

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CORPS HYPERÉCOUTANT.

HISTOIRE D'UNE EXPÉRIENCE D'ÉCOUTE INCORPORÉE ET SON
PROLONGEMENT DANS UN DISPOSITIF ATMOSPHERIQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

CHANTALE LAPLANTE

SEPTEMBRE 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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 ma directrice Joanne Lalonde pour son soutien, sa lecture attentive, ses conseils et sa constante présence; mon co-directeur Sandeep Bhagwati pour nos conversations animées qui ont permis de clarifier entre autres la place centrale occupée par l'expérience, au coeur de la démarche.

Merci à tous les collaborateurs et musiciens qui ont participé à mes projets de création et en particulier à Julian Stein et Guillaume Barrette, directeurs techniques brillants et solidaires à tout moment.

Merci à Christophe Charles, mon hôte à l'Université d'art de Musashino à Tokyo.

Mille mercis à ma famille et tout particulièrement à Marie-Line Laplante pour sa lecture critique et nos échanges toujours stimulants et éclairants.

Enfin, je veux souligner l'apport financier du Fonds de recherche du Québec - Société et culture (FQRSC) qui m'a permis d'entreprendre mon doctorat et de me rendre au Japon dans le cadre d'un programme de stage.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	x
ABSTRACT.....	xii
INTRODUCTION	1
Énoncer le possible de l'écoute.....	1
Émergence de la notion d'atmosphère.....	6
Organisation de la thèse.....	8
CHAPITRE I EXPÉRIENCE FONDATRICE ET ÉMERGENCE.....	13
1.1 Trois tableaux : Inventorier / Ce qui arrive / Résonance.....	14
1.2 Le corps dans le creux : l'événement-avènement.....	16
1.3 Le son généreux, le temps tranquille : recadrage du processus de création.....	21
CHAPITRE II CHEMINEMENTS DU CORPS HYPERÉCOUTANT.....	28
2.1 De l'hyperécoute au corps hyperécoutant.....	28
2.2 Du huis clos à l'espace public : pour un continuum création-diffusion.....	34
2.3 Accueillir les corps, convoquer l'écoute.....	42
CHAPITRE III MÉTHODE ET OUTIL DE RECHERCHE.....	46
3.1 Chaos, savoirs : la pratique pour penser, la pensée pour se déplacer.....	47
3.2 L'intuition incorporée : le corps écoutant éclaire un savoir-faire.....	49
3.3 La systémique esthétique : modélisation et observation critique.....	54

CHAPITRE IV. QUATRE TEMPS, QUATRE ESPACES : DISPOSITIF ET EXPÉRIMENTATIONS.....	60
4.1 Le dispositif : enjeux.....	61
4.2 <i>From There To Hear</i>	67
4.2.1 Déambulation et processus de création	67
4.2.2 Retour	76
4.3 <i>Sculpting Spaces</i>	79
4.3.1 Séjour au Japon : brève genèse.....	79
4.3.2 Rencontre du lieu en œuvre	81
4.3.3 Retour.....	91
4.4 <i>Intra-muros</i>	92
4.4.1 Investiguer et investir l'espace.....	93
4.4.2 Cheminements.....	98
4.4.3 Éclairages, sonorisations, liages.....	101
4.4.4 Retour.....	113
4.5 Chambre d'écoute.....	115
4.5.1 Instrumentarium, composition, partition.....	116
4.5.2 La boîte noire entr'ouverte et poreuse - colorer, sonner.....	120
4.5.3 Retour.....	129
CHAPITRE V DISPOSITIF ATMOSPHERIQUE : L'ÉCOUTE VÉCUE DANS UN MILIEU SPHÉRIQUE POREUX.....	133
5.1 Installer une atmosphère	134
5.2 Émergence d'un milieu sphérique poreux.....	139
5.3 D'espace et d'écoute : dispositions diagrammatiques.....	142
5.4 Codetta	149

CONCLUSION.....	150
ANNEXE A-1 Carnet de notes. Composition du quatuor à cordes <i>Study of a Room</i> , 5 août 2006.....	160
ANNEXE A-2 Carnet de notes. Composition du quatuor à cordes <i>Study of a Room</i> , 6 août 2006.....	161
ANNEXE B-1 Carnet de notes. 27 février 2013, p. 98.....	162
ANNEXE B-2 Carnet de notes. 27 février 2013, p. 99.....	163
ANNEXE C Carnet de notes. 1er mars 2013, p. 103.....	164
ANNEXE D Carnet de notes. 18 mars 2013, p. 10.....	165
ANNEXE E <i>Chambre d'écoute</i> . Extrait de la partition de travail percussion et électronique.....	166
ANNEXE F <i>Chambre d'écoute</i> . Extrait de la partition de la percussionniste indiquant les différentes sections à la station A.....	167
ANNEXE G <i>Chambre d'écoute</i> . Feuilles de route des jeux sonores.....	168
ANNEXE H Liste des liens vidéo vers la documentation audiovisuelle des projets.....	169
BIBLIOGRAPHIE.....	170

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 Schéma de ma méthode : processus et opérations.....	54
3.2 Schéma de base de la systémique.....	55
3.3 Schéma de base de mes dispositifs.....	58
4.1 <i>From There to Hear</i> . Deux photos : boisé au Parc Angrignon, Montréal (mars 2013) et boisé aux alentours du studio Davidson, Banff (avril 2013).....	69
4.2 <i>From There to Hear</i> . Exemple I. Fabrication de l'œuvre : planchettes et microphones.....	71
4.3 <i>From There to Hear</i> . Exemple II. Fabrication de l'œuvre : captation de l'ambiance extérieure.....	73
4.4 <i>From There to Hear</i> . Exemple III. Fabrication de l'œuvre : deux points de vue (sud et ouest) sur les ouvertures.....	74
4.5 <i>From There to Hear</i> . Exemple IV. Fabrication de l'œuvre : configuration rotatoire (représentation 17h).....	74
4.6 <i>From There to Hear</i> . Studio Davidson : chemin d'approche. Photo : Archives personnelles.....	78
4.7 <i>Sculpting Spaces</i> . Atelier de sculpture sur bois début septembre et fin novembre 2013, Université d'art de Musashino, Tokyo.....	83
4.8 <i>Sculpting Spaces</i> . Artistes au travail durant la performance. (Arrêts sur images documentation vidéo Asuka Hamaguchi.).....	85

4.9	<i>Sculpting Spaces</i> . Schéma de la structure (partition).....	88
4.10	<i>Sculpting Spaces</i> . Points de vue sur les accès, le placement des enceintes, les musiciens, les sculpteurs et les visiteurs durant la performance. (Photos : Manon Fournié).....	90
4.11	<i>Intra-muros</i> . Pavillon Coeur des sciences :trajet côté sud vers l'ouest (à l'avant) et côté ouest vers le nord et l'est (tout au bout, début du tracé). Photos : Archives personnelles.....	98
4.12	<i>Intra-muros</i> . Pavillon Coeur des sciences : Vue de l'accès par la cheminée avec tracé au sol. (21 juin 2014) (Arrêt sur images documentation vidéo.)....	99
4.13	<i>Intra-muros</i> . (1) Vue de l'espace de la cheminée en entrant. (2) Fondu enchaîné cheminée et chaufferie. (3) Accès vers l'Agora cachée du public. (4) Perspective dans l'Agora en entrant par la droite. (Arrêts sur images documentation vidéo.).....	100
4.14	<i>Intra-muros</i> . Différentes postures d'écoute : (1) et (2) La cheminée. (3) La chaufferie. (4) L'Agora. (Arrêts sur images documentation vidéo.).....	101
4.15	<i>Intra-muros</i> . Vue des installations (1) Robin Minard : <i>Music for Quiet Spaces</i> (Photo : Tom Gunderwein) et (2) <i>Defragmentation/red</i> de Yumi Kori. Photo : Yumi Kori.....	102
4.16	<i>Intra-muros</i> . (1) Vue de la chaufferie. Photo : Robert Del Tridici (2) vue de la cheminée. (Arrêt sur images documentation vidéo.).....	104
4.17	<i>Intra-muros</i> . Cheminée : vue de l'intérieur et de l'extérieur.....	105
4.18	<i>Intra-muros</i> . Vue de l'installation au début de l'événement vers 20h30 et la nuit venue, vers 21h45. Photos : Archives personnelles.....	106
4.19	<i>Intra-muros</i> . Agora Hydro-Québec : espace de déambulation, printemps 2014.....	107

4.20	<i>Intra-muros</i> . Schéma des déplacements des musiciens dans l'Agora.....	110
4.21	<i>Intra-muros</i> . Agora : cadrage avec vue sur cour, côté sud.....	111
4.22	<i>Intra-muros</i> . Agora : vue d'ensemble des modifications graduelles d'éclairage et position des toiles. Photos : (1) Archives personnelles (2) et (3) Arrêts sur images documentation vidéo (4) Robert Del Tridici.....	112
4.23	<i>Intra-muros</i> . Agora : station de travail (l'atelier) Photo : Archives personnelles	113
4.24	<i>Chambre d'écoute</i> : instrumentarium des stations	117
4.25	<i>Chambre d'écoute</i> . Croquis du plan envisagé pour le vestibule (Carnets de notes, n. d., décembre 2017)	121
4.26	<i>Chambre d'écoute</i> . Vue sur le vestibule de l'intérieur de la salle. (Arrêt sur images documentation audiovisuelle.).....	123
4.27	<i>Chambre d'écoute</i> . Vue sur la sculpture lumière et le mouvement des corps au moment de la première intervention des jeux sonores. (Arrêt sur images de la documentation audiovisuelle.).....	124
4.28	<i>Chambre d'écoute</i> . Deux moments durant une répétition des jeux sonores. (Arrêt sur images, documentation audiovisuelle.).....	125
4.29	<i>Chambre d'écoute</i> . Choix d'éclairage tel que travaillé dans la boîte noire du laboratoire de recherche matralab. (Photos : Archives personnelles.).....	126
4.30	<i>Chambre d'écoute</i> . Configuration asymétrique de la chambre d'écoute. (Arrêts sur images, documentation audiovisuelle.).....	127
4.31	<i>Chambre d'écoute</i> . Schéma de la configuration spatiale et des déplacements de la percussionniste.....	128
5.1	Modélisation de <i>From There to Hear</i> (Studio Davidson, Banff, 2013).....	145

5.2	Modélisation de <i>Sculpting Spaces</i> (Atelier de sculpture sur bois, Université d'art de Musashino, Tokyo, 2013).....	146
5.3	Modélisation de <i>Intra-muros</i> (Coeur des sciences, Montréal, 2014).....	147
5.4	Modélisation de <i>Chambre d'écoute</i> (Salle multi, Conservatoire de musique de Montréal, 2017).....	148

RÉSUMÉ

Cette thèse en recherche et création interpelle une approche réflexive. Sa problématique et son cheminement se fondent sur une expérience d'écoute singulière survenue en 2002. Celle-ci avait alors projeté mon être dans une nouvelle relation à la fois au sonore et au monde, plus précisément au lieu et la sensation d'une ambiance sonolumineuse pénétrante. Dès lors, j'ai cherché à ensiler dans mes œuvres l'expérience inouïe de mon corps écoutant vibrant du lieu dans le lieu, mon corps hyperécoutant. Au fil de cette pratique est apparue une rupture de sens entre mon mode de travail, mes œuvres et la mise en concert. De là la question qui oriente ma thèse : quel dispositif d'écoute pourrait le mieux accueillir l'œuvre et simultanément l'offrir comme champ d'entendre où séjourner dans l'étonnement? Ainsi se sont amorcées la recherche et l'expérimentation de différentes propositions d'installation-concert qui, au final, ont généré un dispositif comme milieu à écouter et à vivre appelé « dispositif atmosphérique ». Cette thèse a conduit à la présentation publique de quatre projets : *From There to Hear* (2013) pour piano, électronique et sons ambiants; *Sculpting Spaces* (2013) pour guitare électrique et batterie, fichiers audios et artistes au travail; *Intra-muros* (2014), pour tuba, cloches plaques amplifiées, traitement en direct et installations sonores; *Chambre d'écoute* (2017), pour percussion, électronique en direct et jeux sonores.

Ma thèse débute par l'examen de l'expérience d'écoute initiale qui met au jour sa nature non reproductible et événementiale (Claude Romano), ouverte à la transformation où corps, son et lieu s'accordent dans un vécu unifié. Cette réflexion se développe à partir d'une conceptualisation phénoménologique empruntée à plusieurs philosophes et chercheurs parmi lesquels Maurice Merleau-Ponty, Henri Maldiney, Gilles Deleuze, Jean-Luc Nancy et Nishida Kitaro. Le concept d'intuition agissante de ce dernier instruit ma propre pratique d'une intuition incorporée dans le processus de création et fait plus largement avancer ma réflexion sur une écoute incorporée à partir de son concept d'« organe corporel » que je relie avec celui d'énaction de Francisco Varela *et al.*, qui reconnaît que corps et esprit forment une inextricable entité qui gouverne l'expérience subjective du monde. La réflexion sur la composition musicale et le dispositif est quant à elle éclairée par celle de Luigi Nono, Max Neuhaus et la *Dream House* de La Monte Young et Marian Zazeela, pour ne nommer que ceux-là.

Ancrant la démarche dans une itérativité méthodologique de la recherche par la pratique, les expérimentations de dispositif cherchent à créer les conditions invitant le visiteur-écoutateur, frontière subjectivante entre le réel et l'art, à plonger dans l'œuvre, espace processuel entrelaçant écoute intime et écoute du lieu. Chaque dispositif est exploré à partir d'une approche *in situ* et la recherche d'une nouvelle articulation des rapports entre plasticité, technologie et performance musicale. Mon travail révèle le rôle primordial de l'atmosphère liant tous les éléments en jeu. Nouveau champ de recherche, j'approfondis le concept d'atmosphère à la lumière des réflexions de différents penseurs tels Gernot Böhme, Hermann Schmitz, Jean-Paul Thibaud, Jean-François Augoyard et Peter Sloterdijk. Le dispositif atmosphérique émerge ainsi en tant que résultat d'une organisation réticulaire de flux sonospatiolumineux, art de l'imprégnation, en écho à l'expérience hyperécoutante fondatrice de toute la démarche.

MOTS-CLÉS : écoute, corps, hyperécoute, corps hyperécoutant, écoute incorporée, intuition incorporée, énonciation, visiteur-écoutateur, phénoménologie, installation-concert, dispositif, atmosphère, ambiance, art de l'imprégnation, *in situ*, lieu, sensation, art expérientiel, espace processuel, événementialité, l'Ouvert.

ABSTRACT

This research and creation dissertation calls for a reflective approach. Its central question and process is based on a singular first-hand listening experience in 2002. At the time, this experience thrust me into a new relation to sound and to the world, and more precisely to the place itself and to a sensation of penetrating sonoluminescence. From then on, in my musical compositions, I aimed to encapsulate this new experience of my listening body vibrating from the place, in the place, my hyper-listening body. Over the course of this practice, a rupture of meaning appeared between my way of working, my artistic output, and the concert situation. Hence the guiding question of my dissertation: what listening *apparatus* could best host my music and simultaneously offer it up as a listening sphere in which to experience astonishment? Thus was initiated my research and the experimentation with various concert-installation proposals which, eventually, generated a set-up as listening and experiencing environment which I called “atmospheric *apparatus*”. This dissertation has led to the public presentation of four projects: *From There to Hear* (2013) for piano, electronics and ambient sounds; *Sculpting Spaces* (2013) for electric guitar and drum kit, field recordings, and artists at work; *Intra-muros* (2014) for tuba, amplified bell plates, live electronics, and sound installations; *Chambre d'écoute* (2017) for percussion, live electronics and objects manipulations.

My dissertation begins with the examination of the initial listening experience which brings to light its unreproducible and “événementiale” nature (Claude Romano), open to transformation where body, sound, and place experience a unified moment. At the core of the development of this reflection is a phenomenological conceptualization drawn from many philosophers and academics including Maurice Merleau-Ponty, Henri Maldiney, Gilles Deleuze, Jean-Luc Nancy, and Nishida Kitaro. Nishida’s concept of active intuition sheds light on my own practice of an embodied intuition in the creative process, bolstering my reflection on embodied listening with his concept of “embodied organ”; I link this concept with Francisco Varela and al.’s enaction, which recognizes that body and spirit constitute an inextricable entity governing the subjective experience of the world. My reflection on musical composition and the *apparatus* is informed by that of Luigi Nono, Max Neuhaus, and the *Dream House* project from La Monte Young and Marian Zazeela, to name but a few.

The whole process is anchored in an iterative “practice as research” methodology, the *apparatus*' experimentations aiming to create the conditions for inviting the visitor-listener, a subjectifying frontier between reality and art, to dive into the artwork, a process-based space intertwining intimate listening and listening to the place itself. Each *apparatus* is explored using an *in situ* approach and the search for a new way of articulating the relationships between plasticity, technology and musical performance. My work reveals the fundamental role of the atmosphere that binds all the elements at play. Within this new research field, I am expanding the concept of atmosphere in light of reflections by various thinkers including Gernot Böhme, Hermann Schmitz, Jean-Paul Thibaud, Jean-François Augoyard, and Peter Sloterdijk. The atmospheric *apparatus* emerges as a result of a reticular organization of sonic-spatial-luminous flows, the art of impregnation, which echos the hyper-listening experience that is foundational to the whole process.

KEY-WORDS: listening, body, hyper-listening, listening body, embodied listening, embodied intuition, enaction, visitor-listener, phenomenology, concert-installation, *apparatus*, atmosphere, ambiance, art of impregnation, *in situ*, place, sensation, experiential art, process-based space, evential, évènementialité, l'Ouvert.

INTRODUCTION

« Au départ de tout il y a ce qu'on ressent, le “ressenti”, cette vibration, ce tremblement, cette chose qui ne porte aucun nom, qu'il s'agit de transformer en langage. »

(Sarraute dans Serreau, 1968, p. 3)

Car il faut, pour y entrer,
sortir de la pensée du but et de la visée.

(Jullien, 2017, p. 50)

Qu'est donc “être” à l'écoute,
comme on dit “être au monde”?

(Nancy, 2002, p. 17)

Énoncer le possible de l'écoute

Ma thèse recherche-crédation se propose comme une déambulation circulant entre expérience sensible et rapport direct à l'œuvre qui, comme le titre l'indique, part du concept du corps hyperécoutant issu d'une expérience qui depuis imprègne toute ma démarche et se répercute jusque dans l'expérimentation de dispositifs d'écoute. Le texte suit une ligne chronologique, d'où ont surgi des concepts, de nouvelles interrogations, des enjeux revisités à travers des oeuvres et pour finir, l'ouverture sur de nouvelles propositions desquelles se noue, dans le corps écoutant, l'épreuve de l'écoute même.

Comme l'évoque Nathalie Sarraute, ma thèse se situe d'abord comme un travail d'énonciation, celle d'une expérience vécue dans un ressenti que j'ai cherché, pendant maintenant bientôt vingt ans, à comprendre à travers ma pratique en composition et éventuellement un dispositif d'écoute; une expérience sensorielle marquante que j'ai associée à ce que j'ai nommé une hyperécoute et plus tard un corps hyperécoutant. L'ensemble de ma thèse prend comme prémisse de départ que « *vivre* une expérience est très différent de *connaître* cette expérience » (Cizeron et Huet, 2011, p. 12, en italique dans le texte) que d'ailleurs, à ce jour, je continue d'explorer et qui, inlassablement, me fait pénétrer dans de nouveaux espaces de connaissances et d'expériences corpo-spatiotemporelles. C'est pourquoi on retrouve, en deuxième lieu, cette citation du philosophe François Jullien puisqu'il s'agit d'abord non pas de reproduire l'expérience dans le sens de littéralement la répéter, mais plutôt de l'envisager dans un cheminement pour identifier et mieux comprendre les enjeux en son sein. La globalité de ma démarche procède ainsi d'une intentionnalité plutôt que d'une volonté, se présentant comme un projet ouvert, pour permettre « la mise en place du processus de contact à l'autre, à soi, à la rencontre au monde. Elle est comme le fond sur lequel va surgir la présence intuitive. Elle est attente de ce qui va se révéler, elle est possibilité de création. » (Klein, 2004, p. 82)

À chaque étape de la rédaction de la thèse, je me suis rappelé, tel un leitmotiv, l'importance de demeurer au plus près de l'expérience, celle fondatrice et toutes les autres qui auront suivi et d'effectuer des retours critiques itératifs à partir de mon point de vue, car « nul autre que l'investigateur lui-même ne peut mieux connaître les dimensions et les nuances d'une expérience de recherche singulière. » (Craig, 1988, p. 54) Que ce soit dans le contexte d'une partition ou celui d'un dispositif, ma pratique, qui inclut l'expérience fondatrice, a de cette manière continuellement balisé et orienté le processus réflexif, ses questionnements, ses hypothèses et ses conclusions. Un tel

parcours a paru s'imposer pour approcher le moment de la rencontre, où l'expérience d'écoute s'éprouve avant que la réflexion ne naisse.

Le choix du cadre théorique s'est ainsi effectué au fur et à mesure de l'avancement de la recherche et des projets de création, se plaçant d'abord du côté de la phénoménologie pour comprendre et expliquer l'expérience d'écoute initiale, génératrice du mouvement qui a incidemment mené à mon engagement dans un programme doctoral de recherche-crédation. Cette fréquentation de la phénoménologie, qui ne m'aura d'aucune manière transformée en spécialiste, a été particulièrement exigeante pour la nouveauté des concepts, mais a représenté un passage nécessaire pour reconnaître le caractère foncièrement singulier et vif de l'expérience initiale. À cette rencontre philosophique, espace de résonances et de rencontres fécondes, se sont greffées des lectures autour de l'énaction qui m'ont amenée à approfondir le concept de l'écoute incorporée, mis au jour à travers la réflexion phénoménologique. Afin d'approfondir mon propre rapport à la composition musicale et les pratiques d'écoutes, j'ai retrouvé des complicités auprès de compositeurs et de musicologues, d'artistes de l'installation sonore, d'historiens et de théoriciens de l'art. Finalement, j'ai en cours de route fait connaissance, si je puis dire, avec des chercheurs sensibles à une approche phénoménologique des problématiques liées à l'architecture et plus globalement à l'espace. Cette rencontre m'a en quelque sorte encouragée à approfondir l'atmosphère comme condition au coeur de mes dispositifs. En dernière instance une boucle s'est ainsi formée entre l'écoute comme phénomène incorporé vécu dans la solitude d'un studio d'artiste et la fabrication d'une atmosphère liant les êtres dans un milieu constellé.

Enfin, la citation de Jean-Luc Nancy me permet d'introduire le point de vue que j'ai adopté en ce qui concerne l'écoute, celui qui se pose sous la forme d'une interrogation et qui investit l'écoute en tant que phénomène nous rattachant au monde, ce monde

qui s'organise dans mon art à travers des dispositifs installation-concert¹. C'est donc dans le contexte d'une pratique phénoménologique que je développe ma réflexion autour de l'écoute depuis l'expérience fondatrice jusqu'au dernier projet de recherche-crédation. Comme on le verra, ma perspective se décline du côté de l'*in situ*, interrogeant le corps écoutant dans ses liens avec le lieu et sa transformation en espace, où « habiter et exister sont un ». (Maldiney, 2007, p. 168)

La question de l'écoute est traditionnellement abordée à partir de considérations anatomiques ou physiologiques. L'étude de l'audition humaine fait appel à un large champ de connaissances allant de la biologie à la mécanique ou à l'acoustique, de la chimie moléculaire et de la génétique aux plus récentes découvertes en neurologie. Bien que tous ces travaux aient pu déboucher sur une meilleure compréhension des opérations cochléaires au cours d'auditions d'oeuvres², elles ne cherchent pas à élucider, dans le sens de comprendre, « ce qu'il y a dans la "boîte sensible" et se limite à mettre en relation des stimuli et des réponses observables. » (Pelé, 2012, p. 12)³ Dans son article « Neurosciences et musique. Un bilan problématique » le médecin chercheur Jean Vion-Dury fait état des limites de l'approche localiste des neurosciences qui, par ses méthodes mêmes, ne peut rendre compte du fait que l'expérience au cours de l'écoute musicale est « polymodale et en quelque sorte incarnée dans un large vécu corporel dont on a du mal à penser qu'il n'implique plus qu'une petite zone cérébrale. »

¹ Les problématiques liées à ce type de dispositif sont abordées au début du chapitre 4.

² Le terme oeuvre est ici utilisé pour désigner toute oeuvre faisant usage du sonore comme principal élément la constituant.

³ Les cursus d'études dans le domaine de la musique adoptent habituellement une posture cognitiviste à travers des cours et séminaires de psychoacoustique, l'audition y étant approchée comme un processus de traitement d'information et étudié à partir des protocoles de recherche quantitative. Ce n'est que récemment que la notion d'enactivisme, qui tente d'étudier l'acte d'écoute dans toute sa complexité, est abordée dans le domaine académique bien que de manière encore très marginale.

(Vion-Dury, 2013, p. 468). Suivant un protocole rigoureux d'étude qualitative sur l'écoute, relatée dans l'article « Listening from Within » un groupe de chercheurs issus de différentes disciplines⁴ ont cherché à décrire leur expérience d'écoute. L'analyse des données a mené à l'hypothèse que celle-ci interpelle une triple structure générique, selon que l'attention est portée vers la source sonore, le son pour lui-même, ou le son ressenti. Au final, ils reconnaissent que la grande variété des sensations et relations perceptuelles avec les sons écoutés demande de poursuivre les recherches autour de cette hypothèse, mais aussi que cette variété ne fait que démontrer notre ignorance de ce que peut signifier écouter un son, terminant leur étude en affirmant : « the vastness of what a little sound may reveal is an inexhaustible wonder. » (Petitmengin *et al.*, 2009, p. 284)⁵

C'est justement dans cette incertitude et cet étonnement que j'ai pris le parti de me situer et d'engager ma recherche sur le corps hyperécoutant comme une épreuve d'existence (Maldiney, 2007) constituée d'un flux incessant d'apparition et de disparition, « d'intensités, de suspens, d'atmosphères, d'événements impalpables et cependant bien incarnés. » (Didi-Huberman, 2005, p. 21) C'est afin de souligner cette approche de l'écoute en tant que perception incorporée, que j'ai choisi d'utiliser le terme écouteur plutôt qu'auditeur que j'ai éventuellement associé avec celui de visiteur. Le corps hyperécoutant concerne une spatialité accueillante, génératrice de résonances qui

⁴ Il s'agit des chercheurs Claire Petitmengin, philosophe ayant entre autres réalisé une thèse sous la direction de Francisco Varela; Michel Bitbol, philosophe des sciences; Hélène Curallucci, médecin de médecine physique et de réadaptation; Michel Cermolacce, médecin en psychiatrie; Jean Vion-Dury, médecin en neurophysiologie et psychophysiologie, Jean-Michel Nissou, psychothérapeute; Bernard Pachoud, philosophe et psychanalyste.

⁵ Sandeep Bhagwati (2018) relate aussi cette complexité perceptuelle en parlant de micro-émotions où en quelques millisecondes, humeur, sentiments et émotions sont en constante transformation. « Musiques non cochléaires. Partition, mouvement, espace. » Texte non publié et non paginé d'une conférence présentée au 86e congrès de l'ACFAS du 7 au 11 mai 2018. Récupéré de https://www.academia.edu/37471816/Musiques_non_cochl%C3%A9aires_-_Partition_mouvement_espace

émerge d'un « écouter », comme dit Jean-Luc Nancy, « tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible. » (2002, p. 19) Ce rapport de tension entre le corps et les résonances sonores expose manifestement le système de vibrations réciproques entre des composantes (*Ibid.*, p. 23) et représente un enjeu important de mon travail. En effet, tous les dispositifs d'écoute expérimentés ont cherché à créer une sorte de concentré de tensions à travers différents agencements et mises en son de l'espace.

