabrication de micros, positionnements de captation, expérimentations, c'est mon champ de pratique qui s'est étendu avec le rhizome. D'abord initié par le calque généalogique, le rhizome l'emportait sur de nouvelles lignes haptiques, tactiles, de vitesses diverses, en zigzag, en bonds et rebonds sur le trajet. Le mouvement de celui-ci s'orientait de place en place, de pas en zones de densités sonores, il devenait mouvements de sons de matières.

Trace

Au studio de montage, une sorte d'adéquation était à l'œuvre tout au long pour faire fonctionner, agencer, se débobiner le fil sonore que j'ai fabriqué. Le soutien que m'a donné Hexagram-UQAM fait partie du rhizome dans cette grande machine et a permis de générer de multiples lignes, pistes, fils sonores. Ma recherche s'est ajustée avec les conditions en présence, mes connaissances, mes maladresses et aussi avec une mémoire courte, une amnésie fréquente due à beaucoup d'étapes, d'espaces différents et d'évènements sonores à appréhender autrement dans un travail de montage sonore. Les

outils nécessaires dans ce travail avec l'audio sont imposants. J'avais la chance d'y avoir accès. Ce fut comme apprendre une nouvelle langue. Il fallait apprendre le fonctionnement d'une interface, d'applications, d'équipements, de connectivités. Apprendre à écouter est inhérent à ce travail.

À chaque nouvelle étape, un attachement envers ce que j'avais vécu et rassemblé dans l'étape précédente, et l'inconnu de la tâche nouvelle à réaliser me faisait résister à entrer dans un nouveau processus qui allait transformer ma démarche et ma conceptualisation du trajet artistique. Il me fallait le temps de trouver un centre stable et calme, d'en délimiter les contours pour pouvoir m'élancer à nouveau. C'est enfin lorsque je me suis écartée d'un calque, d'une forme d'organisation, d'un rythme chronologique ou de la mémoire du trajet que mon travail sonore s'est affranchi pour entrer dans un autre temps, un autre agencement, pour proposer un nouvel espace qui m'était inconnu encore, sans concordance de signification, non pulsé comme dit Deleuze en pensant à la musique du compositeur Pierre Boulez :

Le caractère le plus évident de ce temps (non pulsé) c'est qu'il est une durée, c'est un temps libéré de la mesure régulière ou irrégulière, qu'elle soit simple ou complexe. Un temps non pulsé nous met en présence d'une multiplicité de durées hétérochrones, qualitatives, non coïncidentes, non communicantes. On ne marche pas en mesure, pas plus qu'on ne nage ou vole en mesure. Le problème alors, c'est comment des durées vont pouvoir s'articuler, puisqu'on s'est privé d'avance de la solution classique très générale qui consiste à confier à l'Esprit le soin d'imposer une mesure ou une cadence métrique commune à ces durées vitales. Puisqu'on ne peut plus recourir à cette solution homogène, il faut produire une articulation par l'intérieur entre ces rythmes ou durées. (Deleuze et Lapoujade, 2003, p. 143)

Je choisis donc de procéder en associations de proximités non chronologiques, non comptées, non régulées, en différentes recoups qui appellent à d'autres découps et amalgames. Je souhaite que mon trajet devenu sonore puisse devenir espace nomade ouvert à toutes sortes de connexions sans but ni fin, dans lequel l'auditoire puisse

trouver un trajet à parcourir que je ne connais pas. Le compositeur de musique concrète Lionel Marchetti donne ce conseil à un étudiant :

Composer avec des sons enregistrés c'est déployer lucidement toute une stratégie façonnant des identités tant au moment de l'enregistrement : le tournage sonore que lors de la composition afin de donner corps à ce qui, sans cesse et paradoxalement restera sans corps apparent mais prendra corps, dans ta composition, animé de ces fils invisibles qui tiennent toute véritable image et lui donnent vie. (Marchetti, 2008, 4e de couverture)

Ce mémoire qui parle de trajet de marche, d'entités sonores, d'espace, de lignes de fuites, de rhizome et de nouveaux trajets ne peut pas *montrer* ce qui en est de l'œuvre. Ceci ne passe pas par les mots écrits à part quelques fichiers numériques. Ce qui en est devient sonore. Avec mes mots, j'ai essayé d'exprimer comment elle s'agence. Il m'est plus facile d'en tracer une longue suite de lignes que j'ai suivies, cela fonctionne mieux dans cette interface :