Émergence de la notion d'atmosphère

Puisque le dispositif a été expérimenté dans un canevas de type installation-concert il est tout de suite apparu nécessaire de prendre en considération le fait que de venir écouter une oeuvre est dès lors aussi y pénétrer, une installation étant un lieu sensibilisé, investi de la vision de l'artiste et de celle du visiteur qui l'anime par sa présence même à travers un processus de subjectivation (Alberganti, 2013). L'auditeur-spectateur dans le contexte de mes installations-concerts correspond donc à ce que je nomme un visiteur-écouteur qui investit l'espace à travers son écoute et une spatialité fondatrice d'une nouvelle relation du corps à l'espace sonore. Cette spatialité s'articule dès le seuil, lieu et moment du passage entre l'environnement et l'espace de l'oeuvre, le corps du visiteur-écouteur agissant alors en tant que la frontière même. C'est là aussi que débute l'expérience d'écoute, que le dispositif ancre dans l'accident, l'imprévu, interrogeant un ensemble de schèmes de production. L'expression visiteur-écouteur donc, pour signifier le caractère émergent de l'expérience kinesthésique, motrice et affective qui, tout à la fois, dans une immédiateté, cherche à donner sens à ce qui l'entoure, à ce qui s'écoute.

Tout le processus de recherche-création associé à la thèse a été l'occasion de remise en question tout autant que de découvertes. On verra que ma compréhension de l'expérience initiale et son prolongement dans un dispositif s'est enrichi au contact des expériences et réflexions d'autres artistes et de mes propres productions, pour déboucher sur une perspective jusque-là ignorée, pourtant au coeur de l'expérience, qui concerne la question de l'atmosphère. Si je reconnais qu'il est impossible de reproduire l'expérience d'écoute incorporée telle que vécue en 2002, peut-être serait-il toutefois possible d'avoir accès à un aspect fondamental qui puisse la constituer? C'est au fil de l'approfondissement de ma compréhension de l'expérience initiale concurremment aux expérimentations d'un dispositif d'écoute, que l'atmosphère s'est éventuellement présentée comme élément constitutif de l'expérience. Cela est apparu le plus manifestement lors du projet *Chambre d'écoute*, dernière réalisation qui a pris une allure de synthèse dans sa proposition de configuration et d'agencements sonores et plastiques et où l'atmosphère s'est révélée comme une « stratégie à la fois esthétique et perceptuelle. » (Salter, 2019, p. 163) Gernot Böhme, représentant majeur d'une philosophie de l'atmosph re⁶, terme très souvent remplacé en français par *ambiance*⁷, avance que la nature fluctuante des entités ontologiquement indéterminées de l'atmosphère doit pouvoir servir pour repenser la dichotomie entre subjectivité et objectivité. La théorie de l'atmosphère pose la nécessité de revoir notre rapport à l'oeuvre pour investiguer la relation entre l'oeuvre et l'expérience de l'oeuvre et repenser

⁶ Gernot Böhme a développé, entre autres à la suite des travaux de Walter Benjamin et Hermann Schmitz, une théorie générale de l'esthétique en tant que production d'atmosphères maintenant connue en tant que Nouvelle esthétique.

⁷ Dans son texte d'introduction aux actes du colloque « Faire une ambiance » - « Creating an atmosphere », Jean-François Augoyard (2008) fait une distinction entre l'usage du terme *ambiance* qui est choisi pour renvoyer «   une notion globale (constellation du physique, du spatio-temporel, du psychosociologique et de l'affectif) » et le terme *atmosphère* « si la notion va plus précisément du côté de l'affectif, du ressenti (proche donc de *stimmung* ou *mood*, ou proche du terme français “climat”) ». (p. 11) Pour ma part, j'ai choisi d'utiliser le terme *atmosphère*, considérant que mes dispositifs se développent à la fois dans un jeu spatio-temporel et climatologique ou comme le dit Tim Ingold, météorologique : « our metaphors for describing auditory space should be derived not from landscape studies but from meteorology. » (2007, p. 12)

« ce “et”, cet entre-deux qui relie les propriétés de l'environnement » (Böhme, 1993, p. 114) et les états humains. C'est à travers cette réflexion, développée dans le dernier chapitre de ma thèse, qu'a surgi la notion de dispositif atmosphérique afin de situer et indiquer ma perspective de l'installation-concert. Ce dispositif atmosphérique est conçu comme partie prenante d'un milieu, où l'expérience d'écoute hyperécoutante s'élabore dans une prégnance difficilement identifiable qui, comme l'exprime François Jullien, « traverse, “transpire”, “transmet” - [qui est] de l'ordre de l' “entre”, à l'instar de la résonance - et laisse en décantant émaner, qui ne focalise pas, mais dissipe, qui n'immobilise pas, mais fait communiquer [...]. » (2010, p. 135) À travers une configuration particulière, conçue à partir d'un lieu donné, j'installe le concert dans une atmosphère, une coloration, qui pénètre le corps écoutant, lui-même pénétrant l'espace, de l'écoute, résolument, dans un monde de demi-teinte, au tissu fragile, tendu dans ses forces fluides, de résonances.

Les problématiques spécifiques à la composition musicale sont abordées principalement dans le contexte d'une réflexion sur l'écoute et l'expérimentation des dispositifs. La pratique de la composition et les oeuvres ne sont donc pas examinées d'un point de vue analytique, passant en revue les aspects de la forme ou encore des échelles ou autres éléments constitutifs du faire musical. Il a plutôt s'agit de faire part d'une mise à l'épreuve d'une méthodologie et d'une recherche de mise en résonances du lieu et de l'être à l'écoute.

Organisation de la thèse

L'ensemble de ma thèse s'organise en cinq chapitres. Le premier, intitulé « Expérience fondatrice » présente d'abord une description de l'expérience d'écoute initiale. Organisée en trois tableaux, cette section se distingue par l'adoption d'un style d'écriture

imaginé à la recherche des mots qui pourront le mieux rendre compte de sensations nouvelles vécues alors et l'inscrire dans une intelligibilité qui pourra en accroître la communicabilité (Dupeyron, 2013). Vient ensuite une section où je propose une réflexion critique sur ce vécu, reconnaissant dès lors la nature incorporée de l'expérience d'écoute et la nécessité de l'envisager à partir d'une perspective phénoménologique. C'est à ce moment que j'introduis les notions de creux phénoménologique (Maldiney), d'événementialité (Romano), de corps propre et corps vivant (Merleau-Ponty) et d'énaction (Varela *et al.*). La dernière section fait état des interrogations suscitées par l'expérience et comment elles ont été peu à peu éprouvées dans ma pratique de compositeure, celle-ci ayant été dès lors irrémédiablement transformée dans son rapport au son, au corps et le lieu où il se trouve. C'est un temps d'incertitudes, mais aussi celui de l'élaboration d'une oeuvre construite sur de nouvelles bases d'où émerge la notion d'intuition oscillante avec un son qui se forme dans le chant du lieu.

Le chapitre II intitulé « Cheminements du corps hyperécoutant » fait un retour à l'expérience fondatrice pour montrer de quelle manière la compréhension de celle-ci s'est transformée au fil de mes travaux, le concept de l'hyperécoute se précisant en celui de corps hyperécoutant, rendant ainsi mieux compte de la place centrale du corps écoutant dans l'expérience. Ceci m'amène à m'intéresser à des pratiques directement reliées au corps écoutant, en particulier celles de Bernhard Leitner, Harry Partch ou Pauline Oliveros. Sont également interpellés des artistes qui ont développé une réflexion critique autour de l'écoute dans ses rapports avec l'espace tels Luigi Nono ou encore La Monte Young et Marian Zazeela. C'est aussi dans ce chapitre que je relate le cheminement ayant mené au désir de me pencher sur les conditions de présentation de mes oeuvres qui, au fil du temps, me sont apparues inadéquates. S'ensuit une recherche sur les expériences passées de différents artistes et mouvements qui ont contribué à une modification des structures d'écoute, ceci afin d'éclairer mes nouvelles questions et mes

propres recherches d'un dispositif d'écoute pertinent pour mes oeuvres. Ce qui mène à une dernière section où j'approfondis le concept du corps hyperécoutant à travers celui d'énaction dans un effort pour cerner l'approche la plus appropriée pour avancer dans les expérimentations d'une nouvelle configuration d'écoute.

Le troisième chapitre est consacré aux questions méthodologiques où, à partir d'un chaos, d'une sensation floue, en écho à celle ressentie lors de l'expérience fondatrice, s'élabore une méthode que j'en viendrai à nommer l'intuition incorporée. S'appuyant sur ma pratique ainsi que sur le concept d'intuition agissante⁸ de Nishida Kitaro, l'intuition incorporée se place au centre d'une démarche dite de la recherche par la pratique, où s'élabore en continu un mouvement itératif entre les processus artistique et réflexif. Représenté à l'intérieur d'un schéma synthèse, l'intuition incorporée se relie à une pratique de l'*in situ* et de l'aléatoire comme éléments constitutifs de ma pratique d'un dispositif d'écoute. Je conclus le chapitre par une réflexion autour de la systémique esthétique telle qu'avancée par Alain Alberganti en tant qu'outil de compréhension des dispositifs expérimentés. C'est ici que sont entre autres présentés les concepts de visiteur-frontière et de subjectivation présents tout au long des analyses critiques de mes réalisations.

Le chapitre IV intitulé « Quatre temps, quatre espaces : dispositif et expérimentations » débute par une problématisation du dispositif, à la fois concept et outil de recherche utilisé pour favoriser, provoquer l'émergence de sens, de nouvelles connaissances et élaborer une nouvelle pratique, celle de l'installation-concert. Ma réflexion s'élabore à travers un recensement des expériences significatives pouvant s'apparenter à ce que je cherche à créer, me penchant sur celles d'artistes en arts visuels ayant intégrés des éléments sonores à leurs oeuvres tels Asher, Nauman, Viola et Brewster pour m'attarder

⁸ Concept traduit en anglais par *enactive intuition*.

plus particulièrement sur le travail de Max Neuhaus, par ailleurs déjà mentionné dans la section sur la méthodologie traitant de *l'in situ*. Ce rapprochement avec les travaux de Neuhaus m'amène à examiner ma propre pratique en composition musicale et sa transformation au contact du lieu. Je termine cette section par une réflexion autour de l'élément concert du dispositif considérant alors le potentiel transformateur d'une scène de la performance élargie, décloisonnée et s'agençant avec le lieu, dans une perspective de création où, comme le pense Helmut Lachenmann, plutôt que de satisfaire une attente auditive il y a un élargissement de notre expérience d'écoute. (2009)

S'ensuit la présentation critique des quatre projets de recherche-crédation qui se sont échelonnés entre 2013 et 2017. Alors qu'une seule réalisation était prévue au programme de travail, ce qui deviendra le projet *Intra-muros*, j'ai en cours de route décidé de profiter de toutes les situations pouvant me permettre d'expérimenter et de pratiquer le dispositif d'écoute qui, à chaque fois, s'est décliné dans un canevas de type installation-concert. C'est ainsi qu'une commande d'oeuvre, une proposition de performance *in situ* et une invitation à présenter mon travail récent ont chacune constitué un jalon déterminant pour la suite, m'appuyant continument sur un processus itératif entre la clarification des concepts en jeu et questions posées et l'élaboration d'une nouvelle expérimentation.

Chaque réalisation a été l'occasion d'une réflexion sur un ou des aspects particuliers qui est détaillée dans chacune des sections dédiées à un projet. En résumé, on retrouvera une problématisation de la déambulation dans le processus de création et en tant que posture d'écoute dans le contexte du projet *From There to Hear*. Le projet *Sculpting Spaces* a quant à lui marqué un moment charnière dans ma compréhension du corps hyperécoutant ainsi que celle d'une pratique de *l'in situ*. *Intra-muros* se démarque par la complexité de son architecture sonore et un premier travail avec la lumière artificielle. Enfin, *Chambre d'écoute* approfondi le concept de l'intuition incorporée dans la

pratique de *l'in situ*, en plus de présenter une réflexion nouvelle sur la partition musicale en tant que représentation d'un processus corpo-spatiotemporel. C'est aussi à partir de ce projet qu'émerge la notion d'atmosphère qui est traitée dans le chapitre suivant.

Le cinquième et dernier chapitre intitulé « Dispositif atmosphérique : l'écoute vécue dans un milieu sphérique poreux » présente une synthèse des émergences conceptuelles des quatre projets de création. Les deux premières parties expliquent comment j'en suis venue à considérer l'atmosphère comme principe me permettant d'approfondir mon travail réflexif et pratique sur l'espace d'écoute et le corps hyperécoutant. À travers une imprégnation sensorielle s'articulant autour et avec le sonore, le visiteur-écouteur évolue dans un processus de subjectivation, où sa propre porosité à l'espace d'écoute a la possibilité de s'accorder à ce que j'en viens à nommer un milieu sphérique poreux. Le dispositif se présente alors comme monde singulier et précaire, où les corps écoutant évoluent dans un réseau relationnel complexe entre le réel et le virtuel, les liens entre l'extérieur et l'intérieur. Finalement, je fais un retour sur les grands concepts tirés de la systémique esthétique cette fois appliqués à l'intérieur de schémas qui permettent d'envisager globalement les processus inhérents à chacun des dispositifs expérimentés et éventuellement mener, en codetta, à un mouvement d'ancrage dans un ressenti, point de départ à mon « histoire d'une expérience d'écoute incorporée et son prolongement dans un dispositif atmosphérique. »

CHAPITRE I

EXPÉRIENCE FONDATRICE

Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux,
s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source
impalpable des sensations.

(Cézanne, 1978, p. 111)

Lived experience is where we start from and
where all must link back to, like a guiding thread.

(Varela, 2003, p. 120)

Afin de contextualiser l'expérience initiale du corps hyperécoutant et pour mettre en évidence son impact à la fois immédiat et durable, j'amorce ma thèse recherche-création par la présentation de l'événement charnière sous la forme de trois tableaux. À travers une parole cherchant à demeurer au plus près de l'événement, les tableaux rendent compte d'un agencement d'actions et de sensations qui ont mené à ce que j'en viendrai à nommer le corps hyperécoutant; celui-ci émerge, pivot-capteur, investi des résonances du lieu et d'une sensuelle immédiateté sonore. Dès lors, toute ma démarche artistique a reposé sur un processus itératif visant à apprendre à écouter, à comprendre mon écouter et à formuler mon comprendre⁹. Il s'agit donc ici de livrer une expérience

⁹ Cette formulation est dérivée de celle utilisée par Georges Musso en parlant de l'œuvre du philosophe Henri Maldiney : « Apprendre à voir, comprendre son voir et formuler son comprendre tel était son propos... » Henri Maldiney, un philosophe français à découvrir, *La revue semestrielle*, 75, 2e trimestre 2016, p. 94-100 En ligne : <http://www.lacritiqueparisienne.fr/revue.html>

qui aura marqué le commencement d'un lent et long mouvement de compréhension, de mise en musique et éventuellement de création d'un espace de l'art, d'écoute, partagé.

1.1 Trois tableaux

Tableau no 1 : Inventorier

Mars 2002. Fin d'après-midi. Je suis arrivée la veille ou l'avant-veille dans cette petite ville d'Allemagne, Bamberg, pour y séjourner en résidence d'artiste¹⁰. Je suis dans le studio, spacieux, qui me servira de lieu de travail pour la prochaine année. Un piano à queue loge en son centre. L'ambiance calme et silencieuse donne l'impression d'être dans un sas. Je décide d'écouter *For Bass Clarinet and Percussion* du compositeur Morton Feldman¹¹, que je connais assez peu. Je me souviens être debout, arpentant prudemment ce nouveau lieu, prenant note des objets-meubles déjà là et de ceux que j'ai déjà eu le temps d'ajouter. Insertion de mon corps dans un agencement de choses, dans l'éclairage feutré de cette fin d'après-midi. Je place un CD dans le lecteur; un geste, véhicule d'intentions vivant dans les profondeurs. Juxtaposition d'ambiances. Quatre fenêtres, nord-est, nord-ouest, quatre diffuseurs de lumière. Le sol est recouvert d'un tapis qui étouffe le bruit de mes pas, enrobe mes mouvements. Alors que j'entame un trajet aléatoire de reconnaissance de mon nouveau domicile, poste de travail, base et tremplin, je place la musique *For Bass Clarinet and Percussion* dans le lecteur. Je ne connais pas cette musique, mais j'ai le désir de la connaître; on me l'a recommandée avant mon départ de Montréal. En cette fin d'après-midi, en cet instant d'alors, dans

¹⁰ Résidence d'artistes de mars 2002 à mars 2003 à la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia à Bamberg en Allemagne soutenue par un programme conjoint entre l'État libre de Bavière et le Conseil des arts et des lettres du Québec.

¹¹ Morton Feldman (1926-1987) *For Bass Clarinet and Percussion* (cymbales, gongs, timbales, marimba, xylophone), 1981, 17 minutes.

un lieu étranger, je déambule, me familiarisant avec le décor, la lumière, l'acoustique, un ensemble, un environnement, peu à peu imprégné d'une musique inconnue.

Tableau no 2 : Ce qui arrive

Puis, là, soudain, tout mon corps est saisi, plongé dans une sensation nouvelle sur le coup indéfinissable. Je suis dans un ressenti étincelant, fugitif et saisissant. Soudainement j'ondule à travers le lieu neuf et cette nouvelle musique. J'existe dans un inattendu, un « in-entendu » de résonances réfléchissantes entre mon corps et le lieu. En ce moment d'alors, soudain, j'êtré en ondes, mon ouïe s'évase, mon corps absorbe. Je suis un corps-entendre sans rebords, ni confins, qui se déploie dans un espace résonant. Je suis d'avant le verbe, sans voix, sans mots, dans la sensation de l'onde agissante, dans un avènement spontané. Je vis un « ensoufflement » d'ondes sonores et une prise de contact radiante, immédiate, avec le lieu. Vingt minutes. Vingt minutes durant lesquelles je suis projetée dans un mouvement d'oscillation entre l'étonnement et la reconnaissance, du lieu, du monde, de mon corps écoutant. Je connais puis j'ignore tout à la fois.

Tableau no 3 : Résonance

Dans l'atelier au creux d'une petite ville de Bavière, je sens mon être marqué d'une nouvelle sensation directement reliée à une double expérience, d'une écoute et d'un lieu. Mais qu'est-ce?

Dans ce temps de l'après, débute une quête pour comprendre le sens, la portée, « l'apporté » de cette expérience d'écoute singulière. Est-elle le seul fait d'une symbiose particulière entre l'acoustique du lieu et l'œuvre entendue? D'ailleurs, quelle

est cette œuvre? Et puis, comment expliquer ce subit et irrésistible désir de répéter l'expérience; cet élan pour la faire résonner et la raisonner dans ma pratique artistique? S'enchaînent alors les heures, une série de jours, des mois et bientôt une année, pendant lesquels j'interroge l'œuvre d'art en général et mes travaux en particulier. Comment puis-je rendre compte de cette expérience ondoyante et charnelle? De quelle manière cela pourrait-il se traduire dans la pratique? Serait-il pertinent de m'en inspirer comme d'un *modus operandi*? Faudrait-il aussi viser à en imprégner mes réalisations?

Ainsi, dans le temps de l'après, les notes ne sont plus des notes, ou que des notes. D'abord, à l'orée, avant la cueillette, il y a l'effleurement, les ondes, le son, les sons; ce qui compose ceux-ci, réverbérant tel un tracé sur mon corps, dans mon être. Dans l'ambiance feutrée de l'atelier se confrontent et s'interpellent les sons insaisissables et la sensualité d'une expérience d'écoute résonante.

1.2 Le corps dans le creux : l'événement-avènement

La description de l'expérience fondatrice de ce que j'en viendrai à nommer le corps hyperécoutant, permet de faire ressortir sa nature immersive, dans le sens où les frontières perceptuelles se sont brouillées, éveillant une sensation diffuse dans le corps-entendre, d'un hors temps, animant une perception périphérique non directionnelle d'une qualité enveloppante. (Pallasmaa, 2014).

Dans l'atmosphère du moment, de l'atelier, j'ai été happée dans un vécu où « mon corps n'est pas seulement un objet parmi d'autres, il est un objet *sensible* à tous les autres, qui résonne pour tous les sons, vibre pour toutes les couleurs [...] ». » (Merleau-Ponty, 1945, p. 273) Ainsi mon corps a-t-il fait accueil et écho à cette atmosphère d'une certaine qualité de lumière, de profondeur (Merleau-Ponty, 1964), ressentant et captant

une « résonance interne qui traverse tout le corps jusqu'à disparaître à titre de localisation possible dans l'oreille, jusqu'à advenir à même l'espace diffus [...] de la corporéité tout entière. » (Depraz, 1998, p. 12) Comme l'expriment les phénoménologues, je fus dans un creux, celui d'un sentir, à la fois atmosphère et humeur, qui est « ni dans l'objet, ni dans le sujet, mais dans l'être à..., dans *l'In-Sein*¹² ». (Maldiney, 2012a, p. 141) Dans mon corps, dont la densité d'une certaine manière s'amointrit (Maugarlonge, 2007), je ressens l'« ambiance » et tout ce qui m'entoure et soudain m'habite dans une disponibilité transcendante.

Dans ce creux ressenti dans mon corps aux contours « amoindris » se révèle un temps qui advient dans le processus de ce qui arrive, où, comme le dit Merleau-Ponty, « le creux de l'avenir se remplit toujours d'un nouveau présent. » (1945, p. 276) Je suis dans une ouverture, plus précisément dans un nouveau rapport du corps au son, dans un « nouvel écouter ». Spontanément, j'accueille l'événement qu'Henri Maldiney nomme l'événement-avènement : « Le premier moment - et à vrai dire le seul - de la surprise, est un événement-avènement : l'espace s'ouvre avec la soudaineté de l'absolue première fois » (Maldiney, 2000, p. 38) inaugurant « quelque chose comme un monde » (1986, p. 34). Dans cette ouverture, je m'abandonne à une transformation selon une irruption qui « de façon imprévisible, bouleverse de part en part les possibles disponibles et signe l'avènement d'un monde neuf, ainsi l'événement bouleverse-t-il le monde coutumier et appelle l'existant à se transformer pour habiter un monde nouveau. » (Jacquet, 2016, p. 6)¹³ Une description qui rejoint celle de Claude Romano qu'il développe dans le

¹² *L'In-Sein* : sans projection d'une conscience sur le monde, à l'instant où moi et le monde sommes en « communication "empathique" ou "symbiotique". » (Chouan, 2016, p. 10) À l'épreuve de l'événement: Henri Maldiney. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Panthéon-Sorbonne-UFR Philosophie. Récupéré de <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01493201>

¹³ Citation tirée du texte d'introduction à un numéro de la revue *Philosophie* consacré au philosophe Henri Maldiney. Jacquet, F. (2016). « Présentation - Le secret de l'existence », *Philosophie* 2016/3(130) p. 1-7. Récupéré de [DOI 10.3917/phil.130.0001](https://doi.org/10.3917/phil.130.0001)

contexte d'une herméneutique « événementiale », néologisme pour distinguer les faits intramondains qui « *me* surviennent, mais [qui] ne me mettent pas en jeu *moi-même*, [...] [qui] ne se produisent *pour personne* » (Romano, 1999, p. 44) comme le fait de pleuvoir ou de neiger, et l'événement qui représente une « *reconfiguration impersonnelle de mes possibles et du monde qui advient en un fait et par laquelle il ouvre une faille dans ma propre aventure* » (p. 45, en italique dans le texte). En d'autres mots, l'événemential « désigne un bouleversement radical des possibilités humaines, c'est-à-dire de son monde, donc à la fois la fermeture d'un monde ancien et l'ouverture d'un monde neuf. » (Pinat, 2014, p. 48)¹⁴ Mon expérience d'écoute dans le studio de Bamberg correspond à une rencontre du corps avec le lieu dans l'événementialité d'une écoute traversante, opérante, dans mon vécu d'une « épreuve de l'événement sensible [...] qui reconfigure la situation spatio-temporelle, le monde s'ouvrant dès lors depuis le surgissement de l'événement » (Jacquet, 2016, p. 6).

À la tonalité dominante de l'ambiance de l'atelier, d'une profonde tranquillité enveloppée d'un éclairage diffus se sont entrelacées les ondes de la musique de Morton Feldman. Ce flux ondulatoire interstitiel événemential anime mon corps écoutant qui est soudainement entraîné, poussé, dans un mouvement de défocalisation. Merleau-Ponty (1945) parle par ailleurs fort bien de cette expérience perceptuelle flottante dans sa description de l'espace nocturne :

Quand, par exemple, le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans chose. C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. (p. 328)

¹⁴ Dans son livre *Les deux morts de Maurice Blanchot : une phénoménologie*, l'auteur Étienne Pinat procède à une analyse de l'œuvre de Blanchot en faisant référence entre autres aux concepts et aux analyses de l'herméneutique événemential de Claude Romano. (2014) Bucarest : Zeta Books.

Mon rapport à l'espace et à l'écoute est, à travers mon corps, projeté dans un sentir inattendu (je suis dans l'étonnement); comme une éponge, il, ce corps, mon corps, absorbe les vibrations, prenant contact avec un monde à travers les « phénomènes transitoires, [les] séquences et [les] enchaînements, à ce qui permet à une expérience de se poursuivre, plutôt que de se polariser sur tel ou tel élément » (Thibaud, 2017, p. 4)

Dans le contexte de mon expérience d'écoute le travail particulier du compositeur Morton Feldman dans la nuance *piano* a certainement contribué à colorer l'ambiance du lieu d'un enveloppement particulier de résonances. En insistant sur un jeu s'articulant entre triple et quintuple *piano*, l'artiste permet aux harmoniques de se déployer de manière diffuse, et dans le cas de la pièce *For Bass Clarinet and Percussion*, de faire vibrer un large champ de fréquences variant de 40 Hz à 3500 Hz avec des pointes, fugaces, autour de 9000 Hz. Dans l'ensemble, les fréquences les plus visitées, et ce, de manière considérablement dense, se situent entre 40 Hz et 700 Hz. Le choix d'instruments riches en résonances - harmoniques et partiels¹⁵ — a contribué à créer une épaisseur sonore, une sorte de feuilleté de fréquences à la longue périodicité, et, conséquemment, à moduler le lieu, ma sensation corporelle — sachant que les ondes traversent le corps — et ma sensation temporelle, via la lenteur des phénomènes périodiques.

¹⁵ L'onde sonore est un phénomène périodique qui, comme tout phénomène de ce type, peut être décomposé en une série de fréquences, composée d'une fondamentale et des fréquences composant celle-ci. On parle d'harmonique lorsque chaque fréquence composante est un multiple entier de la fréquence fondamentale : f_0 ($2 f_0, 3 f_0, \dots, 3/2 f_0, 1/3 f_0, \dots$). Lorsque les fréquences composantes se trouvent dans un rapport complexe avec la fondamentale, on parle alors de partiels. Les instruments à percussion, instruments qui n'ont généralement pas de hauteur fixe, ne comportent que des partiels alors que la clarinette ne laisse entendre que ses harmoniques impaires. Gili, J. (2004-05). *Résonances et perception des harmoniques naturelles*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Paris VIII-Vincennes à Saint-Denis. Récupéré de <http://therob.free.fr/ima/ResonanceEtPerceptionDesHarmoniquesNaturelles.pdf>

Il faut aussi noter que le compositeur Morton Feldman avait une approche très singulière et sophistiquée au temps musical, cherchant à obtenir du temps dans son existence non structurée, ancrée dans la durée plutôt que celui d'un chronométrage d'horloger (Feldman, 1998) « It's floating. On paper it looks as though it were rhythm. It's not. It's duration. » (Feldman et Villars, 2006, p. 53) Cette approche l'avait amené à viser, ultimement, la construction d'une surface auditive plane de la musique, en venant à appeler ses compositions « toiles de temps » (Feldman, 1998, p. 210). Aussi d'intérêt est le fait que Feldman s'appliquait à ce que chaque son soit différent du suivant « as if almost to erase in one's memory what happened before » de telle sorte que l'auditeur « [is] very fresh into the moment and does not relate it. » (Feldman et Villars, 2006, p. 52) inscrivant ainsi son œuvre dans un long processus critique d'une rhétorique compositionnelle.

Le tissage de la sonorité particulière de la musique de Feldman avec la tonalité d'une ambiance donnée ont pu contribuer à faire émerger une expérience d'écoute inouïe, où le corps devenu éponge dans un lieu lui-même imprégné, marqué, d'un passé – ce qu'il y avait déjà là – et d'un présent, celui d'une sorte de *kairos*, d'un saisissement, installe ce qu'il y a lieu de nommer une « atmosphère » prégnante, insufflant un mouvement d'unification entre l'intérieur et l'extérieur, du corps et son environnement.

L'expérience de ce que j'en viendrai à nommer le corps hyperécoutant fait advenir un rapport du corps à l'espace sur le lieu du corps, mon corps s'imprégnant et se saisissant d'une sensation du lieu et de ses résonances. En cela, l'expérience d'écoute vécue rejoint l'approche énonciviste¹⁶, en tant que processus à la fois cognitif et expérientiel suivant

¹⁶ L'énoncivisme met de l'avant une cognition dite incarnée. D'abord présentée de manière extensive par Varela, Thompson et Rosch (1991), l'énoncivisme constitue aujourd'hui un large champ de recherches qui est approfondi à l'intérieur de différentes disciplines dont, entre autres, la psychologie et l'anthropologie (S. Low, 2003) et la composition musicale (Iyer, 2010).

l'affirmation que les schèmes d'action constituent l'axe central à partir duquel co-émergent un sujet et son monde. (Bitbol et Cohen, 2017, p. 22). Cette perception incorporée gouverne l'expérience d'une vision subjective du monde, non linéaire, sensorielle et motrice qui, ultimement, permet d'être poreux à l'environnement. (Varela, Thompson et Rosch, 1993) Cette vision d'une corporéité poreuse permet d'examiner l'expérience selon un nouvel angle, celui « d'un corps-à-corps, où le sentiment d'exister se confond avec la capacité à faire émerger un monde de sens. » (Bitbol et Cohen-Varela, 2017, p. 13)

Au coeur d'une atmosphère, dans un ressenti, l'événementialité maintient mon corps, mon être, dans une nouvelle conscience, dans une possibilité ouverte : «Celui à qui il advient [l'événement] est ainsi impliqué lui-même dans ce qui lui arrive, il en sort transformé, parce qu'il en vient à se comprendre autrement. L'événement advient *comme* cette transformation. » (Beaudoin, 2004, p. 49) Au final, mon expérience hyperécoutante dans l'atelier de Bamberg correspond à la prospection d'un espace chargé de significations, vers un re-commencement, vers l'œuvre à venir.

1.3 Le son généreux, le temps tranquille : recadrage du processus de création

Le travail de création a été le point d'ancrage pour prendre la mesure de cette événementialité, expérience singulière d'écoute défocalisée. De 2002 à 2010, peu à peu, s'élaborera un corpus d'œuvres inscrit dans une réflexion d'une part sur l'œuvre d'art en tant qu'être de sensation qui existe en soi (Deleuze et Guattari, 1991) et d'autre part dans la recherche d'une méthode de travail permettant de « faire passer le son dans la sensation et la sensation dans le son » (Laplante, 2007, p. 71).

L'œuvre *For Piano, Tape and Conversation* (2001-02) étant déjà en cours, c'est dans ce contexte que j'ai commencé à expérimenter une nouvelle manière de composer. Comme le propose Feldman (Feldman et Friedman, 2000), plutôt que de chercher à maîtriser les sons, je dirige alors mes efforts pour apprendre à maîtriser l'expérience¹⁷, à la recherche de cet « équilibre précaire entre le matériau et sa manipulation » (Feldman, 1998, p. 14-15). Dès lors, ma conception et mon approche des sons et du processus de création se transforment.

En effet, suite à l'expérience dans l'atelier de Bamberg, mon rapport aux sons ne trouve plus d'écho dans les notes comme telles, les notes n'étant plus seulement des hauteurs, mais d'abord des ondes perçues : « il ne s'agit plus d'un *do* ou d'un *fa*, mais de qualités sonores spécifiques, d'une résonance particulière dans un registre particulier » (Laplante, 2007, p. 71). Mais aussi, d'où vient ce son? Comment le faire surgir? Comment l'approcher?

Afin d'établir un lien entre mon être et la résonance du son à investir dans l'œuvre, je sens le besoin de modifier ma cadence de travail. Il me faut ralentir mon rapport à celui-ci, ne surtout pas brusquer, car cet équilibre précaire est justement cela, délicat. Un magnifique piano se tenant au centre de l'atelier de Bamberg, je me tourne vers celui-ci - et pour tous les autres travaux significatifs qui suivront - pour esquisser ma sensation et révéler un espace de résonances. Le retour au piano comme principal outil de travail me permettait justement de ralentir, d'être ainsi plus sensible à une réalité acoustique, d'appivoiser le temps qu'il faut au son pour vivre¹⁸ et ainsi acquérir un

¹⁷ Le passage traitant de la question du contrôle de l'expérience se poursuit par cette référence à un échange avec Varèse : « [...] he said of himself and another man that he wanted to be *in* the material, while the other man wanted to remain outside. » (Feldman et Friedman, 2000, p. 66)

¹⁸ Morton Feldman en conversation avec Edgar Varèse qui lui dit : « Make sure you think about the time it takes from the stage to go out into the audience » (Feldman et Friedman, 2000, p. 170)

sens de l'espace. À ce propos, comme le souligne Jean-Marc Chauvel, « toute la tradition théorique [en musique] a oeuvré à faire du son le résultat d'un calcul abstrait, en oubliant que l'origine de ce calcul est d'abord la mesure d'une distance, celle de la corde, celles du tuyau, et aussi celles des salles. » (2011, parag. 3)

Peu à peu, je me familiarise avec un nouvel espace-temps, celui de la patience et d'un formidable silence, le silence entendu ici « non pas comme une privation, mais comme une disposition de résonance ». (Nancy, 2002, p. 44) En filigrane, j'entends Cézanne insistant sur le fait que toute la volonté de l'artiste doit être silence, pour être en mesure d'accueillir la sensation « il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur sa plaque sensible, tout le paysage s'inscrira. » (Cézanne *et al.*, 1978, p. 109) Peut-être qu'une des caractéristiques de l'expérience d'écoute du mois de mars 2002 est-elle justement l'émergence d'un non-savoir, d'un non-prévoir? Comment aborder cet espace d'incertitudes? Comment en faire un lieu d'émergences et de construction? Au commencement, donc, j'apprends (réapprends) à mettre un son après l'autre, chaque son engendrant le suivant, en réverbération, se propageant.

Alors que pour mes travaux précédents une période initiale était consacrée à « tirer des plans », j'ai commencé à explorer une approche où l'intuition joue un rôle prédominant. Il s'agit de l'intuition en tant que façon immédiate de connaître les choses, en tant qu'expérience, en tant qu'acte créatif. Cette approche intuitive, au fil du temps devenue méthode, correspond à une « façon de comprendre et de connaître la réalité et son mouvement, et ceci à travers l'activité corporelle, plus précisément : à travers l'activité du corps-esprit. »¹⁹ (Boutry Stadelman, 2003, p. 176) En réponse à l'expérience

¹⁹ Les références au philosophe Nishida Kitarô sont tirées de la cyber-thèse de doctorat de Britta Stadelmann Boutry intitulée *La création artistique chez Nishida Kitarô (1870-1945) dans son texte Art et morale de 1923*. Récupéré de <http://www.unige.ch/cyberdocuments/theses2003/Stadelmann>

hyperécoutante, nouvelle composition de rapports, je crée une ouverture, je fissure le système : là où un intérêt vital est en jeu se ranime l'intuition. (Bergson, 1903-1923)

Les résonances, l'acoustique et les affects du lieu gouvernent ce mouvement de connaissance intuitive. L'intuition qui m'habite oscille entre un ressenti et une intentionnalité. On pourra parler d'une intuition oscillante, mobilisée vers une rencontre avec le monde, qui se ploie vers celui-ci et la vie du monde des sons par le « corps-entier-qui-est-l'oreille. » (Nishida, 1923, p. 326, traduction Britta Stadelmann Boutry)

C'est à partir de la composition de l'œuvre *Study of A Room* (2006) pour quatuor à cordes que ma réflexion atteint une certaine maturité et qu'est mis en œuvre une réelle méthode de travail reliant corps, son et lieu²⁰. Il y a d'abord une période de gestation de l'œuvre où, graduellement, s'active un grand mouvement vibratoire, un mouvement de convergences entre mon être à l'écoute et le lieu où je me trouve. Toute mon attention se porte sur la tonalité du lieu et une prise de conscience de mon être, dans un ressenti, de mon corps oeuvrant. Tel le sonar passif d'un sous-marin en patrouille, je sonde et je capte les vibrations provenant du mouvement de tangage corps-lieu.

[BoutryB/meta.html](#). Le premier volet traite de la création artistique chez Nishida dans son texte *Art et morale* et le deuxième volet présente une traduction française du texte lui-même qui correspond au volume X des œuvres complètes. Toutes les références pourront soit renvoyer au texte de Stadelmann portant sur la pensée du philosophe ou à Nishida lui-même dans la traduction française au texte *Art et morale* suivant la pagination de la thèse de Stadelmann. Nishida est un philosophe japonais dont le travail novateur établit au Japon une pratique créative de la philosophie et enrichit la philosophie anglo-européenne en y insufflant la pensée asiatique (spiritualité, bouddhisme). Ses travaux introduisent de nouvelles théories de soi et du monde à travers entre autres les concepts d'auto-aperception et d'intuition agissante (en anglais *enactive intuition*) dont je parle plus en détail dans le chapitre 2.

²⁰ Suivront : *Raumstudie_2* (2007) saxophone soprano, accordéon, violoncelle; *Slow* (2007) quatuor à cordes; *Estudo de um piano* (2008) piano préparé et musique sur support; *Gaza* (2008-09) flûte basse, viole de gambe et musique sur support; *Haïti, Haïti* (2009-10) voix, percussion, musique sur support et électronique en direct. Pour écouter ces travaux : www.chantalelaplante.ca

Lentement, ce processus d'investigation fait émerger de l'endroit où se positionne mon corps et mon corps lui-même, une zone de tension en quête d'un accordement, d'une mise au diapason, dans une « logique de la sensation » comme entendu par Deleuze (1981) :

La sensation a une face tournée vers le sujet [...], et une face tournée vers l'objet [...]. Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. (p. 27)

Intuitivement et précautionneusement, mon corps et ma pensée se laissent saisir et se saisissent du lieu, dans toutes ses dimensions, architecturales, de format et de luminosité, acoustiques et affectives. L'émergence de cette sensation donne le coup d'envoi à une première sonorité. C'est ce processus particulier que j'en viendrai à d'abord nommer « hyper-écoute » lorsque mon corps-vibrant-écoutant est dans une mise en résonance, à l'intérieur d'un mouvement intuitif, d'une conscience, d'un lieu, d'un son, d'ondes, d'une sonorité de lieu.

Je me dirige ensuite vers le piano où, à l'oscillation corps-lieu, se joint l'instrument de musique : « Le travail au piano me donnait la “ physicalité ”²¹ du geste tactile » et d'un corps-à-corps sonore « et semblait favoriser l'effort convergent; le temps des gestes peu à peu ouvrait des fenêtres sur un autre temps, imprécis, fugace, propre au domaine de la sensation. » (Laplante, 2007, p. 70) Les sons-résonances dessinent des trajectoires dans l'espace, du lieu, de la partition : il ne s'agit plus de travailler le son, mais avec le

²¹ Néologisme, le terme *physicalité* permet d'évoquer l'idée d'une sensation incorporée, en référence au troisième sens donné au terme anglais « *physicality* » (Oxford english dictionary) en tant que conscience du corps ou d'une sensation corporelle.

son, dans une immersion, de le laisser m'investir pour en reconnaître la sensation, y trouver l'espace nécessaire à un mouvement de retour, vers le son; celui-ci se place au coeur du processus de création, tout à la fois lieu de l'observation et l'objet observé.

Plongée dans le paysage d'un temps tranquille, je peins une surface – comme Feldman ses toiles de temps - y inscrivant des émergences sonores, chaque son dans un mouvement de lecture de l'espace et que l'espace révèle ((Bertaggia, 1987), ce son qui résonne vers un autre son réverbérant dans le lieu qui rebondit dans mon « nuage de sensations »²², nuage de sensations que j'organise dans une sonorité, tel un fondu enchaîné de résonances : « c'est le temps des mises en relation, sans insistance » (Criton, 2007, p. 3). J'essaie, comme dit Varèse, « de me rapprocher le plus possible d'une sorte de vie intérieure, microscopique » (1983, p. 184, édition originale 1965). Sans thème ni sujet, assise au piano, je capte et j'ensile les résonances de la sensation en fragments.

Après ce travail intensif de cueillette de résonances, j'assemble ces fragments-sonorités en une série d'instantanés continue, qui, comme les morceaux d'un puzzle, servent à la constitution d'un nouvel espace sonore, « concrétion de la sensation » (Dagen, 1995) résonante de réverbérations²³. À cette étape je m'intéresse particulièrement à la nature du son et, suivant l'approche de Feldman, en explore, plutôt que l'attaque, « l'affaiblissement, [...], ce paysage de départ, [ce qui] exprime le point où existe le son dans notre écoute – qui nous quitte plutôt que de venir vers nous. » (Feldman, 1998, p. 193) Comme pour tout le processus de création, et tel qu'indiqué plus haut, cette

²² Expression de Francis Bacon : « In working you are really following this kind of cloud of sensation in yourself [...]. » (Sylvester, 2004, p. 149)

²³ Afin de créer une sensation temporelle diffuse, intimement mêlée au lieu et au corps écoutant-résonant, j'ai de plus en plus privilégié une écriture sans accentuation sur les temps forts, où les différentes voix (instruments) s'intercalent par un usage privilégié de la syncope.

étape de la mise en forme des sons se fait de manière intuitive, à même le son et ses résonances infinies. Mais aussi, je m'appuie sur le son pour m'indiquer, pour qui sait le côtoyer et l'appivoiser, « un noyau de forme musicale, en raison des processus d'attaque et d'extinction (il s'agit vraiment d'une forme complète et autarcique, bien que minuscule) et peut servir comme archétype possible de structures locales ou même de constructions plus vastes. » (Ligeti, 1965, p. 18)

Au final, l'œuvre achevée correspond à la synthèse d'une expérience, celle de mon corps à l'écoute engagé dans l'écho d'une sensation proche-lointaine, certainement ondoyante, où chaque son se présente comme un événement en soi, comme un espace de « vibration du temps » (Gareau, 2006). À l'image de cette sensation qui m'habite dans une imprévisibilité, l'œuvre finale doit pouvoir se gonfler et se détendre, venant et allant, de proche en loin, de loin en proche, par mouvements de tension et de défocalisation, portant la possibilité d'une ouverture à soi dans la sensation du lieu jusqu'à l'hyperécoute.

CHAPITRE II

CHEMINEMENTS DU CORPS HYPERÉCOUTANT

Sur quelle onde émet-on le discours qui se transfère sans
réserve dans la résonance, et à l'écoute duquel l'oreille
s'ouvre et se dilate comme si elle était tout d'un coup engagée
dans le chant commun d'un hymne où résonnent ses attentes
les plus anciennes, ses attentes dernières?

(Sloterdijk, 2002, p. 523-524)

2.1 De l'hyper-écoute au corps hyperécoutant

L'expérience d'écoute singulière vécue dans l'atelier lors d'une résidence d'artistes à Bamberg en Allemagne en 2002, ainsi que la démarche associée au processus de création qui en a découlé ont éclairé une réflexion nouvelle sur un ensemble de choses, tant au niveau des idées que celui de la pratique artistique. Significativement, et tel que mentionné plus haut, c'est lorsque je me suis effectivement saisie d'une nouvelle manière de composer qu'a débuté un réel travail de conceptualisation de l'expérience et de ce qui en a suivi. Cette démarche, d'abord présentée dans le cadre d'une conférence²⁴, a ensuite été l'objet d'un article, paru en 2007 dans la revue *Intersections*, où j'y utilise pour la première fois le néologisme « hyper-écoute » alors écrit avec un tiret.

²⁴ *In and Out of the Studio* Université Concordia, Montréal 25 -29 juillet 2005

Les principaux éléments traités dans cet article intitulé « Le son généreux [pour une hyper-écoute] » ayant déjà tous été abordés et approfondis dans le chapitre précédent, il s'agit maintenant de comprendre les enjeux auxquels s'est retrouvé en quelque sorte confrontée ma démarche artistique lors de la diffusion de l'œuvre musicale. La présentation publique de mes travaux a mené à un examen du rapport entre la fabrication de l'œuvre et le moment de sa diffusion et, conséquemment, à la nécessaire prise en compte du contexte de présentation de mes productions. Cette question de la mise en scène de l'œuvre musicale touche à son tour directement à une réflexion sur l'environnement en tant que milieu d'accueil de l'œuvre et de l'auditeur. Si le processus de création adhère à une écoute incorporée, comment alors créer les conditions pouvant le mieux favoriser l'avènement d'une écoute incorporée chez l'auditeur?

Mais d'abord, il me faut expliquer l'origine du néologisme « hyper-écoute » et sa transformation suivant le fil de ma réflexion et de ma pratique artistique vers le corps hyperécoutant en tant que « concept incorporé »²⁵ considérant que les concepts « are essentially grounded in perception and action » (Bermeitinger et Kiefer, 2012, p. 122). Le terme hyperécoute est issu à la fois d'une expérience d'écoute incorporée et d'une pratique artistique mettant celle-ci en jeu. En cherchant à l'époque à nommer l'ensemble, j'avais opté pour l'élément formant « hyper » pour indiquer le ressenti de l'expérience, d'un avant le son, d'une rencontre avec le lieu d'une intensité remarquable, d'un au-delà et, tout à la fois, pour rendre compte d'une activité, d'un

²⁵ J'ai opté pour cette expression puisqu'elle permet de bien cerner le mouvement d'origine du corps hyperécoutant, agencement et alliage de processus corporels et mentaux. Après quelques recherches, je constate que cette expression a déjà été mise de l'avant dans le domaine des sciences cognitives, telle que discutée dans l'article de Christina Bermeitinger et Markus Kiefer. (2012). Embodied concepts. Dans S. C. Koch, T. Fuchs, M. Summa et C. Müller (dir.) *Body Memory, Metaphor and Movement*. 121-140. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company.

faire, d'une conscience nouvelle du corps oeuvrant dans un terreau de sensations, vers une énonciation, une organisation musicale.

L'élément hyper ajouté au substantif écoute, pourrait être spontanément associé aux démarches particulièrement fécondes en ce début de XXI^e siècle pour indiquer un enrichissement du potentiel habituel d'outils de création par le biais de recherches et de contributions dans le domaine de la technologie et du développement de logiciels d'applications musicales²⁶. Dans le cadre de mon travail, le terme hyper-écoute indique plutôt un être à l'écoute saisi par une mise en jeu de résonances, une mise en atmosphère, convoquant finalement une nouvelle posture, celle d'un écouteur à l'affût, découvrant une écoute « auscultante » du lieu — du corps, du site — convoquant « une intensification de l'écoute due à son tâtonnement même, à son impuissance à *dominer* le terrain dans lequel elle est en train de fouir. » (Szendy, 2011, p. 228) Afin de mieux comprendre, dans le sens de mieux reconnaître, ce rapport particulier du corps à l'espace, le corps hyperécoutant émerge en tant que signifiant conceptuel. Celui-ci noue les résonances « à la fois [...] d'un corps sonore pour lui-même et [...] de la sonorité dans un corps écoutant qui, lui-même, sonne en écoutant. » (Nancy, 2002, p. 77)

Ma conception du corps hyperécoutant rejoint sous certains aspects le travail d'artistes qui, à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle en particulier, se sont saisis du phénomène sonore en tant qu'expérience physique, traversant le corps. Parmi ces artistes dont la démarche fait écho à la mienne, je mentionnerai Bernhard Leitner,

²⁶ Ces pratiques multiples et nombreuses - touchant aux outils de création ainsi qu'à la création d'environnements (réalité augmentée) - font le plus souvent appel aux termes anglais « *augmented* » traduit en français par « augmenté » ou hyper et visent à confronter les habitudes des musiciens à de nouveaux modes jeux et de nouvelles postures. Pour exemples je mentionnerai la guitare augmentée de Guillaume Barrette, mais aussi l'hyper-flûte de Cléo Palacio-Quintin ou encore le système *The Augmentalist* de Dan Newton et Mark T. Marshall qui offre aux musiciens la possibilité d'élargir leur instrument de musique via des senseurs.

architecte de formation, qui utilise l'expression « *bodily hearing* » pour décrire ses recherches sur l'espace architectural et le corps par une médiation technologique disant de celles-ci : « *Space can extend into the body [...] through extended hearing, through bodily hearing, [...] sound remains in the body and moves within the body.* » (Schulz, 2002, s. p.)²⁷ Comme le rapporte Brandon LaBelle « l'écoute corporelle » de Leitner « crée une profonde prise de conscience d'une sensation physique, en propageant la perception du son vers le sens tactile qui atteint le corps en entier ». (2007, p. 175, ma traduction)

Il est aussi intéressant de noter l'approche esthétique du compositeur Harry Partch²⁸ qui rejoint en quelque sorte la notion de corps hyperécoutant par son désir à faire ressortir la qualité intrinsèquement physique d'une production sonore en lien autant avec le corps du musicien et le corps des instruments que la nature physique du son lui-même, dans le but d'un engagement « viscéral » chez l'auditeur. (Keylin, 2015)

Enfin, il est important de s'attarder au travail de la musicienne et compositrice Pauline Oliveros²⁹, fondatrice d'une pratique d'écoute nommée *Deep Listening*TM qui, par un travail de visualisation et de méditation, vise à accroître la conscience de la musique et des sons à travers différentes stratégies de l'attention. (Oliveros, 2005) S'associant parfois aussi avec les expressions « *deep dreaming* » « *sound dreaming* » ou « *sounds*

²⁷ Bernhard Leitner réalise des installations et des architectures sonores depuis la fin des années 60. Dans le même texte cité (Schulz, 2002, s. p.) il mentionne une expérience menée en milieu clinique avec la « *Sound Chair* », conçue en 1974, qui a démontré une augmentation de la température corporelle après vingt minutes d'utilisation.

²⁸ Inspiré par le livre *Sensations of Tone* de Hermann von Helmholtz sur l'acoustique et la perception sonore, Partch (1901-1974) consacre une grande partie de son travail à la fabrication d'instruments reposant uniquement sur une intonation juste, instruments qu'il considérait comme des sculptures sonores, par exemple le « *Cloud-Chamber Bowls* » : <https://www.corporeal.com/instbro/inst05.html>

²⁹ Pauline Oliveros (1932-2016)

with dreams », le *Deep Listening*TM poursuit aussi des objectifs d'auto-guérison dans une sorte de théâtralisation des résonances du lieu; dans son oeuvre *Primordial/Lift* (1998) elle cherche à capter les résonances de l'enveloppe sonore de la terre (la sonosphère) qui émet des fréquences se situant sous le seuil auditif de l'humain, entre 7.8Hz et 13Hz, qu'elle relie aux notions de mandala primordial et de « lift mandala » établi à 13Hz. (Oliveros, 2011) Le travail d'Oliveros, autant pratique que théorique, constitue un apport majeur sur l'écoute et le corps écoutant; sa réflexion autour des formes d'attention qu'elle identifie exclusive (focale) ou inclusive (globale), la différenciation qu'elle examine entre l'entendu et l'écouter, et enfin, sa recherche pour développer des manières d'écouter et de réagir en considération de soi, des autres et de l'environnement (Oliveros, 2003) ont contribué à sensibiliser et à fournir des moyens à de nombreuses personnes et communautés pour pratiquer une musique d'improvisation ancrée dans une sensation du lieu.

À l'instar des démarches de ces trois artistes axées sur l'écoute en tant que perception incorporée, le corps hyperécoutant adhère à une vision de la perception sonore considérée non plus seulement en termes d'opérations sur un contenu mental, mais sur un état global prenant en compte les interactions entre l'individu et un environnement. En tant qu'expérience incorporée, je ne vis pas mon corps « comme un “ instrument ” intermédiaire entre [moi] et le monde », mais comme étant « *corporellement* en contact direct avec le monde. » (Cizeron et Huet, 2011, p. 22) De là pourra-t-on dire que toute expérience humaine est une expérience incarnée, la cognition humaine consistant en « l'émergence d'un monde fait de significations constituées dans l'expérience subjective. » (*Ibid.*, p. 23)

En regard de l'expérience initiale, le corps hyperécoutant inscrit le processus d'écoute dans un creux phénoménologique événemential, où corps, son et lieu sont intrinsèquement reliés. En cherchant à tisser le ressenti de l'expérience d'écoute

incorporée dans l'œuvre, la transformant en un espace du son et de résonances, la démarche du compositeur Luigi Nono³⁰ vient toucher la mienne au plus près. En effet, toute l'œuvre de ce compositeur vise et parle du « possible de l'écoute », c'est-à-dire son caractère in-fini, où sont abolies les frontières entre partie interne et partie externe. (Bertaglia, 1987) Également complice est sa posture d'artiste ancrée dans l'expérimentation d'une « *écoute toujours en temps réel* de tous ses instants [...] avec un approfondissement continu de pensées et de savoirs musicaux possibles et impossibles [...] *y compris l'utilisation de l'espace* » (Nono, 2007, p. 560), d'un « travail [qui] commençait *ex nihilo* en révélant, en dévoilant des principes compositionnels inhérents au matériau » (*Ibid.* p. 561) dans le contexte d'une préparation qui « durait longtemps [...] premier stade artisanal [...] presque de "poussière", presque de tesselles de mosaïque diversement composables » (*Ibid.* p. 561-562), une approche à la composition musicale qui renvoie, entre autres, à mon assemblage de fragments-sonorités qui, tel qu'argumenté par Ligeti (*supra* chap. 2, p. 14), indique une forme. Aussi, alors que Luigi Nono est en discussion avec Massimo Cacciari à propos du travail sur l'œuvre *Prometeo*³¹, ce dernier mentionne que « l'écriture [de Nono] devient toujours davantage l'espace de cette écoute » (Bertaglia, 1987, paragr. 89), sur quoi le compositeur enchaîne avec cette réflexion sur le lieu où doit prendre place la création de l'œuvre : « En ce qui me concerne, je me sens en ce moment comme si ma tête *était* San Lorenzo... J'ai l'impression d'occuper l'espace et les silences de l'église San Lorenzo – et je m'efforce aussi de me laisser totalement occuper par eux. » (*Ibid.* paragr. 90)

³⁰ Luigi Nono (1924-1990)

³¹ *Prometeo* (1981/1985), dernière œuvre du compositeur sous-titré *tragedia dell'ascolto* (tragédie de l'écoute) pour solistes vocaux et instrumentaux, chœur, orchestre et électronique *live*.

L'exploration d'une écoute in-finie pour dévoiler l'œuvre et écrire l'espace rejoint ma démarche et le questionnement initial à la base de mon doctorat en recherche-crédation touchant aux rapports œuvre musicale/lieu d'écoute. En effet, après avoir établi une manière d'enchâsser dans le processus de création et dans mes compositions l'expérience du corps hyperécoutant où « écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré[e] » (Nancy, 2002, p. 33, en italique dans le texte), la mise en espace de l'œuvre deviendra un enjeu essentiel de ma démarche. Cet enjeu fera inévitablement surgir une série de questions nouvelles liées à ma pratique du corps hyperécoutant. D'abord, comment faire émerger dans un espace donné une expérience d'écoute subjectivement liée au lieu où l'être écoutant se pose? Ensuite, quel dispositif pourrait le mieux accueillir l'œuvre et simultanément offrir cet espace d'écoute, comme champ d'entendre qui permette d'habiter l'espace sonore et d'y séjourner dans l'étonnement? Finalement, dans le contexte de ce dispositif, comment faut-il envisager la performance musicale, sa place et son rôle?