Ligne de temps, généalogique, de quête, lignes historiques, de registres,

lignes de trajet de marche, ligne d'horizon, de chemin, de la frontière,

en allers-retours et en chevêtrements,

à mon ordinateur en des lignes de données numériques, de courant électrique,

à la salle de montage, en pistes de montage, en fils sonores, lignes de coupe
et courbes de fondus,

entre la mémoire du trajet et un nouvel espace sonore qui se crée, fil déroulé dans le
noir, le fil des heures dans la salle de montage,

et en de nouveaux allers-retours pour réagencer le montage sonore, en remaniement,
en pistes de consolidation,
jusque dans l'espace de diffusion où des lignes d'autres consistances : fils électriques,
fichiers de diffusion sonore, balises, lignes d'orientation, lignes d'exteriorités,
en des lignes de déplacements du public dans des trajets sonores nouveaux, quoique
balisés par ma proposition et l'espace où il sera invité,
et en lignes de mémoire(-création)!

Il se peut que la remise en trajet ne soit pas la finalité de la proposition, mais plutôt tout
le processus de travail où elle m'a m'engagée à chaque étape.

« Le rhizome est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde »
(Deleuze et Guattari, 1980, p.19).

BIBLIOGRAPHIE

- Alvarez de Toledo, S., Ogilvie, B. et Boccon-Gibod, T. (2013). *Cartes et lignes d'erre : traces du réseau de Fernand Deligny, 1969-1979 = Maps and wander lines*. Paris : L'Arachnéen.
- Babin, M. (2016). *Prêter l'oreille*. Magali Babin [Site web de l'artiste]. <https://magalibabin.com/preter-loreille/>
- Barbut, C. (2016). Raconter la performance : l'entretien comme cadre pour la reprise et la transmission des performances. Entretiens avec Esther Ferrer et Nil Yalter. *Intermédiatités / Intermediality*, (28-29) [Article de revue]. <https://doi.org/10.7202/1041081ar>
- Béliveau, J. (2011). *Rives et dérives : les rapports dialogiques entre la communauté de La Prairie et le fleuve Saint-Laurent, 1667-1900* [Rapport de recherche]. https://histoire.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/21/2017/03/BELIVEAU_Johanne_1.pdf
- Bickes, G. (1999). *Base de Données des Registres des Cimetières de Hemmingford* [Site web]. <http://hemmingford.mywebcommunity.org/hemcem-francais.htm>
- Boyer, D. (2018). Francisco López – Sonic Fields Vlieland (carte USB). Dans *Fear Drop* [Revue sur la musique expérimentale]. <http://www.feardrop.net/?p=2766>
- Cardiff, J. et Bures Miller, G. (2012). *Forest (for a thousand years...)*. Janet Cardiff & George Bures Miller [Site web des artistes]. <https://cardiffmiller.com/installations/forest-for-a-thousand-years/>
- Chneiweiss, H. (2019). *Notre cerveau*. Paris : Éd. L'Iconoclaste.
- Côté, M. (2006). *Suite Surface d'enregistrement, 2002-2006*. Mario Côté [Site web de l'artiste]. <https://mario-cote.ca/project/surface-denregistrement-2002-2006-2/>
- Deleuze, G. (1986). *La vie comme œuvre d'art*. Dans *Pourparlers 1972-1990*. Paris : Éd. de Minuit.