2.2 Du huis clos à l'espace public : pour un continuum création-diffusion

C'est à partir de 2006, année de la composition de *Study Of A Room*, que se manifeste une sensation de fracture entre l'inscription dans l'œuvre de ma pratique du corps hyperécoutant et l'apparition de cette œuvre dans la salle de concert. Mon expérience de mes œuvres en tant qu'auditrice fait alors apparaître l'insuffisance de la situation de concert à rendre compte de mon rapport à l'écoute et à l'espace à la base de la conception même de l'œuvre. Peu à peu, je reconnais que ma pratique du corps hyperécoutant et la réflexion critique qui l'accompagne doivent trouver une manière de se prolonger dans la sphère publique en tant que processus artistique englobant, afin que l'œuvre puisse se transformer en quelque sorte en un processus d'écoute incorporé, considérant que « le sonore est processus, forme en acte autant que forme achevée et signifiante. » (Baranski, 2009, rév. 2015, p. 1)

Cette impression persistante de césure a aussi mis au jour la problématique de la fabrication de l'œuvre créée dans le huis clos, espace intime entre soi et l'œuvre (Julien, 2017) et l'œuvre agissant au sein d'une pluralité. Comment articuler ces deux moments pour que l'œuvre convie et interroge à la fois le corps écoutant et le lieu même de l'écoute? Si le corps hyperécoutant relève d'un écouter à la fois défocalisé et profondément ressenti, ne faut-il pas dès lors réfléchir l'œuvre non plus comme un objet, mais comme sujet musical? Tout comme le corps hyperécoutant est engagé dans une mise en branle du lieu, sujet où le son résonne (Nancy, 2002), l'œuvre se révèle dès lors en tant qu'espace processuel où l'écoute intime du huis clos se prolonge, imprègne l'espace commun et « arrive, arrive à l'un et à l'autre, au sensible et à la sensibilité, au sonore et à l'écoute » (Gallet, 2005b, p. 60). Deux sujets émergent, multipliant les points de fuite, d'ancrage et de rencontre, le corps hyperécoutant, corps vibrant, advenant en même temps que l'œuvre.

Afin d'avancer mon projet, je me suis d'abord penchée sur la situation de concert traditionnelle³². En tant que « pratique sociale codifiée » (Bruzard, 2000, p. 139), on constate rapidement qu'elle constitue, encore à ce jour, le modèle le plus répandu pour la présentation des œuvres musicales, tous style et genre confondus³³. Cependant, on constate tout aussi rapidement qu'elle a fait l'objet de nombreuses réflexions critiques de la part d'artistes et musicologues sensibles à l'écoute et au son. On note entre autres sa structure éminemment bipolaire qui a pour effet de circonscrire l'expérience d'écoute à une mise en opposition sujet-auditeur/objet-œuvre et de situer l'écouteur dans une abstraction spatiale, où son corps est comme une « forteresse sans monde » (Sloterdijk,

³² Placé dans une perspective historique, et à travers la fondation du Concert Spirituel (1725), il faut noter que le concert aura permis l'accès aux œuvres à un plus large public et éventuellement mené à la rationalisation d'un comportement reposant « sur une sensibilisation des auditeurs devant le potentiel expressif des œuvres. » (Ledent, 2008, paragr. 2)

³³ Musiques classique, baroque, contemporaine, acousmatique, tout autant que pop, rock, jazz, etc.

2002, p. 367)³⁴. Dans son livre *Musicking* (1998), Christopher Small aborde aussi la problématique de la salle de concert en soulignant que « while our attention is without doubt active, it is detached; we no longer feel ourselves to be part of the performance but listen to it as it were from the outside. » (p. 44) Dans le même esprit, le compositeur Harry Partch reconnaît que l'adhérence du concert aux codes stricts du rituel philharmonique n'offre aucune place pour une écoute incorporée, le public devant passer des heures assis, sans bouger (Keylin, 2015, p. 184), une situation d'écoute limitée et restreinte qui amène Luigi Nono à affirmer sans détour que « la salle de concert est un espace horrible [qui] ne donne pas *des* possibilités, mais *une* possibilité. » (2007, p. 495-496)

L'articulation de ces critiques récentes est elle-même issue d'une attention nouvelle au son et à l'écoute qui, particulièrement dans la première moitié du XXe siècle, a intéressé plusieurs compositeurs tels Claude Debussy³⁵, Edgar Varèse³⁶, Pierre Schaeffer³⁷ ou

³⁴ Dans son analyse de la pensée cartésienne, Peter Sloterdijk y voit que « la chose pensante demeure une instance sans monde » (2002, p. 369).

³⁵ Claude Debussy (1892-1918) écrivait en 1909 : « [...] on fait de la musique pour le papier, alors qu'elle est faite pour les oreilles. [...] On n'écoute pas assez autour de soi les mille et un bruits de la nature, on ne guette pas assez cette musique si variée [...]. » (Claude Debussy, « La musique d'aujourd'hui et celle de demain », dans *Monsieur Croche et autres écrits*. (Paris : Gallimard, 1987), 296.

³⁶ Au sujet d'Edgar Varèse (1883-1965) Solomos dit qu'il « rejette le clivage son musical/bruit et postule que tout son, tout bruit peut être utilisé à condition qu'il soit “organisé”. » (Makis Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013), 115.

³⁷ Pierre Schaeffer (1910-1995) a entre autres revendiqué un recentrage phénoménologique de la musique sur le son et développé le concept d'écoute réduite, théorisé dans son « Traité des objets musicaux » (1966).

plus récemment R. Murray Schafer³⁸. C'est finalement en 1952, avec l'œuvre 4'33"³⁹ de John Cage, que sera véritablement remis en question le concert traditionnel dont la configuration, demeurée frontale avec un musicien sur scène devant un public assis, s'effrite dans l'expérience même d'écoute proposée. Dans un grand ébranlement donc, 4'33" offre « une vision exemplaire et surprenante du concert, mettant en exergue son évidence, notamment l'écoute. » (Bruzard, 2000, p. 147) Dans la mise en scène des sons de la salle de concert et des spectateurs, Cage met de l'avant une nouvelle possibilité d'attention par rapport aux sons et une remise en question de l'écoute passive (Lussac, 2010, p. 17). Il « convie aussi une réflexion sur le rôle de l'interprète qui, de traducteur de signes musicaux d'une partition en sonorités, se transforme en celui d'un médiateur entre l'idée et sa réalisation » (Laplante, 2011, p. 8), nous plaçant ainsi non pas dans une absence, mais dans une nouvelle présence, celle du son. Avec 4'33" Cage interpelle de nouveaux modes d'écoute où « il faut tendre l'oreille, découvrir et reconstruire l'œuvre par et pour soi-même. » (Charles, 2003, p. 93) De plus, en proposant un recadrage du sonore, en abolissant la frontière entre l'objet musical et l'environnement, Cage place aussi en relief la signification même du concert et, dans un contexte plus large, celui de l'institution de la musique. (LaBelle, 2002, p. 48) En travaillant aux limites du dispositif du concert, pour lors transformé en un processus de subjectivation, accueillant le hasard et l'accident, 4'33" demeure à ce jour une œuvre marquante ayant ébranlé la structure ritualisée du concert traditionnel en plus de convoquer, à vrai dire provoquer, une posture d'écoute inusitée, engagée dans une reconnaissance de l'acte même de l'écoute.

³⁸ R. Murray Schafer (1933-) co-fondateur du « Projet mondial d'environnement sonore », a contribué de manière significative à l'émancipation du sonore avec entre autres la publication de *The Tuning of the World* (1972), synthèse des recherches en écologie sonore et l'élaboration de plusieurs concepts dont celui de paysage sonore (*soundscape*).

³⁹ John Cage (1912-1992) 4'33" pour n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments. L'œuvre est divisée en trois mouvements et la partition présente les informations suivantes : I TACET / II TACET / III TACET.

C'est également en 1952 que s'articule un autre moment charnière d'une nouvelle dynamique entre le spectateur-auditeur et l'œuvre d'art. Initié par John Cage, *Untitled Event*⁴⁰ propose pour l'occasion une reconfiguration radicale de l'espace de concert, les spectateurs étant placés au centre d'un carré subdivisé en quatre triangles et les artistes occupés à performer des actions diverses principalement en périphérie, mais aussi dans les allées ou à travers l'audience. En plus de briser la dichotomie scène/audience (LaBelle 2007, p. 17, ma traduction), cette expérience ouvrira la voie à une importante transformation des codes et des traditions liées à la pratique artistique. En 1957, Alan Kaprow lance le concept d'œuvre comme environnement qu'il décrit comme « de vastes “actions”, collages et assemblages. [...] [où] chaque personne [doit] pénétrer dans l'environnement, [doit] se frayer un chemin. [...] [où] l'expérimentation remplacerait la création. » (Kaprow interviewé par J. Donguy, 1992) Dans les années 60 se forme le mouvement Fluxus « état d'esprit, plus qu'un mouvement » (Cruse, 2004, p. 17) qui rassemble des artistes tels Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell, George Brecht, Yoko Ono, La Monte Young. Ceux-ci réfléchissent l'art « comme un vaste projet expérimental et comme un laboratoire de la création, de tous les arts sans distinction » (Lussac, 2004, p. 17) et développent le concept d'événements où, à travers l'organisation d'activités performatives éclectiques, participent à une réflexion sur les modes de présentation de la musique, son instrumentarium ainsi que la partition. Souvent organisées autour d'une partition d'événement (*event score*) où sont notés des actions et des gestes à exécuter devant une audience, ces performances s'inscrivent dans un jeu perceptuel où « the art object is inextricably linked to an immediacy of the real. » (LaBelle, 2006, p. xiii) Ces propositions à la forme et au contenu éclatés⁴¹ rebondissent

⁴⁰ Événement présenté à la Black Mountain School, il rassemble plusieurs artistes de différentes disciplines dont entre autres Franz Kline, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, David Tudor, M. C. Richards, Charles Olson, Nicolas Cernovitch.

⁴¹ Par exemple : Yoko Ono's *Voice Piece for Soprano* to Susan Morris : *Scream* 1. against the wind 2. against the wall 3. against the sky. (1961) ou La Monte Young's *Composition 1960 #10* to Bob Morris : *Draw a straight line and follow it*. (1960)

dans le champ de la musique dite savante débouchant sur différentes formes de théâtre musical ⁴² en plus de contribuer à l'émergence d'une pratique musicale d'improvisation⁴³ et plus récemment de comprovisation⁴⁴. La partition musicale est aussi investie dans cette démarche qui vise à exposer l'idée et le processus comme manifestation de l'œuvre. Dès lors, elle fait l'objet d'un renouvellement avec la notation graphique⁴⁵ laisse souvent une grande place à l'indéterminé et à l'aléatoire ou encore sert-elle de guide pour convoquer le public à la fabrication même de l'œuvre⁴⁶.

⁴² Par exemple : Karlheinz Stockhausen, *Originale* (1961); Mauricio Kagel, *Sur Scène* (1959); George Aperghis, *La Tragique Histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir* (1971); Heiner Goebbels, *Der Mann im Fahrstuhl* (1987). Aussi le théâtre musical d'objets *Rainforest IV* de David Tudor (1973).

⁴³ En Angleterre : AMM, Scratch Orchestra; en Allemagne : Free Music Production. Aux États-Unis, le jazz et un intérêt, d'abord musicologique, pour les musiques d'autres cultures (par ex. Inde : Ravi Shankar; Indonésie : musiques de gamelan) contribueront au développement d'une pratique de l'improvisation comme une alternative au tempérament égal et à une organisation tonale.

⁴⁴ La comprovisation cherche à dynamiser les liens entre la notation et l'improvisation en tant que pratique critique d'une compartimentation des approches nouvelles au faire musical, faisant aussi très souvent appel à des systèmes interactifs en temps réel, tels les travaux de Sandeep Bhagwati, Malcolm Goldstein, Richard Dudas, George E. Lewis.

⁴⁵ Par exemples : Earl Brown, *December 1952*; John Cage, *Aria* (1958) et *Fontana Mix* (1958); Iannis Xenakis, *Nomos-Alpha* (1965-66); Cornelius Cardew, *Treatise* (1963-67). Il existe aujourd'hui une grande variété de traitements graphiques de la partition. Pour un survol plus approfondi voir la publication *Notations 21* de Teresa Sauer, 2009, NY : Mark Batty Publisher.

⁴⁶ Par exemple les partitions d'Alvin Lucier qui présentent une liste d'actions/états : *Chambers* (1968), *Gentle Fire* (1971); ou une marche à suivre : *Vespers* (1969), *I am Sitting In a Room* (1969) indiquant autant les objectifs expérimentiels de l'œuvre que les aspects techniques.

C'est d'ailleurs dans cette lignée que s'inscrira, en 1962, le « work in progress » *Dream House*⁴⁷ de La Monte Young⁴⁸ et Marian Zazeela⁴⁹. S'inspirant des recherches psychoacoustiques de production sonore, de transmission et de réception, *Dream House* offre, selon les artistes, l'expérience d'un temps infini : « The long sustained tones are locked and remain constant projecting eternal stasis. » (Young et Choi dans Young, Zazeela, Choi, 2015, p. 13) *Dream House* s'organise dans un continuum de fréquences sonores et de lumière qui peuvent se déployer dans plusieurs salles simultanément, créant des architectures sonores complexes développées avec des outils technologiques sophistiqués⁵⁰.

L'ensemble de la proposition constitue aussi une critique conséquente non seulement du concert traditionnel, mais de la musique même, en rupture radicale « from European and even much Eastern music in that the basis of musical relationship is entirely harmony. Not European harmony as textbooks have outlined it, but the intervallic proportion and acoustical consequences of the particular ratios which sound concomitantly in the overtone series when any simple fundamental is produced. » (Young et Zazeela, 2004, p. 15)

⁴⁷ Depuis le début des années 2000 l'artiste et musicienne Jung Hee Choi s'est jointe au projet.

⁴⁸ La Monte Young (1935-) Pionnier de la musique minimaliste, Young « travaille au corps le son sur la très longue durée pour créer des effets psycho-acoustiques et, pratiquement, une altération de la perception humaine. » (Deshayes, E. (s. d.) La Monte Young. Récupéré de <http://neospheres.free.fr/minimal/young.htm>)

⁴⁹ Marian Zazeela (1940-) « est l'une des premières artistes à utiliser la lumière comme moyen d'expression et peut-être la première à composer des expositions thématiques où se permutent la lumière avec le temps comme dans la musique. (Zazeela, s. d., s. p., ma traduction, <http://www.melafoundation.org/mz1par10.htm>)

⁵⁰ Comme le mentionne Young à propos de leur version élargie de la *Dream House* présentée à la Fondation MELA, saison 2014-15 : « [...] the Rayna synthesizer has made it possible to realize intervals that [...] it [is] unlikely that anyone has ever worked with [...] [or] heard them or [...] imagined the feelings they create. » (paragr. 5) (Young, s. d., s. p., <http://www.melafoundation.org/DHpressFY15.html>)

En envisageant les techniques de travail et les procédés de mise en espace comme un continuum expérimental dans lequel « creation is not only important in itself, but often leads to the discovery of surprising new directions » (Zazeela in Young, Zazeela, Choi, 2015, p. 4) je m'approche à nouveau du travail de Luigi Nono pour qui l'œuvre « ne trouve son aboutissement que dans le temps réel, dans le moment vécu, refusant le statut d'objet clos sur lui-même, intangible et absolu. » (Albèra, 2007, p. 17) Il est également intéressant de noter le rôle crucial de la *live electronics* qui, autant chez Young que Nono, contribue à une « esthétique du *non finito* qui déplace les hiérarchies de la composition et ouvre à une autre relation entre compositeur, interprète et public, exigeant de ces derniers qu'ils donnent une forme toujours actuelle à une proposition initiale. » (*Ibid.*, p. 17)

Au fur et à mesure de l'avancement de mon projet en recherche-création, les propositions de ces artistes, l'équipe de la *Dream House* et de Luigi Nono, ont de maintes manières nourri mes réflexions et expérimentations; les uns pour la sensibilisation d'un lieu à travers l'inextricable combinaison d'éléments sensoriels où sont confrontés des aspects de la perception aux questions de la représentation et de l'expérience (LaBelle, 2007) et l'autre, Nono, pour son approche singulière au travail de composition, processus d'incertitude ancré dans une perpétuelle transformation du son et de l'espace d'écoute.

La fracture ressentie entre le processus de création, l'œuvre et le moment de la présentation de cette œuvre dans l'espace public a, au final, favorisé le déplacement d'une conception de l'œuvre figée dans le temps, tel un système fermé, vers une approche centrée sur la construction d'une expérience. À partir de ce moment, celui du passage de l'œuvre musicale à une expérience d'écoute, l'espace d'écoute se présentera comme un espace à sensibiliser, milieu d'accueil d'une œuvre en processus et du corps à l'écoute, tel un « théâtre de sensations » (Criton, 2011, paragr. 1). Il s'agit de

considérer le lieu « non pas [comme] une donnée accessoire de la musique, une simple question de “position” », mais en tant qu'expérience « d'un nouveau rapport à la présence musicale » et au phénomène de l'écoute, plus précisément ce qui rend l'expérience artistique « unique et vivante ». (Chouvel, 2011, paragr. 6) En concevant l'espace comme un « ensemble de choses dans lesquelles le corps doit s'inscrire » (Morris, 2000, p. 106), s'offre la possibilité d'une émergence, d'un avènement, d'une relation intime entre l'écouteur, l'œuvre et l'espace de l'œuvre. C'est dans cet esprit que seront abordé les travaux autour d'un dispositif d'écoute, où le lieu et le corps à l'écoute s'articule dans un mouvement continu où, comme le dit Gaston Bachelard, « l'en dehors et l'en dedans sont tous deux *intimes*; ils sont toujours prêts à se renverser. » (1992, éd. orig. 1957)

2.3 Accueillir les corps, convoquer l'écoute

En cherchant à mieux comprendre l'impact et le potentiel de transformation artistique à travers le concept du corps hyperécoutant, il faut examiner l'expérience corporelle convoquée dans le contexte de présentation de mes productions. Dès son abord, cet examen fait surgir des points sensibles au cheminement réflexif qui concernent la place et le rôle des corps à l'écoute.

Si le corps hyperécoutant correspond à une expérience d'écoute qui interpelle le corps à travers un ressenti de l'espace et d'entités spatiales résonantes, il semble pertinent de considérer cette expérience à la lumière de l'analyse énonciative qui avance que la « *relation dialogique (le couplage structurel)* entre l'organisme et l'environnement (et non pas l'organisme seul) [...] engendre le domaine cognitif du système et son univers de signification propre. » (Cohen-Varela, 2017, p. 106) L'énonciation correspond à « la capacité d'alterner la position de l'observateur détaché et celle du sujet de l'expérience vécue » (p. 107) postulant au final le « caractère émergent de la cognition en cours de

l'action; le monde énéacté signifi[ant] que ses propriétés émergent pour nous en même temps que nous agissons et attribuons un certain sens à nos actions. » (Cizeron et Huet, 2011, p. 22)

Plutôt qu'une entité objective et figée, une structure organique permanente (Perrin, 2006), le corps accueilli renvoie à une réalité complexe qui met également en branle le corps propre, celui qui donne *sens* à son entourage et le corps vivant⁵¹ situé dans l'expérience kinesthésique, motrice et affective. À ce propos, le sociologue Frédéric Lebas précise que « le son fait appel au sens extéroceptif : l'ouïe et le toucher ou sens haptique (vibration de l'air ou d'un objet au contact de la peau) et au sens intéroceptif qu'est la kinesthésie (vibrations ressenties dans tout le corps, selon des capteurs disséminés sur les articulations, les tendons et les muscles). » (2005, p. 100) Le corps à l'écoute interpelle un couplage entre le corps et l'environnement dans un tissage de sons, phénomènes fréquentiels et interstitiels. À cet égard, les réflexions sur le sonore et pratiques affiliées, particulièrement saillantes à partir de la fin du XIXe et début XXe siècles, ont contribué à une meilleure compréhension de l'expérience perceptuelle de l'écoute en effectuant un passage de la conception du son comme entité musicale bien définie à celle du son comme élément principal de la musique « *une matière, une forme ou un organisme à construire, à structurer, à considérer ou à contempler.* » (Meric, 2012, p. 17, en italiques dans le texte) De là s'est installée une manière d'appréhender l'écoute qui n'est plus considérée « comme une simple réception passive de la musique ou du son » (p. 18) et qu'a émergé une série de nouvelles questions sur l'espace chapeauté par le concept d'espace sonore. Investigué selon diverses approches et dans des contextes variés au cours des XXe et XXIe siècles, je choisis, pour ce concept, la définition de Jean-François Augoyard qui affirme simplement et clairement que

⁵¹ Les concepts de corps propre et corps vivant sont au cœur de la phénoménologie merleau-pontienne.

« l'espace sonore est d'abord du temps; il est ensuite discret, disséminé, sans limites claires; il est aussi prégnant, rétif à la distanciation. »⁵²

Le corps hyperécoutant s'entend comme une expérience corporelle où le corps n'est pas l'objet de l'expérience, mais l'expérience elle-même (Cizeron et Huet, 2011, p. 19) où l'action de l'être à l'écoute crée un événement dans le monde à travers un remplissement par l'intuition sensible, fusionnant le réel et la pensée. (Cizeron et Huet, 2011, note 18, p. 20) : Ainsi, l'action traverse le corps et le corps accueilli est le corps en tant qu'expérience d'une écoute incarnée, en cela que toute expérience n'est possible que par et à travers le corps : « [...] perceiving is a way of acting. Perception is not something that happens to us, or in us. It is something we do. » (Noë, 2004, p. 1). Cette liaison profonde entre le monde et moi-même, mon corps, est bien saisit dans ce passage du livre *Le visible et l'invisible* (2010, orig. 1964) de Merleau-Ponty :

ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement. [...] L'espace, le temps des choses, ce sont des lambeaux de lui-même, de sa spatialisation, de sa temporalisation, non plus une multiplicité d'individus distribués synchroniquement et diachroniquement, mais un relief du simultané et du successif, une pulpe spatiale et temporelle où les individus se forment par différenciation. Les choses, ici, là, maintenant, alors, ne sont plus en soi, en leur lieu, en leur temps, elles n'existent qu'au bout de ces rayons de spatialité et de temporalité, émis dans le secret de ma chair, et leur solidité n'est pas celle d'un objet pur que survole l'esprit, elle est éprouvée par moi du dedans en tant que je suis parmi elles et qu'elles communiquent à travers moi comme chose sentante. (p. 150-151)

⁵² Définition trouvée sur le site « Le Cresson enseigne » : <https://ehas.hypotheses.org/789>. Consulté le 8 juin 2019.

Au corps qui est « à l'espace » (Merleau-Ponty, 1945)⁵³ se noue les mouvements du sonore, simultanément élusifs et marquants, pour aboutir à une éventuelle expérience sensible et créative. L'œuvre en train de se faire dans l'expérience volontaire de l'écouteur, car « l'œuvre ne peut exister avant l'écoute » (Meric, 2012, p. 223), s'effectue dans un « mouvement d'adhésion à l'œuvre, [une] manière d'être incorporé à l'œuvre » où l'écouteur est « enlevé, ravi, tiré hors de lui-même. » (Nicolas, 2000, p. 152) Le corps hyperécoutant est vécu comme une ouverture à l'expérience spatio-temporelle; l'écoute correspond à un « mouvement qui dans son apparente immobilité, apporte la dimension d'une vie incommensurable aux formes tangibles, voire spatiales, qui sont tracées » (Boissière, 2011, p. 67) là où « le terrain polymorphe du sonore est oscillation, vitesse et toutes autres affectations interactives qui donnent forme aux sensations, produisent des “espaces temporels”. » (Criton, 2011, para. 2)

Dans le lieu, « la sensation n'est plus ce qui affecte mon corps de l'extérieur dans un rapport d'opposition sujet/objet, mais ce qui naît à la fois du mouvement d'un corps et des forces extérieures agissant sur lui » (Alberganti, 2013, p. 119), l'endroit où se positionne le corps et ce corps lui-même, d'un mouvement émerge un sentir, une sensation, devenant elle-même le lieu de l'expérience.

⁵³ La notion du corps à l'espace est développé dans le chapitre IV « La synthèse du corps propre » de la *Phénoménologie de la perception* (1945) : « l'expérience du corps propre nous enseigne à enraciner l'espace dans l'existence. [...] être corps, c'est être noué à un certain monde, avons-nous vu, et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace. »

CHAPITRE III

MÉTHODE ET OUTIL DE RECHERCHE

La philosophie, la science et l'art veulent que nous déchirions
le firmament et que nous plongeons dans le chaos.
Nous ne le vaincrons qu'à ce prix.

(Deleuze et Guattari, 1991, p. 190)

Que la raison rêve, et que le rêve raisonne.

(Lancri, 2009, p. 13)

Après avoir clarifié et articulé les principaux concepts sur lesquels repose ma démarche, exposé la problématique et établi ma question de recherche, j'examine maintenant la manière d'organiser l'ensemble du processus de recherche-crédation. Je présente d'abord les processus à la base de ma pratique artistique et le cadre méthodologique pouvant le mieux y correspondre. J'élabore ensuite celle-ci à travers le concept de l'intuition incorporée qui se lie itérativement à une série de processus et opérations que je détaille entre autres dans un schéma synthèse. Enfin, je parle de mon intérêt pour la systémique esthétique d'abord en rapport avec certains concepts particulièrement pertinents pour mon travail et en tant qu'outil de réflexion critique à travers l'usage de schémas synthèses de mes dispositifs.

3.1 Chaos, savoirs : la pratique pour penser, la pensée pour se déplacer.

Toute ma démarche d'artiste prend son élan et repose sur ma pratique. Cela a toujours été. Ma pratique existe dans le geste qui est au centre de ma réflexion, corps et esprit formant une unité indissociable que Nishida Kitarô nomme l'autoaperception, où l'action volontaire unit le corps et l'esprit, l'action volontaire comme conscience de l'acte, « conscience de soi, non intellectuelle et non conceptuelle, mais agissante. » (Stadelman, 2005 p. 38 et 42) Cette posture, qui imprègne ma pratique, s'apparente à un processus cognitif continu où se développe concurremment la pensée analytique et l'esprit critique dans un faire, éventuellement un savoir-faire; puisque ma thèse, à la fois recherche et création, porte et co-fonde le savoir *su* de l'expert et le savoir *insu* de l'inventeur, où parfois je domine le sujet, où parfois il m'échappe, le savoir se désaccordant puis s'accordant avec le monde, champ d'application de la connaissance. (Hersant, 2005)

La méthodologie concerne donc un chemin de reconnaissance de ce mouvement itératif entre autoaperception et construction d'un savoir. Car s'il est crucial de conserver le dynamisme du désordre qui habite les processus de création et l'émergence d'idées et concepts, il m'apparaît tout aussi essentiel de l'organiser dans une rencontre avec la parole, l'artiste étant trop souvent « rendu muet par son œuvre. » (Hersant, 2005, paragr. 10) La méthodologie doit pouvoir laisser venir et laisser vivre les concepts les plus variés, dans la mise en jeu d'une pensée de la relation, de la connexion et de compositions de rapports au moment même où s'effectue le geste créatif.

La méthodologie comme point d'ancrage dans le chaos doit pouvoir soutenir à la fois mes efforts de formalisation d'un savoir intuitif et sa mise à l'épreuve dans des réalisations. En tant qu'« appareil d'investigation de ce qui concourt à la découverte. »

(Poissant, 2006, p. ix), la méthodologie convoque un mouvement itératif théorie-pratique d'où se dégage un savoir théorique, qui pourra entre autres concerner les champs de la philosophie, de l'esthétique, de l'histoire ou d'une technique, sur et à partir de mon expérience d'une écoute incorporée. Mais aussi et tout à la fois, la méthodologie itérative agit sur et à partir du processus créateur, se tissant à un savoir et, simultanément, contribuant à l'évolution de ce processus dans l'atelier, dans la recherche, lieu de l'objectivation et de l'expérimentation. En boucle, ma démarche itérative se poursuit pour finalement effectuer un retour à la subjectivité, à travers un dispositif qui vise à prolonger et convoquer l'expérience d'écoute. Pour le dire autrement en empruntant les mots de Jean Lancri, j'« œuvre toujours pour ainsi dire entre *conceptuel* et *sensible*, entre *théorie* et *pratique*, entre *raison* et *rêve*. » (2006, p. 37) Dans son texte *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi*, Lancri utilise le terme évocateur d'*entretoisement* pour parler des liens entre production plastique et production textuelle dans l'aboutissement d'une thèse où chaque réalisation doit se présenter « comme l'*étai* ou le *contrefort* de l'autre. [...] Aussi est-ce toujours à l'*aune* de l'autre que l'on se doit, chaque fois, de juger l'une d'entre elles. » (2009, p. 10-11)

Ainsi, la pratique renouvelle la réflexion qui insuffle de la clarté dans le chaos de la création artistique. Issus de ma pratique, les concepts abordés dans ma thèse relèvent des sensations à l'œuvre dans les sentiers emmêlés de la recherche artistique. Concepts en tant que « blocs de sensations » comme les nomme si bien Deleuze et Guattari (1991) qui, dans la réalisation, irradiant en « blocs de devenir ». (p. 166). La composition musicale et le dispositif que j'explore, ensilent des « composés de sensations qui se transforment, vibrent, s'étreignent ou se fendent » (*Ibid.*, p. 166), entre autres à travers ce que j'expérimente par exemple l'appareillage de diffusion sonore ou encore, au cœur de tout, le corps hyperécoutant. Les concepts ont ainsi émergé à la conscience à travers différentes expériences, qu'elles soient de l'ordre de la perception, de l'intuition ou de la connaissance. D'ailleurs ma thèse me semble exemplaire d'un

cheminement heuristique dont toute la démarche repose sur une expérience d'écoute qui a eu un effet transformateur sur ma pratique de la composition musicale, suscité une réflexion nouvelle expérimentée dans différentes réalisations générant d'autres questions pour finalement aboutir dans l'expérimentation d'un dispositif qui cherche à articuler les problématiques soulevées par l'expérience initiale. Ce qui s'accorderait avec le point de vue des chercheurs Gossselin et Laurier qui disent :

L'observation de la démarche naturelle du praticien en art laisse transparaître son caractère heuristique, nous y observons, d'une part, un aller-retour entre les pôles expérimentiels et conceptuels et, d'autre part, une certaine récurrence des opérations qui en traduit le caractère plus spiralé que linéaire. (2004, p. 181) On pourrait dire que tout le processus s'apparente à un *entretissement* « spiralé » : dès qu'une boucle se ferme, mon corps et mon esprit inévitablement se remettent en vigie, en état de découverte, le dernier noeud demandant à être dénoué, les tensions se transformant vers un nouveau décollage, un désir renouvelé, des idées à investiguer, une réalisation, vers un nouveau savoir.

3.2 L'intuition incorporée : le corps écoutant éclaire un savoir-faire

Ma démarche en mode d'autoaperception s'élabore dans une récurrence des processus artistique et réflexif, s'insère dans le grand champ d'investigation d'une méthodologie dont le paradigme de départ stipule que la recherche se fait par la pratique elle-même, considérant la méthodologie même « comme un phénomène central entièrement inscrit dans le processus de création. » (Laurier et Lavoie, 2013, p. 315) Appelé « recherche par la pratique »⁵⁴, ce cadre méthodologique reconnaît l'importance d'adapter les

⁵⁴ La recherche découlant de la pratique artistique a de nombreuses appellations dont entre autres *recherche-crédation*, *recherche en création*, *recherche en arts* ou chez les anglo-saxons, *creative inquiry*, *practice as research*, *practice-led research*.

stratégies de recherche au contexte particulier de l'artiste-chercheur. De caractère hybride, cette méthodologie réfléchit l'agencement de méthodes de recherche variées qui peuvent inclure l'observation, la visualisation, le tableau de concepts, l'écriture réflexive, les démos, la collaboration, l'exposition, etc. (Gray et Malins, 2004). La recherche par la pratique s'articule notamment à partir des concepts de « pratique réflexive » et de « réflexion en action » élaborés par Donald A. Schön (1983). Celui-ci reconnaît un mouvement itératif entre une situation ou un problème et la réponse découverte par le praticien-chercheur qui génère un système d'implications pour des mouvements ultérieurs, son expérimentation globale étant au final une conversation réflexive avec la situation. (Schön, 1983)

Bien que cette méthode corresponde de manière générale à ma propre manière d'avancer dans mon travail, elle ne rend pas compte de mon approche intuitive qui, au fil du temps, est devenue méthode. En effet, suite à mon expérience du corps hyperécoutant, j'ai développé une méthode qui correspond à une pratique de l'attention ancrée dans la sensation du lieu, où les résonances, l'acoustique et les affects du lieu gouvernent un mouvement de connaissance intuitive. Je cherche alors à incorporer les sensations dans les sons, posés sur la partition et plus tard installés dans un dispositif, sensations entendues comme « domaines sensibles » constituant une « logique des sens », non rationnelle, attentive au « rapport du rythme avec la sensation » (Deleuze, 1981, p. 31), l'accord du corps avec le lieu, environnement physique et sonore. Cette pratique que je nomme « intuition incorporée » aura pris du temps, des années, s'élaborant dans une lente évolution d'émergence de sens à travers des œuvres musicales. Afin d'illustrer le processus, on trouvera à l'Annexe A-1 et A-2, deux pages de carnets de notes qui font état du début de cette pratique, recherche balbutiante, passage obligé vers plus de clarté. Ces extraits relatent aussi certaines difficultés associées à la composition musicale, exemple d'une démarche itérative pratique réflexive/réflexion en action et émergence d'un savoir-faire.

L'intuition incorporée trouve écho dans le concept d'intuition agissante tel que réfléchi par Nishida Kitarô, auteur déjà mentionné dans le chapitre I lorsque je parle d'une intuition oscillante qui se ploie vers le monde et la vie du monde des sons par le « corps-entier-qui-est-l'oreille. » (Nishida, p. 124) Chez Nishida, l'organe corporel possède son intelligence pour la production et la compréhension : « il n'y a ni un intérieur ni un extérieur au mental, il n'y a que l'activité d'un unique esprit-corps. [...] Tout comme dans l'autoaperception, agir c'est savoir. » (Nishida, p. 44) Dans sa réflexion autour de l'acte créatif, Nishida parle du contenu dynamique de celui-ci comme expérience auto-générante et auto-développante, l'expérience étant ni donnée ni statique (Nishida, p. 241), c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans un processus réflexif sur l'objet et tout à la fois sur un projet issu du processus réflexif lui-même. (Dalissier, 2006) Ici coïncide le mouvement itératif pratique réflexive/réflexion en acte cependant que pour moi, et comme le dit Nishida : « la conscience apparaît comme un développement corporel. Et en ce sens l'activité de la conscience, où qu'elle se tourne, ne perd jamais son caractère corporel. » (Stadelmann, p. 168, citant Nishida⁵⁵) L'intuition incorporée émerge d'une pensée organique, complexe, polysensorielle, multidimensionnelle et qualitative, le corps capteur d'une immédiateté, participant à la production et à la compréhension de l'art.

La pratique assidue de l'intuition incorporée m'a amenée à reconnaître la nature foncièrement *in situ* de celle-ci en interpellant directement ma capacité à ressentir l'espace qui implique, non plus seulement l'oreille, mais le corps entier dans « la contingence du lieu et du moment » (Berque, 1997, p. 213), dans la production d'un savoir et une pratique de l'habiter (de Certeau, 1990). Au fur et à mesure de l'avancement de mes travaux en recherche-création, ma pratique de l'*in situ* s'est complexifiée dès le début du travail d'expérimentation des dispositifs d'écoute dans des

⁵⁵ Citation tirée du Tome XII des œuvres complètes de Nishida.

situations et des lieux variés, m'amenant à repenser la relation entre les sons, le corps et l'espace architectural. À ce niveau de mon travail, l'artiste Max Neuhaus⁵⁶ offre une approche exemplaire de l'*in situ* qui vise à accorder le son et le lieu en tant qu'instrument étendu. Sa démarche, qu'il associe à celle des sculpteurs qui définissent et transforment l'espace, vise à créer et transformer l'espace en y ajoutant du son (Neuhaus, 1994, p. 42), le processus mettant en œuvre une attention contextuelle de l'écoute qu'il résume ainsi :

The major amount of energy that I put into making a work is in the construction of its sound. The real effort comes there - the process of placing the first sound in the space, listening to it and finding the next thing to try. It is a process of learning, on my part, about sound in that place, in the place that exists before I begin, but also this imaginary place or moment that I want to build. (*Ibid.*, p. 97)

Ainsi, Neuhaus inscrit-il son travail dans une approche topologique sensible aux rapports d'attention entre individu et environnement, où le son, entité relationnelle, contribue à la création d'un espace social; Luigi Nono dirait peut-être plutôt un espace d'écoute, ce que moi-même en viendrai à considérer comme la composition d'une atmosphère. (cf. chapitre 5). L'*in situ* s'énonce dans l'œuvre en train de se faire dans la sensation du lieu et, tout à la fois, se signale dans une disposition à fabriquer de l'espace, sonore, de la matière musicale, résonance amplifiée, à même le lieu. Au final, l'approche *in situ* s'est présentée comme un processus itératif soutenu entre une sensation et une élaboration matérielle et par là, en est venue à constituer un élément important de ma méthodologie.

L'aléatoire est un autre élément qui influe sur ma démarche et que j'associe dans un contexte événementiel et processuel; ce que clarifie la définition d'Alain Birou (1969) : « événement aléatoire : se dit d'un événement lorsqu'on peut déterminer quelques indices sur ses chances de réalisation. Il tombe alors sous les lois du calcul des

⁵⁶ Max Neuhaus (1939-2009)

probabilités et peut être représenté selon un modèle probabiliste. » Au fil de mes projets, dans mes efforts pour me saisir de l'essence de l'expérience fondatrice, ancrée dans un « ce qui arrive », l'aléatoire s'est peu à peu immiscé dans les processus de fabrication de l'œuvre musicale et du dispositif. Qu'il s'agisse d'une diffusion sonore spatialisée aléatoirement ou encore d'une libre circulation des corps dans le dispositif d'écoute, l'aléatoire est alors tendu vers un « ce qui arrivera » maintenant l'être dans la possibilité d'une expérience événementiale. L'aléatoire, disposition au cœur de l'événement même, s'inscrit et s'élabore dans un processus renouvelé dans chacun des projets de création où, comme le mentionne Frédéric Curien à propos de l'aléatoire, s'« ouvre des champs inédits d'expérimentation corporelle, spatiale et sensorielle d'espaces hybrides [...] ». » (2012, p. 303)

Ma méthode, née de mon expérience du corps hyperécoutant, s'est développée et complexifiée au fil de mes activités en recherche-création. En résumé, les principales opérations sont celles de l'intuition incorporée qui évolue en itération avec la réflexion et l'auto-observation, processus qui pourra éventuellement mener à l'émergence de concepts. Ces deux opérations *entretisées* se poursuivent dans un mouvement de concrétion via la mise en son d'une sensation, la mise en action d'une approche de l'*in situ* et de procédés aléatoires. Enfin, suite à une réalisation, prend place une évaluation critique et systémique de celle-ci.

Le schéma ci-contre permet de rendre compte du processus évolutif de ma méthodologie où l'ensemble des opérations s'articulent à travers des zones de tensions itératives, représentées par un graphique spiralé, et des alliances inhérentes ou découlantes, le tout formant une grande boucle en retour vers l'intuition incorporée signalant un nouveau cycle.

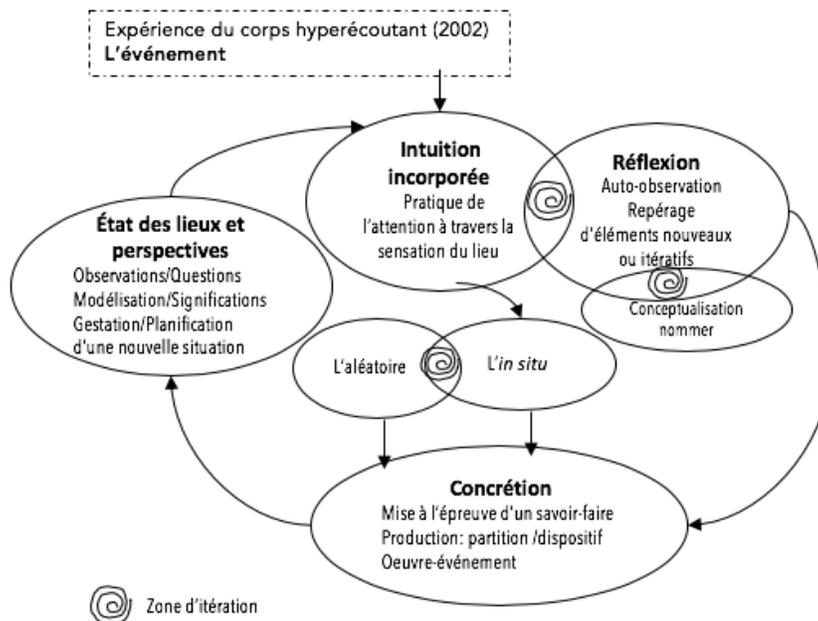


Figure 3.1 Schéma de ma méthode : processus et opérations

3.3 La systémique esthétique : modélisation et observation critique⁵⁷

Comme mentionné dans l'introduction, ma démarche vise à créer les conditions favorables à une expérience d'écoute incorporée, à travers une sensibilisation du lieu et de ses résonances. Mes expérimentations entourant le dispositif ont révélé la complexité de la démarche et l'importance de prendre en considération tous les éléments en jeu dans une perspective d'ouverture, et, comme le dit Edgar Morin (2005), de reconnaissance et de pensée liante :

[...] la pensée complexe aspire à la connaissance multidimensionnelle. Mais elle sait au départ que la connaissance complète est impossible : un des axiomes de la complexité est l'impossibilité, même en théorie, d'une omniscience. Elle fait sienne la parole d'Adorno "la totalité est la non-vérité". Elle comporte la

⁵⁷ L'application de la systémique esthétique et les concepts qui en découlent, seront approfondis dans le chapitre V.

reconnaissance d'un principe d'incomplétude et d'incertitude. Mais elle porte aussi en son principe la reconnaissance des liens entre les entités que notre pensée doit nécessairement distinguer, mais non isoler les unes des autres. (p. 11)

C'est en cherchant à rendre compte de la complexité de ma démarche que la systémique est apparue comme l'outil le mieux adapté à un processus d'observation critique, de modélisation et d'émergence conceptuelle qui pourrait, dans son expression la plus simple, être représenté comme ceci :

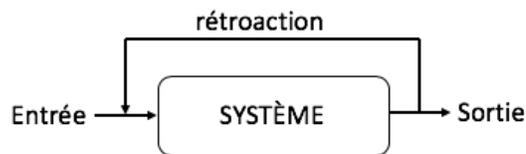


Figure 3.2 Schéma de base de la systémique

On remarque que la systémique organise les « messages » entre émetteur et récepteur dans un déplacement d'information linéaire animé par des données ou facteurs qui produisent un effet qui lui-même agit sur les données dans un mouvement rétroactif en boucle. Tout en adoptant les principes constructivistes de l'approche systémique de rétroaction au sein du système et son environnement (Donnadieu et Karsky, 2002), je trouvais essentiel de rendre compte de la variété des mouvements à l'intérieur du système même et ainsi mieux saisir la spécificité de ma démarche. C'est ainsi que j'ai décidé d'envisager la systémique dans le contexte d'une réflexion critique s'appuyant sur celle du chercheur Alain Alberganti qui a consacré une importante partie de son livre *De l'art de l'installation : la spatialité immersive* (2013) aux questions de modélisation, d'applications et d'apports d'une systémique dans le contexte d'un dispositif esthétique qu'il nomme systémique esthétique.

La systémique esthétique, telle que réfléchi par Alberganti, m'a particulièrement intéressée du fait qu'elle considère que « le processus menant au modèle est aussi important que le modèle, puisqu'il constitue une immersion dans une complexité sans recherche de simplification préalable. » (Alberganti, 2013, p. 278) En m'appuyant sur les principes réflexifs d'une systémique esthétique, la modélisation me permet de mettre l'accent sur les interactions des corps et des flux dans le dispositif, de poser et reposer les questions de ma problématique, dans le sens fort du terme, et de faire surgir des problèmes qui n'auraient pas émergé autrement (*Ibid.*, p. 306). C'est dans cette optique que la systémique esthétique m'a guidée dans le développement d'une synthèse qui rend compte de la structure foncièrement hétérogène du dispositif d'écoute et de mieux en comprendre les enjeux expérientiels.

Dans sa réflexion critique, Alberganti met aussi au jour des composants spécifiques au dispositif esthétique qui ne sont pas habituellement examinés dans la systémique : la notion de frontière, facteur agissant entre extérieur et intérieur et le processus de subjectivation, le plus souvent représenté par la rétroaction. Alors que dans la systémique chaque opération est traitée comme une entité autonome, l'approche esthétique me permet de faire ressortir la nature poreuse des différents éléments de mon dispositif où cohabitent musiciens, corps à l'écoute, système de diffusion sonore spatialisée et lumière.

C'est à travers l'analyse d'installations immersives qu'Alberganti met à l'avant-plan la notion de frontière comme disposition critique, lieu de passage et de possibilités qui est en réalité constituée du visiteur même. Une fois dans l'espace de l'œuvre, le visiteur-écoutateur régule les flux en bougeant, en s'immobilisant, en s'absentant mentalement, en parlant à un voisin, en interagissant, etc. (*Ibid.*, p. 270) En initiant la frontière même, par son cheminement, entre le réel et l'art, le visiteur amorce dès lors un processus de subjectivation, en tant que possible perte de repères, un éveil de l'imaginaire, un

émerveillement : « le processus de subjectivation entendu comme dépossession de soi en tant qu'individu, et, comme appropriation de soi en tant qu'autre, s'opère sur cette frontière. » (*Ibid.*, p. 275) Dès la frontière, espace critique « qui met de la séparation dans le tissu consensuel du réel » (Rancière, 2008, p. 85), se manifeste l'exercice d'un flux continu de questionnement et de ressenti, sur l'écoute, en écoute, avec les résonances du lieu et les significations qui s'y rattachent. Le processus de subjectivation se meut dans une potentialité, celle d'une rencontre entre l'artiste, son projet, et le visiteur-écouté, en tant qu'une opportunité d'exercer un flux continu d'observation critique, une recherche des sons et leur signification, une auto-invention et une socio-invention et de faire notre monde. (Prévost, 2008)

Afin de synthétiser les notions discutées et ainsi mieux comprendre comment elles peuvent s'organiser dans le contexte de mes réalisations, j'ai décidé de les présenter dans un schéma qui fait usage, comme pour ma méthodologie, des cercles dont le contour en pointillé illustre ici la porosité inhérente aux éléments de base constitutifs du dispositif. On notera à nouveau le graphique spiralé pour représenter le mouvement itératif rattaché au processus d'une écoute incorporée. Également à noter, la représentation fléchée du processus de subjectivation animé dès le passage dans l'œuvre, mouvement transformateur, pénétrant et traversant tous les espaces et tous les êtres. Finalement, il s'agit de mettre au jour de nouvelles liaisons entre le visiteur-écouté agissant entre le réel, lieu/environnement, et l'œuvre, espace virtuel/espace de l'art, où l'événement est l'être en action, dans un processus complexe et dissipatif.

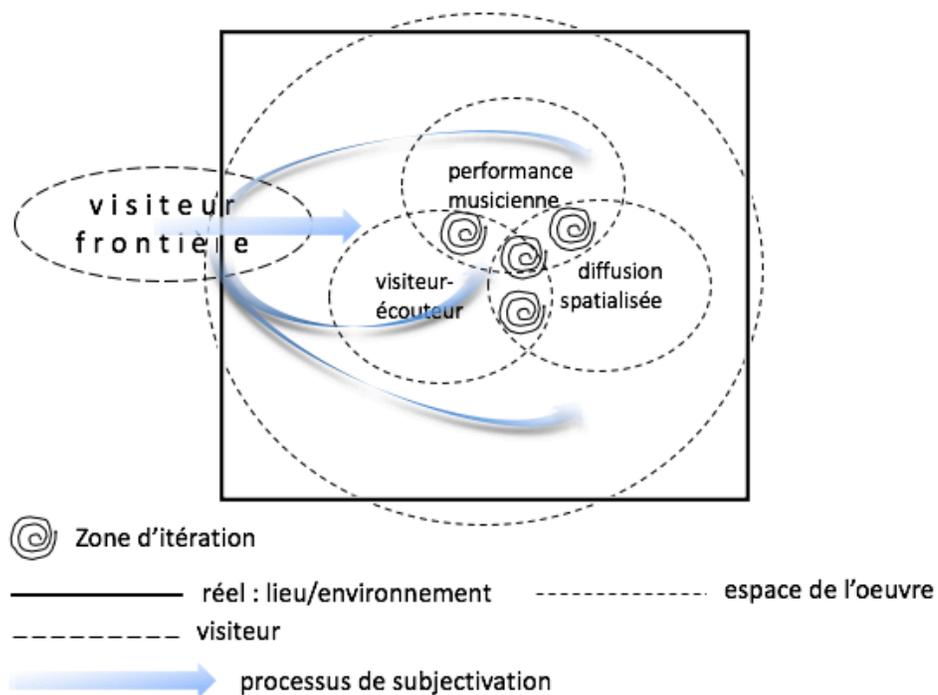


Figure 3.3 Schéma de base de mes dispositifs.

C'est dans cet esprit que tous les éléments du dispositif se présentent comme des composés de sensations, à l'effcience diffuse, l'aspect scénique du concert espace ouvert, décloisonné, perméable aux mouvements des corps et bruitages ambiants, le système de diffusion spatialisé imprégnant l'ambiance et les affects d'un lieu sensibilisé par la présence d'une œuvre en train de se faire.

En considérant l'écoute sollicitée comme active et créative, la notion de frontière entre l'« objet musical » et l'environnement s'estompe; le corps hyperécoutant passe du statut de concept à celui d'une production, d'une énonciation du visiteur-écoutateur à l'œuvre dans l'œuvre. En fait, je propose d'associer tout le processus à une pensée écumante, telle que réfléchie par le philosophe Peter Sloterdijk qui nous invite à voir la pensée dans l'écume comme une navigation sur des courants instables (2002, p. 85);

Sloterdijk dont « la poursuite du projet phénoménologique lui-même exige une cybernétique ou une théorie des systèmes qui saisissent la subjectivité par delà “l’ego et la volonté” dans une sorte de “compromis historique entre la cybernétique et le personnalisme”. » (van Tuinen, 2007, p. 64) En s'accrochant les uns aux autres, mes cercles, mes « sphères » dirait Sloterdijk, en viennent à former une agglomération, une « écume » dirait-il, qui, comme on le verra, se transformera au fur et à mesure de mes projets de création.

L'ensemble de ma méthodologie conjointement avec l'approche systémique constitue un guide s'accordant au fur et à mesure du développement d'une production en interaction dynamique avec différents éléments et la nécessaire saisie de l'occupation de l'espace. Réciproquement, la complexité de la démarche en création, où chaque lieu, avec ses caractéristiques particulières, commande une réalisation distincte, interpelle l'ensemble des opérations et processus de ma méthode en plus de mener à des modélisations spécifiques à chacun de mes projets, comme autant d'énonciations dans le chaos vers un savoir.

CHAPITRE IV

QUATRE TEMPS, QUATRE ESPACES : DISPOSITIF ET EXPÉRIMENTATIONS

« I'm not really trying to say anything.
I'm trying to do something. »

(Bacon dans Sylvester, 2004, p. 198)

Le propre de l'art c'est d'ouvrir l'Ouvert.

(Maldiney, 2012b, p. 22)

Dans ce chapitre, je retrace le chemin réflexif et créatif des quatre expérimentations menées tout au long de mon programme d'étude. Le premier projet, *From There to Hear*, a mis en acte une pratique intensive de l'écoute en déambulation et constitue une première exploration d'un dispositif installation-concert. Le second projet, *Sculpting Spaces*, est le résultat d'une réflexion renouvelée sur ma conception du corps hyperécoutant et l'avènement d'une rencontre avec un lieu. Éclairé des expériences des deux premiers projets, le projet suivant, *Intra-muros*, a mené à une complexification du dispositif avec entre autres le réseautage d'espaces, une multiplication des postures d'écoute et un premier travail de mise en lumière. *Chambre d'écoute*, le quatrième et dernier projet, s'est présenté comme une synthèse et une ouverture : on y retrouve des éléments précédemment explorés auxquels se joignent de nouvelles composantes, inscrivant l'ensemble dans une volonté de clarté à la fois du propos et du dispositif

cherchant, toujours, à aller au plus près d'une expérience d'écoute incorporée, d'un corps hyperécoutant.

Avant de procéder à l'analyse critique de ces quatre réalisations artistiques, je propose d'abord de procéder à une mise en perspective et une réflexion sur les enjeux du dispositif afin d'introduire la vision générale que j'ai adoptée et qui, comme on le verra, me guidera sur un mode interrogatif et de remise en question, dans une ouverture à ce qui advient.

4.1 Le dispositif : enjeux

La problématisation du corps hyperécoutant en tant qu'expérience résonante entre l'être et le lieu nécessite de penser les conditions de possibilités pour qu'advienne une composition de rapports entre le lieu qui projette un espace sonore et le corps de l'écouteur, ouverture, creux où laisser venir à soi l'œuvre en train de se faire. C'est dans cet esprit qu'ont été conduites mes quatre expérimentations, à la fois épreuves d'hypothèses et jalons pour une compréhension renouvelée des enjeux liés à ma pratique artistique et l'expérience du corps hyperécoutant.

La mise sous tension du corps à l'écoute doit pouvoir s'organiser dans un dispositif à même d'accueillir les corps et animer un espace d'écoute. En cherchant à décroiser le concert d'une esthétique de la représentation (Godin, 2004, p. 666) vers un art de la sensation (Oliveira, Oxley et Petry, 2003), l'idée d'explorer l'installation-concert⁵⁷ s'est

⁵⁷ Le terme m'a été proposé par Sandeep Bhagwati qui utilise parfois l'expression *concerto-installation*, installation-concert, *concert-installation* et *Konzert-Installation* en fonction de la langue et du poids des concepts utilisés. Correspondance par courriel, 13 novembre 2011. Voir aussi Bhagwati, S. (2009). Composing through the realm of shadows : conceptual layers in *Inside a Native Land and Vineland Stelae*. Dans B. Paquet (dir.), *Actes du colloque : Faire œuvre. Transparence et opacité*. (p. 3-11). Québec : Presses de l'Université Laval. Le terme est aussi utilisé par le collectif de

rapidement imposée par sa nature hybride combinant deux aspects essentiels de ma recherche autour du corps hyperécoutant. D'abord celui d'établir un rapport à l'espace en tant que « lieu pratiqué » (de Certeau, 1990, p. 173) où le public est invité à participer à un événement où le corps se trouve avec l'espace et ce qui l'habite. Ensuite, celui touchant à la création musicale, signifiée par le terme concert, qui, par son adjonction à celui de l'installation, se présente comme une « composition d'étendues » où « le son en tant qu'il s'étend manifeste son lieu d'émission, donne à entendre son dispositif de diffusion (objet ou média), agit sur (ou interagit avec) le corps de ses auditeurs. » (Gallet, 2005, p. 23)

L'installation, comme hypothèse de départ d'un dispositif d'écoute, m'a intéressée parce qu'elle dynamise la relation entre l'acte artistique et l'espace de sa présentation, entre l'artiste, les musiciens et les visiteurs-écouters. Ainsi, selon Nicolas Bourriaud, apprenons-nous « à mieux habiter le monde, [...] les œuvres se donnant pour but de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste. » (2001, p. 13) En ce sens, l'installation se situe du côté de l'expérimentation et de l'expérience par laquelle et de laquelle émerge l'œuvre, « bloc d'affects et de percepts » (Deleuze et Guattari, 1991) où se tiennent ensemble « des moments de subjectivité liés à des expériences singulières. » (Bourriaud, 2001, p. 20).