- Deleuze, G. (1990). *Contrôle et devenir*. Dans *Pourparlers 1972-1990*. Paris : Éd. de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*. Paris : Éd. de minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Ed. de Minuit.
- Deleuze, G. et Lapoujade, D. (2003). *Deux régimes de fous textes et entretiens, 1975-1995*. Paris : Éd. de Minuit.
- Deleuze, G. et Parnet, C. (2014). *Dialogues*. Paris : Flammarion.
- Douzet, R. (2007). *Petit Lexique de botanique (à l'usage du débutant)* [Pdf en ligne]. <https://www.jardinalpindulautaret.fr/sites/sajf/files/files/lexiquedouzet2007.pdf>
- Edwards, W. (1880, 28 juin). *Official Plan of the Township of Hemmingford in the County of Huntingdon: Made in Conformity with the Provisions of Chapter 37 of the Revised Statutes of Lower Canada* [Carte manuscrite couleur]. Bibliothèque et Archives nationales du Québec. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/archives/52327/3287610>
- Ferrari, L. (1991). *L'Escalier des Aveugles*. Luc Ferrari [Site de l'Association PRESQUE RIEN sur l'œuvre de Luc Ferrari]. <http://lucferrari.com/analyses-reflexion/lescalier-des-aveugles/>
- Fulton, H. (2002). *Hamish Fulton: Walking journey: Room guide*. Tate Britain: Exhibitions & events [Site web]. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/hamish-fulton-walking-journey/hamish-fulton-walking-journey-room>
- Fulton, H. (2001). *Walking artist*. Düsseldorf : Richter.
- Glossolalie (2021, 26 août). Dans *Wikipédia* [Encyclopédie en ligne]. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Glossolalie>
- Goodman, N. (1976). *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis : Hackett.
- Laplante, S. (2012). *belvédère | studio, bâle | stellar | basel*. [Site web de l'artiste]. <https://baselstellar.wordpress.com/pivot-belvedere/>

- Laplante, S. (2012). *trajectoire sud-est, bâle | stellar | basel*. [Site web de l'artiste].
<https://baselstellar.wordpress.com/trajectoire-sud-est-2/>
- López, F. (1997). *Schizophonia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom*.
 franciscolopez.net [Site web de l'artiste].
www.franciscolopez.net/pdf/schizo.pdf
- López, F. (2000). *Untitled*. Francisco López [Extrait sur site web de l'artiste].
www.franciscolopez.net/mp3/25.mp3
- López, F. (2001). *Building [NewYork]*. Francisco López [Extrait sur site web de l'artiste].
www.franciscolopez.net/mp3/23.mp3
- López, F. (2001). *Knowing when to not know*. Francisco López [Extrait sur site web de l'artiste].
www.franciscolopez.net/mp3/26.mp3
- López, F. (2017). *Sonic Fields Vlieland – movement 1 (forest dip)* [Écoute en ligne sur plateforme Bandcamp].
<https://franciscolopez.bandcamp.com/album/sonic-fields-vlieland>
- López, F. (2019). *Sonic Creatures*. franciscolopez.net [Essai sur site web de l'artiste].
<http://www.franciscolopez.net/pdf/creatures.pdf>
- Marchetti, L. (2008). *L'idée de tournage sonore: lettre à un étudiant*. Môméludies éd. CFMI de Lyon.
- Oliveros, P. (2016, 4 février). *RA Live Exchange with Pauline Oliveros with host Mark Smith. A giant of the avant-garde shows us how to listen*. (Ex. 293) [Entretien en ligne]. Resident Advisor. <https://ra.co/exchange/293>
- Panneton, A. (2009). *Histoire et généalogie de la descendance de Clément Lériger de Laplante*. Éd. Alain Panneton.
- Parret, H. (2009). *Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder*. [En ligne]. Université de Limoges : Actes Sémiotiques.
<https://www.unilim.fr/actes.semiotiques/2570>
- Perec, G. (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Éd. Gallimard.
- Piézoélectricité. (2021, 18 mai). Dans *Wikipédia* [Encyclopédie en ligne]. Récupéré le 23 juin 2021 de
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Pi%C3%A9zo%C3%A9lectricit%C3%A9>

Schafer, R. Murray. (1980). *The tuning of the world: toward a theory of soundscape design*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

Solomos, M. (2021). Diagramme et pensée opératoire de l'espace chez Xenakis. La pluralité de la nature des graphiques compositionnels. *Écrire comme composer: le rôle des diagrammes* (p. 241-256). Sampzon : Éd. Delatour France.

The Center For Deep Listening – at Rensselaer. (2020). *The Center For Deep Listening* [Site internet]. <https://www.deeplistinging.rpi.edu/>

Tra. (2021, 27 février). Dans Wiktionnaire [Dictionnaire en ligne]. Récupéré le 20 août 2021 de <https://fr.wiktionary.org/w/index.php?title=tra&oldid=29251456>