Le mode installation en art s'inscrit dans un large mouvement critique de la pratique de l'œuvre d'art comme objet de contemplation qui a débouché sur une grande variété de propositions, dont l'art conceptuel et l'art de la performance. Dans ces pratiques, de plus en plus d'artistes en arts visuels intègrent des éléments sonores à leurs œuvres qui ont

créateurs montréalais « Espaces sonores illimités » qui le décline avec l'expression concert-installation pour décrire leurs « événements musicaux exploitant la mise en espace des sons. » Information récupérée de <http://www.espace-sonores-illimites.com/index.html>

toutes en commun de proposer une expérience perceptuelle singulière où le statut de spectateur se transforme en celui d'acteur ainsi qu'une pratique principalement axée autour d'interventions *in situ* et éphémères. Notables sont les installations de l'artiste conceptuel Michael Asher, espaces construits pour obtenir un effet acoustique particulier, toucher le sens de l'ouïe et ainsi influencer l'expérience spatio-temporelle, kinesthésique, du visiteur (Peltomäki, 2014)⁵⁸; les installations architecturales du sculpteur et vidéaste Bruce Nauman qui amènent le visiteur à prendre conscience que les lieux ne sont jamais vides, mais habités de ses émotions en créant des situations inconfortables le faisant réagir⁵⁹; l'installation sonore *Hallway Nodes* (1972) du vidéaste Bill Viola⁶⁰ qui module les sensations physiques du visiteur au fur et à mesure de ses déplacements dans un couloir sonorisé; les sculptures acoustiques de l'artiste en arts visuels Michael Brewster⁶¹ qui utilise les caractéristiques physiques du son comme « matière » pour sculpter l'espace. Dans son texte pour le catalogue de son exposition en 1979 à la galerie Del Cavallino à Venise l'artiste explique son approche pour l'installation *Acoustic Sculptures* qu'il construit « by physically matching an architectonic volume with long sound waves of a size and power that will boost the

⁵⁸ Michael Asher (1943-2012) Par exemple : sa contribution à l'exposition *Spaces* de 1969-70 au MoMA qui consistait en une salle fermée, insonorisée, au plafond de moins de huit pieds à propos de laquelle Carter Ratcliff dira dans sa critique de l'œuvre « One is reminded that we rely on senses other than sight for part of our intuition of spatial volume. » Peltomäki, K. (2014). *Situation Aesthetics. The work of Michael Asher*. Massachusetts : Mit Press. p. 35

⁵⁹ Bruce Nauman (1941-) Par exemple : *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968) où les participants sont assaillis par la voix désincarnée de Nauman ou encore *Sound Breaking Wall* (1969) où cette fois les participants entendent la voix de Nauman en train de rire, exhiler ou scander. Lewallen C. et Bowen, D. (2018). *Bruce Nauman : Spatial Encounters*. Oakland : California University Press. p. 35

⁶⁰ Bill Viola (1951-), artiste de la vidéo et de l'installation, a d'abord été musicien. Il fut entre autres membre avec David Tudor du *Rainforest Ensemble*. L'installation sonore *Hallway Node* s'organise avec deux enceintes se faisant face et projetant chacune une fréquence très basse de 50 Hz et créant en son centre un point nodal. Lorsque le corps s'y trouve, il est immergé d'une sensation troublante faisant entre autres bourdonner les oreilles.

⁶¹ Michael Brewster (1946-2016)

room cavity with resonance. The sculpture that results is a field of palpable sound volumes, of different sizes, densities and rates of excitement. » (Brewster, 1979, <http://www.michaelbrewsterart.com/venezia-brochure.html>)

Les artistes musiciens de formation ont aussi peu à peu investi les lieux en-dehors des salles de concert dont le percussionniste Max Neuhaus qui débute en 1966 une investigation « from the time of music to the space of sound » (Cox, 2009, p. 113) avec la série de marches sonores intitulées *LISTEN*. Motivé par son désir de faire vivre les sons dans un *in situ* : « Why limit listening to the concert hall? Instead of bringing these sounds into the hall, why not simply take the audience outside - a demonstration in situ? »⁶², Neuhaus marque plus spécifiquement le genre installation en 1967 avec *Drive in Music*⁶³ inventant alors le concept même d'installation sonore « because the pieces were made from sound, and I was using the word “installation” in the visual arts context for a work that is made for a specific place. » (Neuhaus, 1994, p. 42).

En plus de Max Neuhaus, Luigi Nono et l'équipe de la *Dream House*, tous déjà mentionnés précédemment, les travaux de plusieurs autres artistes vont m'accompagner à certains moments et influencer sur ma propre démarche que ce soit sur les aspects de la fabrication des sons, de la conception de l'espace plastique, de la performance musicale, ou encore de l'usage de la lumière comme outil privilégié de sensibilisation d'un lieu,

⁶² Citation tirée du texte *LISTEN* de l'artiste daté 1988, 1990, 2004, placé sur son site web qui n'existe plus. Récupéré le 2 mai 2012 de www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/walks/LISTEN

⁶³ *Drive in Music* : une série de sept postes de radio sont installés dans des arbres sur un parcours d'environ 600 mètres s'étirant d'un musée d'art jusque dans une rue résidentielle. Diffusant à des angles différents sur la même fréquence, les gens en voiture pouvaient alors entendre différentes sonorités selon la vitesse, la direction, le temps du jour ou les conditions météorologiques. [Ma traduction] Information tirée du site C'est une sorte de panel. (s. d.). *Max Neuhaus-Drive in Music (1967)*. Récupéré de <https://cestunesortedepanel.wordpress.com/2013/09/21/max-neuhaus-drive-in-music-1967/>

et sur lesquels je vais revenir au fur et à mesure des expérimentations du dispositif installation-concert.

Dans l'optique de ma recherche, je travaille donc à installer le concert, cherchant à le sortir d'un moule. Je démoule le concert, pour l'investiguer en tant qu'espace potentiel d'une expérience d'écoute incorporée; le concert installé pour réfléchir et expérimenter les conditions d'accueil des corps à travers un réseau relationnel poreux où « ce sont les rapports de ce réseau avec l'ensemble des champs de production qui déterminent son évolution. » (Bourriaud, 2001, p. 27) L'installation-concert offre la possibilité de pénétrer dans l'œuvre, d'y marcher, de s'y poser, de s'y engager et d'y participer au cours d'une écoute mobilisée dans un environnement sensibilisé à travers un examen des rapports entre plasticité, technologie et performance. Le concert est installé dans une configuration qui repense les conditions matérielles d'une scène auditive, dans le sens d'une mise en scène de l'écoute, de rapports sonores et champs acoustiques. Sons en direct tirés de l'instrument, sons extirpés de l'environnement, sons métamorphosés par l'électronique et l'écoute même, l'ensemble du processus plaçant « la pensée musicale [...] au niveau de l'événementialité du son : composer, décomposer, recomposer les rapports sonores jusqu'à façonner de nouvelles concrétions et des comportements temporels inédits. » (Criton, 2011c, p. 5)

Chaque expérimentation a été conçue comme un laboratoire pour l'exploration d'un dispositif à inventer et à éprouver, chacune engendrant graduellement une transformation de la conception même d'installation-concert et du processus même de la composition musicale, car « non seulement chaque dispositif inclut des savoirs multiples, transversaux, ramifiés, mais encore, le dispositif lui-même devient un milieu producteur de savoir : échappant maintes fois à l'intention qui l'a fait naître, il est alors détourné, utilisé pour des usages imprévus, remanié pour servir à résoudre tel ou tel problème. » (Berten, 1999, p. 35) Cette disposition dynamique du dispositif

installation-concert en a fait un instrument d'exploration et d'émergence, « un moyen mis en œuvre [...] pour occasionner un événement musical dont l'issue est inconnue » (Baranski, 2009, rév. 2015, p. 2). De cette manière, il s'est révélé comme un véritable espace créatif dans lequel composer signifie, pour reprendre les termes du compositeur Helmut Lachenmann, « réfléchir sur les moyens » et « construire un instrument » (2009, p. 130 et 134). Dans mon travail, cet instrument recouvre plusieurs sens : le dispositif comme l'instrument d'un accueil, la prise en charge du lieu comme instrument à travers une approche de l'*in situ* et les instruments joués par les musiciens investis « dans la réflexion et l'affrontement des moyens et en partant d'eux. » (*Ibid.*, p. 137) La présentation des quatre expérimentations permettra d'approfondir chacune de ces idées dans leur contexte respectif puisqu'ils ont pu apparaître et se modifier à différents moments.

Au final, l'installation-concert me permet d'envisager la construction d'un espace processuel ouvert combinant différentes approches, des éléments hétérogènes et des procédures perceptuelles et de pensée allant de la phénoménologie aux sciences cognitives, de la physique du son à la programmation et à la composition musicale. Cette ouverture à la transformation typique d'un art expérientiel relationnel et processuel, a permis d'expérimenter l'*in situ* et des processus aléatoires sous différentes formes et de différentes manières, chaque proposition s'insérant dans une réflexion plus large sur le dispositif et l'accueil du corps à l'écoute.

4.2 *From There to Hear*⁶⁴

From there to Hear a mis en branle une réflexion renouvelée sur la composition musicale ainsi qu'une série d'actions directement reliées à l'expérimentation d'un nouveau dispositif d'écoute. Il met aussi en place plusieurs éléments qui seront approfondis dans les projets ultérieurs tels la déambulation, une intervention plastique dans le lieu, l'aléatoire et une reconfiguration de la scène de la performance.

4.2.1 Déambulation et processus de création

Ma première pratique de la déambulation s'est faite de manière spontanée lors de la composition de l'œuvre *Haïti, Haïti*⁶⁵ en 2009. Étant en résidence de courte durée dans la salle multimédia du centre de recherches *matralab* de Concordia⁶⁶, j'ai alors décidé d'accompagner ma démarche réflexive et intuitive d'une déambulation dans le lieu que j'avais très faiblement éclairé. C'est donc dans la pénombre, en longeant et traversant cet espace d'assez petites dimensions que j'avais été saisie d'une première sonorité percussive d'une cloche-vache qui servira de point de départ pour l'œuvre.

⁶⁴ Initialement commande d'œuvre de la pianiste Luciane Cardassi (soutien Conseil des arts du Canada), j'ai décidé d'en faire un premier projet d'expérimentation d'une installation-concert. Le projet s'est échelonné de la mi-janvier à la fin avril 2013. Le travail dans le studio Davidson du Centre d'art de Banff a pris place du 20 au 30 avril en collaboration avec Julian Stein, pour la programmation et la supervision technique. Deux représentations publiques ont eu lieu le 30 avril à 17h et à 20h. Lien Vimeo vers la documentation audiovisuelle : <https://vimeo.com/390809999>

⁶⁵ Pour voix, percussions, musique sur support et électronique en direct.

⁶⁶ Centre de recherche inter-x art de l'Université Concordia à Montréal, dirigé par Sandeep Bhagwati, auquel est associé une salle multimedia nommée *matrabox*, une boîte noire d'approximativement 7m x 8m x 4m.

Cette recherche d'une sensation, d'une résonance, correspond à l'intuition incorporée décrite dans les chapitres I et II, la déambulation étant ici une manière possible de la pratiquer. Dans le cas précis du projet *From There to Hear*, j'ai sciemment décidé de pratiquer l'intuition incorporée à travers la déambulation. Puisque je voulais expérimenter un dispositif d'écoute qui offrirait la possibilité pour le visiteur-écouteur de marcher dans l'espace de l'œuvre, j'ai considéré qu'il serait intéressant d'induire un cheminement « énaviviste » dès le début de mon travail de composition où, comme le résume Michel Bitbol et Amy Cohen-Varela dans leur introduction au livre *Le cercle créateur* (2017) portant sur les écrits de Francisco Varela :

[C]'est l'ensemble de l'organisme dans le flux concret de son être-au-monde, y compris son système de régulation émotionnelle et son réseau de transactions avec l'environnement, qui est associé à un « ressentir » conscient, centré et personnel - et non pas seulement tel fragment (neurobiologique) de lui-même. (p. 25)

Cette pratique de l'intuition incorporée à travers la déambulation a aussi été suggérée par le fait que je ne pouvais travailler l'œuvre directement dans le lieu de sa présentation prévue au studio Davidson du Centre d'art de Banff. J'ai donc pensé qu'il serait intéressant d'inscrire une parenté d'atmosphères entre deux espaces physiques, en planifiant mes déambulations à Montréal dans un environnement pouvant se rapprocher à celui du studio situé en forêt, de là le choix du parc Angrignon.



Figure 4.1 Deux photos : boisé au Parc Angrignon, Montréal (mars 2013) et boisé aux alentours du studio Davidson, Banff (avril 2013). Photos : Archives personnelles.

Des six promenades effectuées dans le grand boisé du parc Angrignon⁶⁷ je retiens l'intensité des stimulations sensorielles, dont une mémorable tempête de neige. Par la pratique assidue de la déambulation dans cet environnement extérieur, je me suis efforcée d'embrasser l'expérience en cherchant à capturer une résonance « qui traverse tout le corps » (Depraz, 1998, p. 12), par une attention sensible au moment et à l'environnement où se trouve mon corps. Les déambulations m'ont amenée à faire l'expérience consciente d'une double exigence perceptuelle, celle de l'écoute « incorporée » et celle d'une déambulation qui conjugue « concentration et disponibilité » (Faure, 2008, p. 31). Afin de rendre compte de l'expérience et de sa nature polysensorielle, je joins des extraits de carnets (*voir Annexes B-1 et B-2*) où sont notées mes impressions, mes actions et les questions qui ont surgi ainsi que les sensations à l'œuvre.

Les extraits de carnet font état d'un désir de trouver une méthode, exprimant par là le besoin de baliser l'expérience, de comprendre « ce qui arrive » lorsque je marche dans ce tracé dans le boisé, dans la sensation de ces arbres et leur verticalité, avec ce vent

⁶⁷ Les déambulations ont pris place les 18, 20, 27, 28 février et les 5 et 7 mars 2013.

qui transporte les odeurs et la pensée qui se porte vers les sonorités virtuelles de Scelsi⁶⁸ que j'imagine maintenant être par association à cet inaudible et cet imperceptible qui, comme le dit Nono, « lentement, ou non, ne remplit pas l'espace, mais le découvre, le dévoile. » (2007, p. 526) Souvent, je note à côté de la date de la déambulation, le temps qu'il fait comme par exemple le 7 mars 2013, page 3 : « temps doux (2C-7C? avec vent) », ou encore un mouvement ce même jour : « J'entre. Entrer→le Seuil ». Les notes du carnet du 1er mars (*voir Annexe C*) font aussi état du déploiement d'antennes sensorielles avec l'image de l'insecte déambulant, impliquant tout le corps dans une imbrication avec l'environnement, le lieu où il se trouve : « géographie→topologie→sensation » (Carnet 1er mars 2013, p. 103), tous les sens mis en éveil. Les carnets révèlent une pratique cheminatoire qui correspond à une plongée dans les qualités ambiantales de ce qui m'entoure et m'affecte; une pratique cheminatoire d'un environnement, d'une atmosphère à respirer, à absorber, à transformer dans une œuvre artistique.

Finalement, de ces déambulations émergeront une sonorité et une manière d'envisager son enchâssement dans l'œuvre musicale : « Je suis seule sur le sentier. Je prends mon temps. [...] Ne pas oublier cette verticalité. Un bras appuyé le long des touches - univers de résonances - » (Carnet, 5 mars 2013, p. 107) Cette sensation physique et sonore du boisé et sa verticalité sera transmuée en horizontalité, inhérente au clavier du piano, et accentuée par l'usage de planchettes qui remplaceront le jeu des bras. Ces planchettes, taillées selon l'intensité des *clusters*⁶⁹ recherchés et auxquelles j'ajouterai du feutre, permettront de doucement faire surgir le son, matière éthérée, tel un souffle, un vent.

⁶⁸ Le compositeur Giacinto Scelsi (1905-1988) peut être considéré comme le précurseur du genre musique spectrale où le son se déploie à partir de frottements internes avec d'autres sons infiniment proches. Par exemple, des sons aigus qui servent à souligner quelques harmoniques d'un son donné.

⁶⁹ Parfois aussi appelé « grappe sonore », le terme *cluster* est très répandu dans le vocabulaire musical.

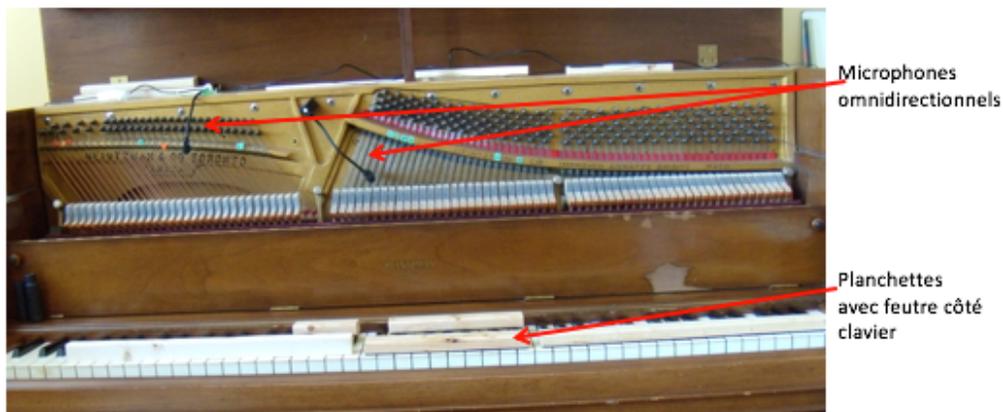


Figure 4.2 Exemple I. Fabrication de l'œuvre : planchettes et microphones.

Cette première impression sonore tiendra une place centrale dans l'élaboration de l'œuvre, rayonnant et infiltrant celle-ci d'une ambiance particulière; se transformant en un tremplin pour les explorations sonores qui se sont alors articulées autour de la notion d'attaque-résonance. Concrètement, l'usage extensif de *clusters* joués avec les planchettes a été combiné avec des micromanipulations sonores de type modulations en anneau, *harmonizer* et granulation, via des microphones omnidirectionnels. Comme le montre l'extrait de carnet du 18 mars 2013 (voir *Annexe D*) le traitement des sonorités s'est aussi inscrit dans un questionnement-tâtonnement en lien direct avec l'expérience de la déambulation. Au final, le traitement électronique a eu pour but de colorer l'œuvre de spectres fréquentiels diffus, momentanément et aléatoirement agités d'ondes sinusoïdales. Le dispositif microphonique visait à attirer l'attention au plus près des rapports acoustiques parfois très ténus des sons et des cordes du piano attaquées, frottées et battues, avec planchettes, doigts de la main, plectre et bâton de timbale. Comme l'explique Pascale Criton (2011c) : « Il s'agit de jouer au niveau du grain, de sa plasticité et de sa mobilité, au seuil de la perception. Dans ce contexte, toute l'attention est portée sur les conditions qui façonnent le son, du geste à sa codification (script). L'écoute microphonique doit coopérer en quelque sorte avec l'idée sonore. » (p. 6)

Dans son ensemble, l'approche au son et au phrasé visait à injecter le tissu sonore d'une sensation à la fois aérienne et d'enveloppement ressentie dans le boisé enneigé du parc Angrignon, rejoignant ainsi d'une certaine manière Tim Ingold qui avance dans son texte argumentatif *Against Soundscape* (2007, p. 11) que plutôt que la notion de paysage, la métaphore décrivant le mieux l'espace auditif relèverait de la météorologie, le son étant « ni mental ni matériel, mais un phénomène d'expérience - c'est-à-dire de notre immersion dans le monde dans lequel nous nous trouvons et le métissage avec celui-ci. » [Ma traduction] Cette étonnante conclusion à une réflexion critique sur le paysage sonore m'amène à réfléchir sur la tradition de la « marche sonore » et de l'en distinguer de ma pratique. Selon Hildegard Westerkamp, pionnière de cette pratique « le principal objectif est d'écouter l'environnement. D'exposer nos oreilles à chacun des sons qui nous entourent où que nous soyons. » (1974, rév. 2001/2007, p. 49). Ainsi, toute la démarche consiste en un effort de concentration extrême sur l'environnement sonore « into the experience of uncompromised listening ». (*Ibid.*)

Comme on l'a vu, mes déambulations en tant qu'une pratique de l'intuition incorporée vont au-delà d'une approche cochléaire au monde qui m'entoure, et s'offre plutôt comme une expérience impliquant un engagement actif de tout le corps attentif à ce qui se présente, le corps pénétrant et marchant dans un ensemble de sonorités, de lumière, d'odeurs, de textures, de cadrages visuels, dans une indissoluble unité « du sentir, du se mouvoir et du signifier, au nouage de la réceptivité et de l'activité. » (Younès, 2009, p. 275) Dans cette traversée flottante, je plonge dans le lieu de la sensation, dans le lieu de l'expérience. Comme les peintres demandent comment rendre visible l'invisible, je cherche, « dans un chaos irisé » comme le dit Cézanne (1978, p. 112) à rendre audible l'inaudible, l'intangible, l'insaisissable, une résonance. Suis-je dans un lieu? Dans un espace? On pourrait dire que mes déambulations se sont alors déroulées, comme le considère Maldiney, dans un lieu plein-vidé dans une « tension existentielle » (Younès, 2009, p. 276), où :

l'espace est le lieu même de l'existence. L'homme est un être spatial, dit Heidegger. Encore faut-il bien voir en quoi. Dans la mesure où il est au monde, il ne peut l'être qu'en ouvrant de l'espace, ce qui explique d'ailleurs que nous n'arrivons jamais à saisir la surface. Si je regarde un parquet, une dalle, ils ont toujours une tension en profondeur. Il n'y a jamais pure platitude. (Younès et Mangematin, 2000, p. 22)

La multiplicité des éléments engagés dans l'expérience déambulatoire aura un impact radiant sur ma démarche artistique, d'abord en m'amenant à approfondir mon propre rapport à l'espace en tant que « lieu pratiqué » (Certeau, 1980) et ensuite à travers l'articulation et l'instauration d'un espace de présence (Maldiney, 2002) dans mes productions. On a déjà vu comment le ressenti vécu dans le boisé du parc Angrignon a influé sur la sonorité d'ensemble de l'œuvre *From There to Hear* et la mise en place d'un dispositif microphonique. Mes déambulations m'ont aussi amenée à examiner les rapports de tension entre le lieu et ce ressenti, le proche et le lointain, un extérieur et un intérieur dans la fabrication même de l'œuvre. Dans le studio Davidson de Banff, ce travail s'est effectué par le biais de la captation et rediffusion en direct de l'ambiance sonore environnante dans le lieu de la performance et une mise en valeur de cadrages visuels sur le paysage.



Figure 4.3 Exemple II. Fabrication de l'œuvre : captation de l'ambiance extérieure.

Concrètement, un microphone omnidirectionnel à condensateur a été installé à l'abri des intempéries sur la petite galerie extérieure. En plus d'avoir une incidence directe sur la texture et les mouvements sonores de l'œuvre musicale, la diffusion des sons extérieurs ambiants s'installait en cohabitation avec la scène de la performance qui elle-même ouvrait sur l'extérieur à travers ses différentes perspectives sur le paysage.



Figure 4.4 Exemple III. Fabrication de l'œuvre : deux points de vue (sud et ouest) sur le paysage.



Figure 4.5 Exemple IV. Fabrication de l'œuvre : configuration de la scène de la performance (représentation de 17h)

Après un réaménagement radical du studio⁷⁰, la scène de la performance s'est retrouvée au centre d'un lieu aux murs blancs rythmés par le plein-vidé des cadrages fenestrés, mais aussi débordants ou plutôt, englobants, l'espace même du visiteur. Cette organisation de l'espace de l'œuvre offrait une double proximité : celle entre le lieu de la performance et le public à l'écoute et celle d'ouverture(s) sur le boisé, un autre espace, partie prenante de l'œuvre. L'architecture particulière du studio en forme étoilée avait pour effet d'en quelque sorte briser la symétrie du cercle et de dynamiser l'ensemble des relations à l'œuvre, mais aussi, de bien accueillir le son. Le studio étant fait presque entièrement de bois avec en son centre un plafond cathédrale avec puits de lumière et une petite mezzanine en retrait, où avaient par ailleurs été placés des haut-parleurs, le son pouvait bien se déplacer et bien résonner, dans une acoustique malléable ni sèche ni trop résonante.

Ma première expérience de travail reliée à un lieu donné et émergeant de celui-ci fut en 2011 dans le contexte d'une petite galerie d'art comportant une cave accessible que j'avais décidé d'investir d'un système de microphonie et de jeux sonores en direct et d'ainsi créer un dialogue avec mes propres interventions improvisées à l'étage.⁷¹ Bien que cette expérience m'ait effectivement amenée à envisager mon travail selon une perspective nouvelle, je n'y avais toutefois pas confronté ma posture de compositrice de musique écrite ni entamé un réel questionnement sur les conditions d'écoute pour le public. En ce sens, *From There to Hear* a constitué le premier projet où j'investis l'espace d'écoute comme possible transformation de l'œuvre même. Dès lors, la

⁷⁰ Le studio a fonction d'atelier de travail pour les écrivains en résidences dans la *Leighton Colony* du Centre d'arts de Banff. À mon arrivée, je suis entré dans une sorte de chalet encombré de meubles et objets ecclésiastiques. Mon travail en a donc été un d'épuration qui aura permis de mettre au jour à la fois la beauté de la généreuse fenestration et son acoustique agréable, intime et dynamique.

⁷¹ « Les fruits d'or », improvisation-installation-performance autour de Nathalie Sarraute en collaboration avec Sophie Castonguay. Espace projet, Série 24 gauche, mai 2011.

partition n'est plus l'étui de l'œuvre, son enfermement en un objet fini, mais le « miroir de son élaboration » (Albèra, 2007, p. 17). À partir de *From There to Hear* je ne cherche plus à fournir tous les éléments nécessaires à une reproduction exacte, mais à articuler et instaurer un environnement, un dispositif d'écoute où sont mis en jeu les facteurs de proximité, de frontière, d'ouverture, d'encerclement, de mise à distance et de résonance, dans le but de sensibiliser le spectateur à l'espace qui l'englobe. (Alberganti, 2013)

Au positionnement à la fois centralisé et irradiant de la scène de la performance et les ouvertures sur le paysage s'est joint le système de spatialisation sonore, dynamisant l'expérience d'écoute. Constitué de différents types de haut-parleurs⁷² installés le long des murs ainsi que sur la mezzanine, la disposition d'ensemble du système a réellement permis de créer une sensation d'enveloppement sonore et ce malgré les sections très minimalistes de la partie piano où les *clusters* et leurs résonances dialoguaient en continu dans une sorte de chassé-croisé avec les sons de l'ambiance extérieure. En écho à la nature imprévisible de ceux-ci, la spatialisation s'effectuait selon une géométrie de mouvements aléatoires d'environ 30 secondes entre chaque changement de direction entre les haut-parleurs.

4.2.2 Retour

Chacune des deux représentations a été précédée d'une brève introduction où les gens furent invités à circuler et à ainsi varier leur perspective d'écoute et de point de vue. Deux bancs avaient été placés de chaque côté du piano, et deux chaises en retrait derrière la pianiste et le rebord des fenêtres. Comme on peut le voir dans la documentation audiovisuelle de la représentation à 17 heures, les gens présents ont

⁷² *Genelec, Eon, Minimus* en paires et un haut-parleur de graves.

adopté des postures très différentes, stationnaires, en mouvement ou encore alternant entre celles-ci.

La première représentation a accueilli une dizaine de personnes, nombre qui convenait bien à la dimension et à l'organisation du studio. L'intimité du lieu a pu contribuer à brouiller les limites entre l'aire de la performance et celle de l'audience, et à créer une atmosphère propice à une expérience immersive. Toutefois, l'assistance trop nombreuse lors de la deuxième représentation, regroupant plus de 20 personnes, n'a pu permettre une déambulation dans l'espace.

Rétrospectivement, je constate que ma pratique de compositrice issue de la tradition de l'écrit et du mode de présentation concert m'a menée à une organisation plutôt conventionnelle du cadre temporel. La conception de la performance avec un moment précis de début et de fin⁷³ a eu pour effet d'effectuer une cassure dans le processus perceptuel inscrit dans le passage entre l'intérieur et l'extérieur. En effet, j'ai réalisé, après coup, que l'expérience de *From There to Hear* débutait déjà en quelque sorte avec le trajet menant au studio où les visiteurs suivaient les méandres d'un sentier dans la forêt pour finalement apercevoir la petite habitation de la colonie⁷⁴.

⁷³ La performance durait approximativement 25 minutes.

⁷⁴ Le studio Davidson se trouve, avec neuf autres studios, dans un secteur du Centre d'arts de Banff appelé *Leighton Artists' Colony*.



Figure 4.6 Studio Davidson : chemin d'approche

En tant que chemin d'approche, le trajet a pu constituer à la fois un moment d'ancrage dans une ambiance et celui d'une anticipation à l'expérience de l'œuvre. Je comprends aussi que l'effet de rupture aurait pu être amoindri si, dès leur entrée dans le studio, les visiteurs avaient pu y entendre l'ambiance extérieure, les transportant dès lors dans une atmosphère transformatrice, entre un réel et un virtuel.

En conclusion, l'organisation physique et acoustique du studio Davidson a pu offrir au visiteur, particulièrement lors de la première performance, la possibilité de faire l'expérience d'un espace de concert hors de son moule, espace vibrant, à pénétrer, à parcourir, à transformer; un lieu sensibilisé par la proximité du piano, le dispositif de diffusion et son complexe de résonances, les cadrages sur le paysage dont les sonorités fortuites rebondissaient dans l'espace. De toutes ces manières, *From There to Hear* a véritablement constitué une première exploration d'un nouveau dispositif de présentation d'œuvre musicale, de perception de l'espace et posé des jalons pour les prochaines expérimentations d'une écoute incorporée.

4.3 *Sculpting Spaces*⁷⁵

Le projet *Sculpting Spaces* s'est inscrit dans le cadre d'un séjour au Japon⁷⁶ et est donc le résultat d'un contexte de travail très particulier qui concerne et relève à la fois de ma recherche sur la pratique du corps hyperécoutant en déambulation et de ma présence assidue sur le campus de l'Université d'art de Musashino (MAU) à Tokyo. Dans la section qui suit je vais rendre compte de l'impact de ce séjour sur ma compréhension du corps hyperécoutant ainsi que sur ma pratique artistique, en particulier en ce qui concerne l'approche in situ qui m'amènera à transformer le projet initial. Mais d'abord, il apparaît important de brièvement situer mon intérêt pour la culture japonaise et ce qui aura pu m'amener là-bas.

4.3.1 Séjour au Japon : brève genèse

Ma première audition de la musique de cour japonaise *gagaku*⁷⁷ en 1989 marque le moment d'une « rencontre » (Bohlman, 2002) qui, d'un état d'émerveillement, se transformera en un désir de mieux connaître et comprendre cette musique. Cet intérêt me mènera au concept japonais de *jo-ha-kyû*⁷⁸ et au théâtre Nô et finalement à

⁷⁵ Lien Vimeo vers la documentation audiovisuelle : <https://vimeo.com/392279296>

⁷⁶ Mon séjour a été soutenu financièrement par le Fonds de Recherche du Québec, Société et Culture (FRQSC) et MAU qui m'accueillait, comme chercheuse invitée où j'ai présenté deux exposés sur mon travail au début et à la fin de mon séjour en plus de la performance installation-concert *Sculpting Spaces*. Ma présence et ma démarche là-bas a été soutenue par Christophe Charles artiste sonore et professeur en arts médiatiques à cette université.

⁷⁷ Ancienne musique traditionnelle de cour qui se distingue entre autres par l'usage extensif du *shô*, orgue à bouche originaire de la Chine à la sonorité à la fois douce et aiguë présentant des harmonies en grappes.

⁷⁸ Principe esthétique de temps et d'énergie, où *jo* signifie le moment de l'accordement (avec le son, avec le lieu), *ha* celui de l'aspiration (de l'élan, de l'énergie) et *kyû* en tant que moment de l'émission (le

l'hétérophonie une approche à la composition musicale au coeur de la musique de gagaku⁷⁹.

C'est lorsque j'ai commencé à réfléchir au dispositif pour la présentation de mes œuvres et entamé la lecture du livre de Fabien Faure sur l'expérience cheminatoire de Richard Serra dans un jardin zen de Kyoto⁸⁰ que j'ai finalement eu le désir de m'approcher d'une culture pour laquelle j'éprouvais une sensibilité particulière et de réfléchir les possibles parentés esthétiques avec d'une part mon expérience du corps hyperécoutant et, d'autre part, mes recherches autour du dispositif de l'installation-concert. Étant alors moi-même plongée dans une pratique de la déambulation pour mon projet *From There to Hear*, je me suis sentie fortement interpellée par les questions soulevées par Serra touchant à la perception et à l'expérience de l'espace, du lieu, du temps et du mouvement, qui découvre alors le lieu « comme puissance d'accueil et réseau d'appartenances mutuelles. » (p. 64)⁸¹

Toutefois, comme on le verra, j'aurais aussi une riche expérience d'un lieu comme puissance d'accueil, mais pas là où je l'attendais. En effet, dès mon arrivée à Tokyo mon programme de travail de déambulations dans des jardins a été bouleversé par les

faire entendre). (Akira Tamba, 1988 *La théorie et l'esthétique musicale japonaise*. Paris : Orientalistes de France.) En musique, le principe correspond « à une règle esthétique assurant le développement d'ensemble d'une pièce, par phases de mutation progressive, sans contraste brutal ni cassures. » (*Ibid.*, p. 321) Plus généralement, il constitue une métaphore du principe de devenir intégré à chaque geste, chaque son, etc., que les japonais nomment *naru*.

⁷⁹ Variation simultanée d'une ligne mélodique avec jeu extensif de timbres et de nuances.

⁸⁰ Il s'agit du livre *Richard Serra. Ma réponse à Kyoto*. (Voir bibliographie)

⁸¹ L'auteur Fabien Faure fait ici référence à *L'art et l'espace* de Martin Heidegger. (*Die Kunst und der Raum- L'art et l'espace*, édition bilingue, St. Gallen, Erker-Verlag, 1969. trad. Jean Beaufret et François Fédier.)

aléas d'un séjour présentant de nombreux défis d'adaptation. Cet état de perplexité s'est peu à peu transformé en adoptant une approche d'ouverture, typique d'un processus de sérendipité. Ainsi, plutôt que de forcer à faire concorder mon expérience réelle avec celle envisagée, j'ai peu à peu cherché à me rendre disponible à ce qui apparaît, à adopter une attitude d'accueil à ce qui arrive, dans une sorte d'errance et une mise à risque. C'est ainsi qu'au Japon, plutôt que des jardins, j'aurai trouvé un atelier de sculpture sur bois.⁸²

4.3.2 Rencontre du lieu en œuvre⁸³

Le programme de travail associé à mon séjour au Japon comportait au départ deux volets : la déambulation dans les jardins pour approfondir l'expérience déambulatoire et la mise sur pied à Tokyo ou Kyoto d'une équipe pour la captation et la diffusion en direct de sons de jardins dans l'espace de l'installation-concert à Montréal pour mon projet Intra-muros dans le but de poursuivre la démarche engagée au studio Davidson sur la problématique intérieur/extérieur.⁸⁴ Cette deuxième partie du programme étant rapidement apparue difficilement réalisable dans le court temps alloué, j'ai décidé de plutôt me concentrer sur la recherche d'un endroit pour l'organisation d'une performance sur le campus suite à une invitation de mon hôte qui me donnait carte blanche autant sur l'endroit que la teneur. En ce qui concerne mes visites de jardins,

⁸² C'est une petite phrase dite par ma soeur Marie-Line Laplante lors d'une conversation Skype qui me placera sur ce processus de sérendipité lorsqu'elle a dit : « Il arrive parfois qu'à la place des jardins recherchés on trouve des villes, et qu'à la place des villes on trouve des rivières. » (3 octobre 2013)

⁸³ Augustin Berque : « un lieu en œuvre tel est le lieu de l'œuvre » Dresser les pierres, ou le lieu de l'œuvre, *Communications* 64, p. 215

⁸⁴ Cette démarche de musique en réseau (*network music*) était inspirée par les travaux des artistes Atsu Tanaka et Bill Fontana qui cherchent à créer des architectures et des communautés d'écoute à travers un réseautage à distance (diffusion sur le *web*, SMS, surveillance satellite, etc.) (LaBelle, 2007)

elles ont été l'occasion d'expériences très différenciées selon l'affluence, le type de jardin, et bien sûr aussi mon état d'esprit et donc ma disponibilité, étant la plupart du temps occupée à documenter ma démarche d'écoute en déambulation⁸⁵. Bien que ces visites aient été à l'occasion très prenantes, c'est plutôt à travers l'organisation du projet de création imprévu que s'est présentée une réelle rencontre avec « l'Ouvert », dans le sens où, comme le dit Henri Maldiney, « l'art est aussi réel que le monde » (2012b, p. 11) et que « l'être-là est en jet dans le projet qu'il ouvre et il ne cesse de fonder l'effectif en lui en possibilité qui lui soit propre. » (*Ibid.*, p. 22)

Ainsi, ai-je dès lors entrepris un cheminement de reconnaissance à travers l'imposant ensemble de bâtiments et d'ateliers d'artistes du campus afin d'identifier un lieu qui me permettrait de faire une nouvelle proposition d'installation-concert. Finalement, j'ai opté pour le gigantesque atelier de sculpture sur bois, peu bruyant, peu encombré, facilement accessible, m'offrant des conditions qui me semblaient propices à l'exploration d'un dispositif installation-concert à commencer par une acoustique chaleureuse et un grand mur vitré ouvert sur l'allée centrale du campus. Ma vision d'alors était de concevoir une œuvre de type improvisation pour shakuhachi se combinant à la diffusion de sons collectés lors de mes visites dans les jardins et les bruits ambiants des étudiants de sculpture sur bois au travail.

Après avoir reçu l'approbation de l'administration de l'université pour le choix du lieu, j'ai pris l'habitude de traverser l'atelier lorsque je me rendais sur le campus. Ces visites impromptues de l'atelier de sculpture m'ont peu à peu amenée à constater la transformation du lieu et du coup, celle de mon expérience. Au fur et à mesure des semaines, et alors que j'étais toujours à la recherche d'un musicien praticien de shakuhachi, ce lieu de travail aéré et relativement tranquille s'est métamorphosé en un

⁸⁵ Il s'agit d'une documentation audio, photo et audiovisuelle.

endroit débordant d'activités bruyantes, rempli de gens et de machinerie de toute sorte. Conséquemment, la nécessité de repenser à la fois le projet et mon approche s'est peu à peu imposée, réalisant par là même que ma posture de compositeure, habituée à insérer une œuvre préconçue dans le lieu de sa présentation, m'empêchait de saisir ce que ce lieu avait à offrir.



Figure 4.7 Atelier de sculpture sur bois début septembre et fin novembre 2013, Université d'art de Musashino, Tokyo.

La transformation de l'atelier en un lieu de travail assiégé, les étudiants oeuvrant frénétiquement en vue de leurs examens et expositions imminents, m'a donc engagée dans un dialogue avec le lieu afin de trouver une manière de le rendre sensible au spectateur, en révéler son potentiel expérientiel. Comme mentionné dans le chapitre 2 à propos de l'in situ, les travaux de l'artiste Max Neuhaus représentent des exemples inspirants pour l'articulation d'une œuvre avec son lieu. Je dis « son lieu », car pour Neuhaus l'œuvre s'élabore dans le lieu. Reconnaissant que le désir de « sortir » la musique de la salle de concert peut parfois compromettre les résultats recherchés, Neuhaus privilégie une démarche compositionnelle dès le départ reliée au lieu : « [r]ather than trying to fit these forms into situations where they have basic conflicts, it seems a more positive direction to look at the unique acoustic and use characteristics

of these spaces, use them and make new kinds of music that work there. » (Neuhaus 1994, p. 35) Au fil des ans, Neuhaus développera une méthodologie l'amenant à d'abord considérer l'architecture du lieu, ensuite les matières et les surfaces qui caractérisent celle-ci et enfin, la sonorité que le lieu génère de son propre accord. [Ma traduction] (*Ibid.*, 1994, p. 26)

La pratique de l'*in situ* fait aussi ressortir les enjeux liés au contexte de présentation des œuvres d'art que le critique d'art Brian O'Doherty abordait déjà en 1976 dans son livre *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, disant que dans la galerie d'art ou le musée

[a]rt exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of “period” (late modern) there is no time. This eternity gives the gallery a limbolike status; one has to have died to be there. Indeed the presence of that odd piece of furniture, your own body, seems superfluous, an intrusion. The space offers the thought that while eyes and minds are welcome, space-occupying bodies are not - or are tolerated only as kinesthetic mannequins for further study. (1986, éd. orig. 1976, p. 15)

Tout comme O'Doherty et les artistes de cette époque qui s'engagent dans une pratique critique de la galerie d'art, tels Klein, Arman, Barry⁸⁶, Neuhaus s'inscrit dans la lignée des musiciens qui repensent la pratique musicale dont il en élargit la portée à travers ses installations, à l'intersection entre la musique expérimentale et les arts visuels. Ses installations, explique-t-il, « existent non pas isolément, mais dans leur contexte, le contexte de leur environnement sonore, de leur environnement visuel et de leur

⁸⁶ Dans son livre, O'Doherty procède à une analyse des œuvres de certains artistes touchant à ce qu'il nomme *the gallery gesture* à travers entre autres, le vide de Yves Klein, sa chute libre et ses « Propositions monochromes »; le plein de Arman, une accumulation d'ordures et détritres rendant la galerie inaccessible; le fermé de Robert Barry qui annonce avec une affiche que la galerie sera fermée pour trois semaines.

environnement social. » [Ma traduction] (1994, p. 58) Une réflexion que poursuivent les auteurs Ken Ehrlich et Brandon LaBelle sur la pratique de *l'in situ* :

As a practice and methodology, site-specificity operates with an understanding of the relational complex of subject and object, as bound to the specifics of place whether physical or informational. It unravels and sets into relief the greater contextual situation, whether political, social, or material. Historically, site-specificity, as a model of critical practice, functioned in some sense as “oppositional” or disruptive : it sought to antagonize the institutional space and to interrogate and museum » (2003, p. 14)

Mon intervention dans l'atelier de sculpture sur bois a touché directement ces questions en investissant un lieu qui, par droit, est réservé aux personnes inscrites dans un programme de l'université. L'accès du lieu au public était en lui-même le début d'une expérience singulière du fait que l'atelier/milieu d'apprentissage est en quelque sorte un espace semi-privé, qu'on longe ou contourne, sans jamais y pénétrer. La présentation d'une performance dans le lieu s'est dès lors inscrite comme un processus d'irruption d'une intervention artistique à l'intérieur même d'une sphère de travail (Bourriaud, 2001, p. 97), ici l'atelier de l'artiste.



Figure 4.8 Artistes au travail durant la performance. (Arrêts sur images de la vidéo de Asuka Hamaguchi)

La conception de *Sculpting Spaces* a d'abord suivi le fil de ma réflexion renouvelée sur ma pratique du corps hyperécoutant. En effet, au cours de mes visites dans les jardins j'ai réalisé qu'une certaine tranquillité plutôt qu'un silence était nécessaire pour faire une expérience significative de l'espace. Ainsi ma question est-elle devenue pour l'occasion : quel dispositif pourrait le mieux favoriser une sensation du lieu et l'émergence d'une écoute incorporée, dans un espace bruyant et mouvementé?

Cette réflexion et ce questionnement m'ont éventuellement menée sur la piste d'une théâtralisation de l'atelier de sculpture par le biais du silence, le silence étant ici entendu, à la suite de John Cage, comme un processus de sensibilisation aux caractéristiques sonores d'un lieu permettant de dynamiser tous les éléments en jeu. Car, comme le souligne Julia Schröder à propos de *4'33"* (œuvre emblématique faisant usage du silence ayant ironiquement l'effet d'un bruyant coup de feu qui retentit encore à ce jour dans le paysage musical) : « *4'33"* is different from holding a minute's silence because it is not about memory but about attention. It is not what is absent that should be perceived, but rather what is present. » (2013, p. 64) Une vision avec laquelle s'accorde l'auteur Brandon LaBelle qui considère que « le silence de Cage n'est pas tant un profond engagement pour le silence, qu'un geste critique permettant aux sons de se produire, tout autant qu'un dispositif permettant d'effacer les distinctions entre la musique et le son, l'art et la vie. » [Ma traduction] (2012, p. 46)

C'est donc dans cet esprit que j'ai décidé de suivre la piste des *Sculptures musicales* de John Cage qui présente plusieurs sections très contrastées selon des consignes plus ou moins précises⁸⁷ et qui, par ses ruptures abruptes entre les sections assourdissantes et

⁸⁷ *Sculptures musicales* (1989) fut réalisée la première fois en collaboration avec Merce Cunningham. La partition est la suivante : « *Sculptures Musicales* "Sounds lasting and leaving from different points and forming a sounding sculpture which lasts" (Marcel Duchamp) An exhibition of several, one at a time, beginning and ending "hard-edge" with respect to the surrounding "silence", each sculpture within the same space the audience is. From one sculpture to the next, no repetition, no variation. For

les sections tranquilles, a l'effet inverse du coup de cymbale; lorsque cesse la saturation de l'espace sonore, nous sommes comme secoués par un réveille-matin, happés dans la réalité du lieu et ses caractéristiques, formelles, acoustiques, sonores, et sociales. En effet, en plus de provoquer un retour sur soi dans le lieu même, ce passage soudain du très fort au très doux, provoque un mouvement de prise de conscience de la présence même de mon corps dans le lieu, où il se situe en rapport avec tous les éléments, incluant les autres personnes présentes : non seulement je ne suis plus dans une forteresse de bruits, mais je n'y suis pas seule, le monde s'ouvrant.

Ayant prévu une performance d'environ 30 minutes, j'ai ainsi organisé les interventions à partir d'une grille de temps où alternaient des contrastes extrêmes en séquences fortissimo et pianissimo avec la même consigne que celle de Cage d'une coupure franche entre les sections. Les sections fortissimo étaient jouées par un duo guitare électrique et batterie⁸⁸; les sections pianissimo étaient habitées par les sculpteurs au travail et la diffusion à bas volume de différents fichiers audio d'enregistrements faits lors de différents déplacements⁸⁹.

each a minimum of three constant sounds each in a single envelope. No limit to their number. Any lengths of non-formation. Acoustic and/or electronic. » Éd. C. F. Peters (EP 67348), NY : Henmar Press.

⁸⁸ Il s'agit de Ryota Fukushima, guitare et Hikari Sakashita, batterie, deux musiciens du groupe multidisciplinaire Bombori (musique-vidéo-danse) actif sur la scène artistique expérimentale à Tokyo. J'ai aussi eu l'aide d'autres membres du groupe, Asuka Hamaguchi pour la vidéo et Kamiya Shunsuke pour la traduction et les communications ainsi que Manon Fournié, artiste en arts visuels, boursière à MAU, pour la documentation vidéo.

⁸⁹ Il s'agit d'enregistrements d'ambiance urbaine, de jardins visités et du campus de Musashino, ainsi qu'une performance de théâtre Takagi Nô.

Minutage	3	5	3	6	3	7	1
Nuance chaque changement subito	fff	ppp	fff	ppp	fff	ppp	fff
Action	duo guitare batterie	ambiance + fichiers audio	duo	ambiance + audio	duo	ambiance + audio	duo

Figure 4.9 Schéma de la structure (partition) de *Sculpting Spaces*.

À la suite des interventions très bruyantes des musiciens, dont je signalais avec des gestes de la main les arrêts soudains, les sons des sculpteurs à l'œuvre, auxquels se mêlait l'ambiance sonore des sons collectés semblaient émerger d'une tranquillité dramatisée. Les caractéristiques sonores du lieu, ainsi aiguës par l'effet de contraste, étaient soudainement mises au jour, encourageant un va-et-vient de l'attention sur l'objet-sculpture à une écoute du lieu. Comme prévu, le passage du fort au doux a permis de dévoiler un espace à vivre, à ressentir, la tranquillité soudaine s'installant comme un « droit de passage » vers soi et vers l'autre, vers la sensation du lieu et la réalisation de ce qui s'y passe, dans un cheminement parmi les sculpteurs, les sculptures et les autres gens présents. Nous nous sommes retrouvés dans un espace sensibilisé, un espace qui n'est plus considéré uniquement dans sa dimension géométrique, mais comme un espace d'expérience. (Motte-Haber, 1995) Rolf Julius parle d'un « trou acoustique » pour décrire le passage d'un entourage bruyant à la tranquillité : « The protective zone of calm, where one can dig in, changes the formats of the surrounding. The sounds turn rooms into sites that can be measured subjectively. » (*Ibid.*, p. 19) Dans cet espace transformé, il est alors possible d'affirmer, à la suite de Neuhaus que : « encountering unusual music in unusual circumstances can resensitize a person, encouraging a new awareness of the continuously shifting sounds all around. » (1994, p. 35)

Et c'est justement dans le contexte singulier de cet événement que s'est aussi révélé un autre élément, celui de l'odeur prégnante de résine de bois stimulant de manière à la fois sensuelle et réconfortante le sens olfactif. Comme le mentionne J. Douglas Porteous (1985) « smell and the other apparently “non-spatial” senses provide considerable enrichment of our sense of space and the character of place. » (p. 359) Un point que Juhani Pallasmaa approfondit en affirmant que « la domination de l'oeil et la suppression des autres sens tendent à nous placer dans une position de détachement, d'isolement et d'extériorité. »⁹⁰ [Ma traduction] (2012, p. 19) Les études dans le domaine démontrent que « les substrats neurologiques de l'olfaction sont particulièrement adaptés à l'apprentissage associatif et processus émotionnels » et qu'ainsi les odeurs n'agissent pas sur nous comme une drogue, mais plutôt « we work on them through our experiences with them. » (Herz, 2002, paragr. 1 et 2)

L'ensemble du dispositif s'est élaboré en fonction de l'espace disponible, les gens déjà sur place, les caractéristiques particulières du lieu tels les accès, les espaces de circulation vacants, les odeurs et les bruits ambiants, les musiciens et l'atmosphère de différentes ambiances. Les photos ci-contre donnent un aperçu d'ensemble où l'on peut voir les musiciens au travail de ce qui est devenu une scène de la performance hybride où autant les musiciens que les sculpteurs au travail « se montrent, [...] se donnent en spectacle (puisque “performer” c'est montrer le “faire”) » (Féral, 2013, p. 207, en italiques dans le texte), et j'ajouterais un savoir-faire. L'hybridité tiendrait aussi dans l'intention qui diffère, mais qui se combine, les musiciens étant consciemment investis dans un « spectacle » et les sculpteurs dans les gestes du labeur. Musiciens et sculpteurs sont engagés dans « une performativité multisignifiante et plurielle, [qui] va à l'encontre de l'Un pour faire émerger le Pluriel. » (*Ibid.*, p. 212)

⁹⁰ Pallasmaa offre une étude intéressante de la place de la vision à travers l'histoire. C'est ainsi que nous apprenons, entre autres, que le XVI^e siècle n'avait pas comme premier réflexe de voir, mais plutôt celui d'entendre et de sentir : « it sniffed the air and caught sounds. » (*Op. cit.*, p. 25)

Cette scène hybride a mis au jour une collectivité et inscrit une fluidité à l'ensemble des éléments en présence où le concert est installé en cohabitation pendant un moment avec les artistes au travail et le public. Dans cet espace partagé, le corps est « opérateur spatial (au sens où il est tout à la fois cause et effet de pratiques spatiales), créateur d'espaces parce qu'il s'ouvre au monde et ouvre des mondes, mais aussi embrayeur spatial (parce qu'il génère des récits sur ces spatialités). » (Hoyaux, 2016, p. 11)

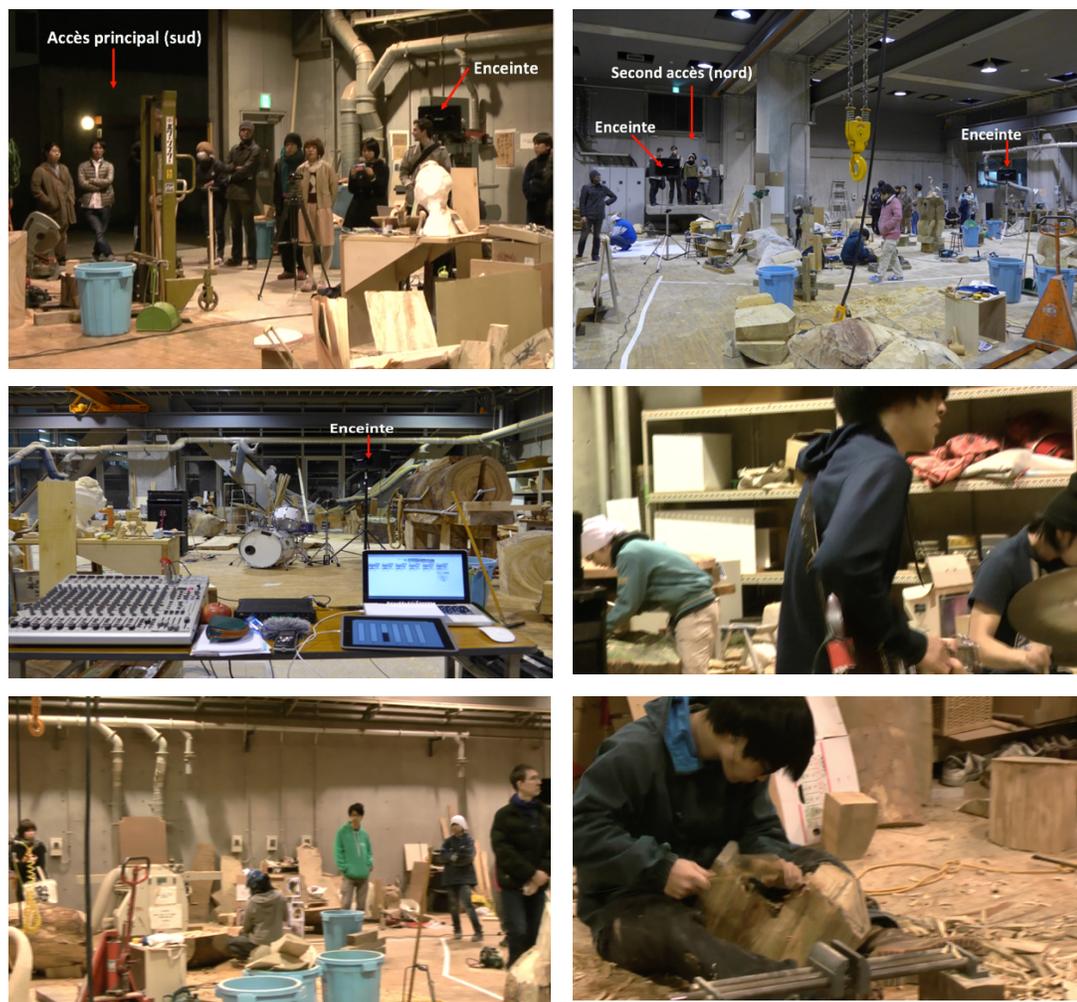


Figure 4.10 Sculpting Spaces. Points de vue sur les accès, le placement des enceintes, les musiciens, les sculpteurs et les visiteurs durant la performance. (Photos : Manon Fournié)

4.3.3 Retour

Sculpting Spaces a transformé un espace de travail en un lieu d'exposition où la dialectique de la déambulation et de la découverte du lieu a transformé un lieu d'exposition en une expérience polysensorielle. Le dispositif installation-concert a agi sur le lieu, les sons des musiciens et des ambiances lointaines, tout autant que ceux produits par les étudiants-sculpteurs se combinant pour former une grande scène-tableau. Au premier abord anarchique, l'organisation sous-jacente de cette grande scène invitait justement les individus à plonger dans ce chaos et à s'aventurer « dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. » (Rancière, 2008, p. 23) Le dispositif a engagé une transformation de l'œuvre qui n'est plus un simple objet, mais l'occasion, pour le visiteur-écouté d'un pouvoir, celui « qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière [...]. » (*Ibid.*, p. 23)

Sculpting Spaces a mené ma recherche sur des pistes imprévues et à une proposition d'installation-concert que je qualifierais de rayonnante, d'abord dans l'atelier de sculpture, mais aussi, et peut-être surtout, sur ma propre pratique artistique. Car de là, un mouvement de basculement est advenu dans mon approche au travail de création, où le rôle de pure créatrice a fait place à celui d'une artiste opératrice de sens. (Bourriaud, 2001) L'œuvre a émergé d'une volonté d'ouvrir l'espace, dans l'espace, dans l'ici (Faure, 2008). Sans trop voir le chemin dans lequel je m'engageais, Sculpting Spaces a visé à extraire le spectateur-auditeur des conventions et à le « jeter » dans une ambiance singulière, qui aiguise les sens dans le but de « produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action » (Rancière, *Ibid.*, p. 20) et ultimement, favoriser l'émergence d'un visiteur-écouté.

Comme le mentionne Augustin Berque dans un texte à propos du jardin japonais et le lieu de l'œuvre, « quand on dresse les pierres, eh bien, souffle un vent-sentiment qui se joue de la frontière entre l'agissant et l'agi, le sujet et l'objet, le lieu et l'œuvre ». (1997, p. 212) Dans l'esprit du jardin japonais, *Sculpting Spaces* a en quelque sorte surgi de l'atelier de sculpture, où le lieu de l'œuvre est le lieu en œuvre, s'élaborant dans une contingence du lieu et du moment.

4.4 *Intra-muros*⁹¹

Alors que *From There to Hear* et *Sculpting Spaces* se sont présentés comme des opportunités pour expérimenter de nouvelles configurations d'écoute et de présentation de concert, *Intra-muros* a dès le départ été envisagé sur le long terme. Ainsi a-t-il profité d'un travail en amont, du début de mes études doctorales à l'automne 2011 jusqu'au mois de juin 2014, le projet initial se modifiant au fur et à mesure afin que puisse être prises en compte les expériences et les réflexions nouvelles dans la conception et la mise en place d'un dispositif d'écoute de type installation-concert. L'ensemble du projet de création se distingue par son ampleur et la complexité des éléments en jeu : juxtaposition d'espaces et occupation de ceux-ci à travers des cheminements et des processus de sonorisation diversifiés, une scène de la performance à partir et avec des instruments de musique traditionnels et non traditionnels, avec partition ou sans celle-ci, dans des ambiances imprégnées d'éclairages naturels et artificiels. Au final, ce troisième projet de création a permis d'approfondir les

⁹¹ *Intra-muros* : pour tuba, cloches-plaques amplifiées, traitement en direct et environnement sonore avec Samuel Lalande-Markon au tuba, Ana Tapia aux cloches-plaques et Julian Stein, directeur technique en environnement sonore et programmation. Le projet s'est déroulé dans les trois salles dans le pavillon Coeur des sciences de l'Université du Québec à Montréal, du 16 au 22 juin 2014, avec deux présentations publiques les 21 et 22 juin. Sa réalisation a été possible grâce au soutien technique d'Hexagram UQAM et matralab et au soutien financier du département d'Études et pratiques des arts de l'UQAM et le Conseil des arts du Canada (programme d'aide à la musique nouvelle). Lien Vimeo vers la documentation audiovisuelle : <https://vimeo.com/169757085> (version courte) et <https://vimeo.com/164316732> (version longue)

problématiques inhérentes à une installation-concert touchant à la multiplicité spatiale et temporelle, et la simultanéité de sources sonores diverses et points d'écoute variés.

4.4.1 Investiguer et investir l'espace

Les caractéristiques architecturales pouvant le mieux accueillir mon projet d'installation-concert ont été déterminantes dans le choix d'un lieu. Il fallait d'abord pouvoir présenter le concert dans un lieu à l'acoustique réverbérante, considérant la résonance comme un aspect important de mon travail en composition musicale. Ensuite, la réflexion sur la déambulation et ma pratique de celle-ci en tant que mode d'occupation de l'espace favorisant une plongée dans les qualités ambiantales de ce que Jean-François Augoyard nomme une « prégance climatique » (2010, éd. orig. 1979), m'ont incitée à concevoir l'ensemble du dispositif avec plusieurs salles communiquant entre elles. Après de nombreuses démarches, j'ai finalement opté pour les trois salles contiguës de l'ancienne forge de l'École technique de Montréal, maintenant le pavillon Coeur des sciences de l'Université du Québec à Montréal, soit l'Agora Hydro-Québec, la chaufferie et la cheminée.⁹²

Ce déploiement d'une performance musicale dans des espaces contigus a été exploré dans diverses situations par différents créateurs. À noter d'abord *Alphabet für Liège* de Karlheinz Stockhausen⁹³ conçue en 1972, à mi-chemin entre le théâtre musical et

⁹² Mes démarches avaient d'abord visées le bain Saint-Michel ensuite la Fonderie Darling qui avait accepté ma proposition mais qui a plus tard été annulée à cause de changements au calendrier. C'est mon statut d'étudiante au doctorat en Études et pratiques des arts qui m'a permis d'investir le site de l'ancienne forge.

⁹³ Karlheinz Stockhausen (1928-2007) *Alphabet für Liège* sous-titré « musique visible » est d'une durée d'au moins trois heures, qui propose au public une déambulation parmi douze situations sonores, dans des salles adjacentes, où, selon la note sur l'œuvre, « le son transforme la matière et les êtres. » Récupéré le 17 février 2014 de http://www.stockhausen.org/Alphabet_pour_Liege_fr.pdf

l'« installation musicale » (Alphabet pour Liège. (2018, 24 octobre, 5 h 17). Dans *Wikipedia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 10 octobre 2019 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Alphabet_pour_Li%C3%A8ge) que Maurice Fleuret décrit, à la suite de son expérience d'une représentation de l'œuvre en France deux ans après sa création, comme « une démonstration de science pour tous, enrobée dans un étrange rituel mystique. » (1974, p. 50). La proposition de Stockhausen semble avoir pu créer une expérience nouvelle où, comme le mentionne Fleuret dans le même article « de l'une à l'autre des douze “cellules” où opéraient les musiciens-célébrants les sons s'accordaient, se répondaient, s'entrecroisaient, se développaient, tissant une imprévisible et subtile symphonie d'espace. » (*Ibid.*)

Sur le continent américain, la compositrice et artiste sonore Maryanne Amacher, par ailleurs une étudiante de Stockhausen dans les années 60, se démarque par ses idées sur la perception, les possibilités du son en lien avec l'environnement, le corps et le cerveau⁹⁴ : « How sounds are perceived - what perceptual modes they trigger, where and how they exist for the listener - becomes important in shaping an aural architecture as the sonic information : frequencies, tone colors, and rhythms. » (Dietz, 2009, s. p.)⁹⁵ À travers ce qu'elle nomme ses « mises en scène d'architectures sonores »,⁹⁶ il est possible pour le visiteur-auditeur en mouvement de faire une expérience d'écoute singulière « listening for a time in the space and suddenly the sound begins making

⁹⁴ Maryanne Amacher (1938-2009) a fondé ses recherches sur le phénomène des otoémissions acoustiques et développé le concept de la « troisième oreille ».

⁹⁵ Cette citation tirée du texte de Bill Dietz est elle-même issue d'un courriel avec l'artiste le 26 décembre 2006.

⁹⁶ En particulier *Music for Sound-joined Room's series* (1980-2009) et *Mini-Sound Series* (1985-2009) dans lesquels Amacher met en relief les caractéristiques architecturales d'un bâtiment pour personnaliser le son, le visuel, les éléments plastiques, et ainsi créer, selon ses mots, « une expérience sonore intense et dramatique. » Document s. t., n. d., récupéré le 8 octobre 2019 de <http://archive.aec.at/media/assets/14006af3fe7bec64d189b3f4a8bc2002.pdf>

something in the other. The two may interact, or fuse, or be utterly separate. » (Handelman et Oteri, 2010, p. 36) Amacher s'intéresse particulièrement au corps à l'écoute en mouvement qui, dit-elle, entend autrement : « When you move, your body hears differently : your skin, your ears, the whole neural-processing apparatus functions differently. [...] I love the sensation that sound is coming with you, and at the same time you're hearing elsewhere in the room, like a sonic wrap. » (*Ibid.*, p. 37)

Ces propositions, celles de Stockhausen et d'Amacher, mais aussi celles de Rebecca Saunders avec entre autres *chroma*⁹⁷ ou Luigi Nono avec entre autres *Prometeo, Tragedia dell'ascolto*⁹⁸, font ressortir le fait que le lieu n'est pas « une donnée accessoire de la musique, une simple question de “position”, mais très précisément ce qui rend l'expérience artistique unique et vivante » mettant au jour « un nouveau rapport à la présence musicale. » (Chouvel, 2011, paragr. 6) Cette exploration du lieu comme espace d'écoute est le plus souvent associée à une logique déambulatoire, des musiciens et/ou du public, celle « qui ouvre dans une œuvre à jamais incomplète des perspectives toujours partielles. » (Gallet, 2013) Comme le mentionne la compositrice Pascale Criton⁹⁹, le concert *in situ*, comme elle le nomme, relève d'une mise en espace qu'elle rapproche d'une « mise en scène » et qu'elle associe, tout comme Amacher, à une dramaturgie de l'espace. (2011a, paragr. 6) Cette compositrice a d'ailleurs produit des œuvres qui se rapprochent sur plusieurs points de ma propre démarche et, en

⁹⁷ Rebecca Saunders (1967-) *chroma* (2003-2017) pour 12-16 interprètes. Oeuvre modulaire s'adaptant au lieu de sa présentation. Selon le site de l'artiste, il existe maintenant 20 versions. Information récupérée le 10 octobre 2019 de <https://www.rebeccasaunders.net/>

⁹⁸ (1981-84, rév. 1985) Oeuvre monumentale de 2h15, pour voix solistes et chœurs, instruments solistes et orchestre. La création a eu lieu en 1985 dans l'église San Lorenzo de Venise au centre de laquelle un espace acoustique avait été conçu par l'architecte Renzo Piano avec interprètes dispersés et public au centre. Voir l'analyse approfondie de l'œuvre de Laurent Feneyrou : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/item_1167-5101_1993_num_4_1_934.pdf

⁹⁹ Pascale Criton (1954-) compositrice et musicologue.

rapport au contexte plus spécifique d'*Intra-muros*, où la proposition même donne au son « une nouvelle (im)matérialité, un nouveau statut culturel à la fois pluriel, plurilocal, remettant certainement en question le processus subjectif de l'audition et le modèle dominant de l'unité de lieu et de temps. » (*Ibid.*, paragr. 4) Criton a produit plusieurs concerts *in situ* qui s'élaborent en fonction des différents espaces à l'intérieur d'un même bâtiment, où les interprètes et le public sont emmenés à déambuler, en suivant soit des parcours fixes¹⁰⁰ ou un parcours libre parmi les salles d'un même bâtiment où sont retransmis en direct les sons captés des musiciens¹⁰¹.

Comme il a été mentionné plus haut, mon cheminement m'a amenée à comprendre que le corps hyperécoutant, dans son essence même, convoquait une approche *in situ* où l'écoute advient et s'approfondit en lien avec la construction d'un espace. Ainsi, pour *Intra-muros*, une fois le lieu fixé, j'ai cherché à ce que la musique s'écrive avec l'espace, où, comme dit Nono : « elle n'est jamais semblable dans n'importe quel espace, mais travaille avec lui. » (2007, p. 496) J'ai aussi compris que ma démarche dans le lieu ne concernait pas que la musique et qu'il me fallait interroger et expérimenter le lieu pour comprendre ce qu'il avait à offrir. La mise en espace et en sons d'*Intra-muros* s'est effectuée selon une réflexion et une planification en amont appuyées par des visites ponctuelles dans le lieu. Ma démarche a aussi été éclairée par mon séjour récent au Japon et ma propre expérience de la spatialité japonaise où la nature environnante est intégrée dans la construction même du jardin, à travers des espaces intermédiaires,

¹⁰⁰ *Positions* (2007) pour trombone. Déambulation du musicien et du public en deux parcours établis en fonction des qualités architecturales du Couvent de la Tourette.

¹⁰¹ *On ne vit pas dans un espace neutre* (2009) pour voix baryton et piano préparé. Une version pour voix seule amplifiée a été conçue spécialement pour La villa Savoye avec retransmission et spatialisation de la voix dans différents espaces du bâtiment.

entre l'intérieur et l'extérieur.¹⁰² Cette expérience, liée à celle de l'atelier de sculpture sur bois à l'université de Musashino, a renforcé mon désir d'ancrer mon œuvre dans le lieu, pour tenter de mettre en relation, à travers l'œuvre, l'auditeur et le monde environnant et inscrire l'œuvre musicale dans son contexte. (Hervé, 2011) C'est ainsi qu'ont été librement exploré certains concepts nippons touchant au chemin d'accès, aux cadrages des vues et la mise en valeur de la logique intrinsèque du lieu et plus précisément de chaque salle où, comme le souligne Augustin Berque, « chaque lieu, à chaque instant, doit être vécu pour lui-même. Chaque situation possède sa logique intrinsèque, une logique contextuelle. [...] C'est le mouvement d'un lieu à l'autre qui fait le liant de l'ensemble. D'où l'importance des lieux de jonction. » (2004, p. 104)

La réalisation finale a été le résultat d'un mouvement itératif entre proposition, expérimentation et validation qui a mené à un « complexe d'ambiances » aux fonctions, sonorités et éclairages distincts : l'Agora a été désignée espace de la performance, la chaufferie, espace de l'installation sonore, la cheminée, espace d'accueil et passerelle entre les espaces. Les trois espaces et leur combinaison se sont présentés comme un formidable instrument aux caractéristiques acoustiques et architecturales particulières à jouer, à animer, faire vibrer, prolonger, dilater, tisser de flux sonores et de corps en mouvement. C'est ainsi qu'ont peu à peu pris place, simultanément au travail dans l'Agora entourant la scène de la performance et la partition, des processus générateurs de sons et d'énergie lumineuse, diffusant dans la chaufferie la performance du concert revisité et la sonorisation de la cheminée avec des oscillateurs selon une logique probabiliste, l'ensemble interagissant à travers les seuils, les mélanges de sonorités, les résonances, les éclairages naturels et artificiels et les corps à l'écoute.

¹⁰² Les auteurs Kinoe et Mori expliquent que l'avant-toit de la veranda s'avance au-dessus du jardin et se présente comme une approche au bâtiment ou vice-versa, intérieur et extérieur s'interpellant dans une concordance spatiale et une continuité temporelle harmonieuse. Kinoe, K. et Mori, H. (1993). Mutual harmony and temporal continuity : a perspective from the Japanese garden. *SIGCHI Bulletin*, 25(1), 10-13.

4.4.2 Cheminements

Le choix de faire entrer le public par une porte latérale donnant directement dans la cheminée reposait sur l'idée que le trajet menant à l'œuvre peut être envisagé et vécu comme un moment, un espace-temps, constitutif de l'expérience à venir. Il s'agit ici d'une très libre transposition du sentier balisé du jardin japonais *roji* dont le trajet vers la maison de thé (*chashitsu*) se présente comme celui d'un monde transitoire. L'accès inhabituel par la cheminée, balisé ici par un tracé au sol et qui obligeait le public à contourner le bâtiment, visait à marquer le passage du corps en mouvement d'un extérieur vers un intérieur, en transition entre le réel et l'espace de l'œuvre.¹⁰³



Figure 4.11 Pavillon Coeur des sciences :Trajet côté sud vers l'ouest et côté ouest vers le nord et l'est. (Archives personnelles)

¹⁰³ Il est tout à fait remarquable que sur les plans du pavillon du Coeur des sciences, l'espace de la cheminée y soit absent, comme s'il était de si peu d'intérêt qu'on peut le faire disparaître. Peut-être cela expliquera-t-il qu'il ait été difficile d'avoir l'autorisation pour ouvrir cet accès au public et qu'y soient retirés objets et machineries qui l'encombraient.



Figure 4.12 Pavillon Coeur des sciences : Vue de l'accès par la cheminée avec tracé au sol. (21 juin 2014) (Arrêt sur images documentation vidéo)

L'accès par la cheminée me permettait aussi d'induire dès l'entrée dans le lieu, une conception à la fois aréolaire et linéaire de l'espace. J'utilise le terme aréolaire selon le sens que lui donne Augustin Berque en tant qu'opposé à linéaire et qui propose, pour avancer la réflexion, une analogie avec la géographie physique : « aréolaire est l'érosion éolienne, qui s'exerce sur toute une surface au lieu de produire ses effets linéairement comme un cours d'eau. » (1982, p. 118) Ainsi, ma visée était-elle d'inscrire dès l'entrée dans le lieu une perte de repère où les espaces ne sont pas tous accessibles de prime abord. La cheminée est entourée d'une aire qui propose un cheminement rotatoire, invitant à se déplacer pour voir ce qui est derrière, « en progressant vers le fond. » (Berque, 2004, p. 95) Cette progression par détour (*Ibid.*, p. 96) se poursuit lorsqu'on se dirige vers l'Agora cachée par un rideau qu'il faut contourner pour finalement aboutir à une nouvelle sensation, celle de la perspective. De la cheminée vers la chaufferie, la séparation est plus floue dans la mesure où l'accès se fait cette fois sans détour, en fondu enchaîné, les ambiances se mélangeant dans le petit passage les reliant.

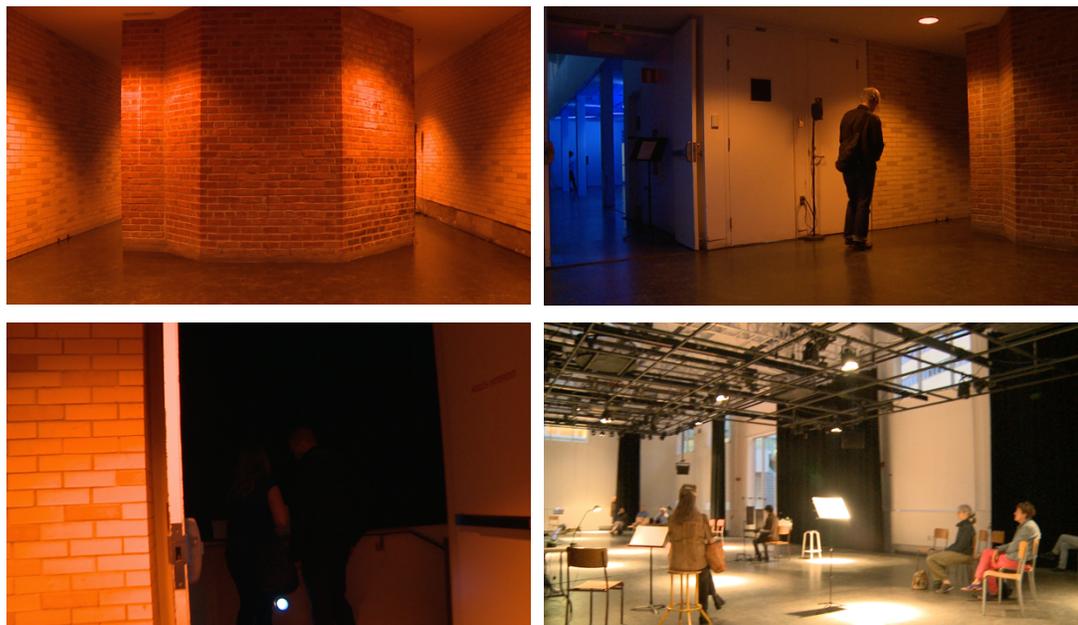


Figure 4.13 (1) Vue de l'espace la cheminée en entrant. (2) Fondu enchaîné cheminée et chaufferie. (3) Accès vers l'Agora cachée du public. (4) Perspective dans l'Agora en entrant par la droite. (Arrêts sur images documentation vidéo)

L'organisation spatiale de l'ensemble du dispositif ainsi que celle particulière à chaque salle pouvait fournir au visiteur-écoutateur une pratique diversifiée de l'écoute. Parfois assis, parfois se penchant vers les haut-parleurs de la cheminée ou les partitions dispersées dans l'Agora, en cheminant par mouvements giratoires, de traverse ou de contournement, en montant les marches ou en descendant la rampe, le visiteur-écoutateur avait la possibilité de multiplier les points de vue, les connexions et les points d'écoute et d'élaborer, à travers son cheminement, sa propre écoute, comme on dirait sa propre histoire; chaque déambulation construit sa propre écoute, met en place ses propres parallèles, tisse sa propre mémoire, chaque parcours devenant un discours singulier. (Campan, 2000)

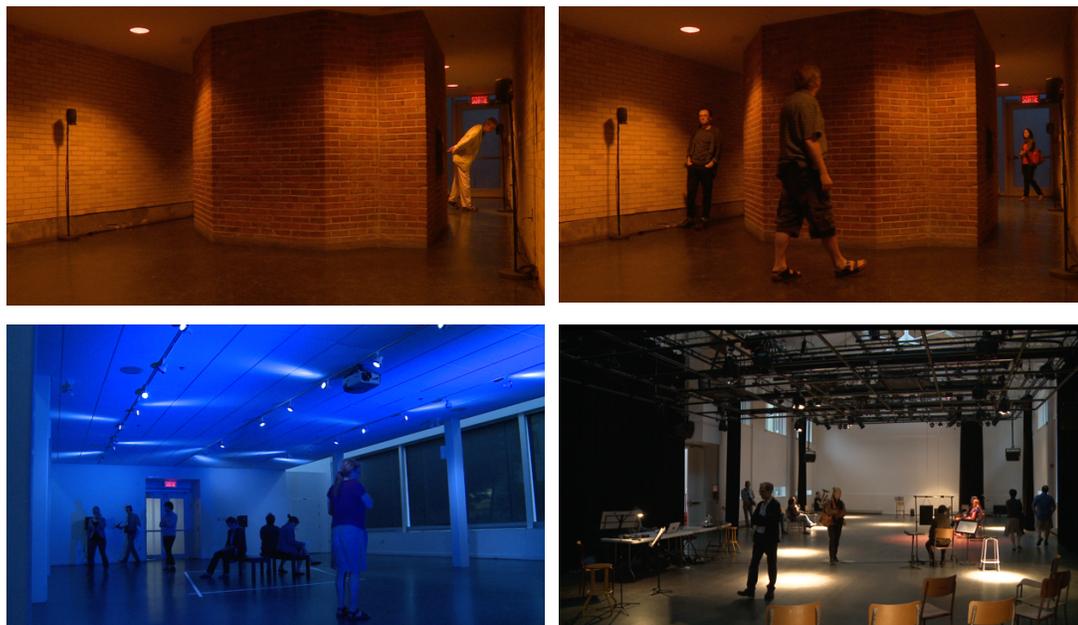


Figure 4.14 Différentes postures d'écoute : (1) et (2) La cheminée. (3) La chaufferie. (4) L'Agora. (Arrêts sur images documentation vidéo)

M'appuyant sur la réflexion des énéactives, qui fait écho au concept du corps hyperécoutant, cette mise en mouvement du corps me semblait une proposition intéressante pour explorer une inscription corporelle de l'œuvre où « le processus d'exploration de l'œuvre d'art (et donc de l'environnement dans lequel elle est située) est en même temps un processus d'exploration de notre expérience du monde. » [Ma traduction] (Noë, 2000, p. 132) En rappel, l'éneaction désigne une vision subjective du monde, non linéaire, sensorielle et motrice, qui nous permet d'être poreux à notre environnement et de nous y adapter. (cf., p. 43)

4.4.3 Éclairages, sonorisations, liages

J'avais sciemment choisi les dates des 21 et 22 juin pour profiter des plus longues journées de l'année, le coucher du soleil débutant alors à 19h47. En faisant entrer la

lumière dans le lieu de diverses manières, j'ai été en mesure de revisiter le format « boîte noire » habituellement associé aux événements musicaux et en particulier au concert. Ce choix a permis de mettre en jeu tout au long de l'événement une relation entre intérieur et extérieur, la luminosité se transformant au fur et à mesure de la lumière déclinante. La section qui suit présente les actions et les réflexions qui ont mené à la configuration de chacune des salles de l'ancienne forge.

Comme les photos ont pu le montrer, les différents espaces d'écoute étaient chacun éclairés de manière particulière : la cheminée sous des rayons orangés, la chaufferie tout en bleu et l'Agora dans un mélange de lumière naturelle et artificielle. Le travail avec la lumière fut nouveau pour moi et s'est inscrit dans une réflexion en amont autour des travaux entre autres des artistes Robin Minard¹⁰⁴ et Yumi Kori¹⁰⁵.



Figure 4.15 Vue des installations (1) Robin Minard : *Silence (Blue)*1999 (Photo : ©1999 Tom Gundelwein) et (2) Yumi Kori et Bernhard Gal : *Defragmentation/red* 2000 (Photo : ©2010 Yumi Kori)

¹⁰⁴ (1953-) Compositeur électroacoustique de formation, Robin Minard œuvre dans le contexte de l'installation sonore depuis le milieu des années 80.

¹⁰⁵ Architecte de formation, Yumi Kori a développé certains de ses travaux en collaboration avec l'artiste du son Bernhard Gal.

Tout comme Minard et Kori, j'étais intéressée par une approche du recouvrement, celle qui, plutôt que de mettre l'emphase sur l'objet, cherche à mettre en relation un certain nombre d'éléments ou d'interactions entre les choses et leur contexte, la lumière advenant comme un révélateur d'espaces. Lors de la mise en espace et en sons d'*Intra-muros*, j'ai réalisé que la lumière avait une incroyable capacité à investir dans une immédiateté le lieu d'une prégnance ambiante. Comme le dit Gaston Bachelard dans son texte *Lumière et substance* : « La lumière apporte, par le moyen d'une participation substantialiste, ses propriétés aux substances avec lesquelles elle se combine. » (1934, p. 347) Ainsi, la lumière travaille-t-elle avec la matière et contribue-t-elle à transformer le lieu et ses caractéristiques architecturales en un espace plastique.

Le choix des couleurs d'enveloppement s'est fait de manière intuitive et par goût personnel et, de toute évidence, sous l'influence des réalisations des artistes Minard et Kori. Ce travail avec la lumière m'a permis de faire une première expérimentation où se combinent fréquences lumineuses et sonores pour constituer un nouvel espace de vibrations et, comme le dit Kori : « to rekindle our awareness towards space and place. » (2010, diapositive 3) C'est en revisitant l'espace, en animant un dialogue avec l'architecture et l'environnement acoustique que peu à peu émerge de nouvelles qualités de lumière et d'ombres, de clair-obscur, pour le recouvrir, selon la belle expression de Robin Minard, d'une « peau intérieure ». (2003, p. 54)



Figure 4.16 Vue de la chaufferie (Photo : Robert Del Tridici) et vue de la cheminée. (Arrêt sur images documentation vidéo)

L'espace de la cheminée, dont l'enveloppement orangé faisait ressortir les contours du briquetage et l'agencement des céramiques, accueillait les visiteurs avec des sonorités discrètes d'oscillateurs dont les fréquences gravitaient autour de la tonalité ambiante selon des modalités de programmation aléatoires¹⁰⁶. Espace passerelle, les quatre enceintes placées sur le pourtour accompagnaient aussi tout au long de l'événement les déambulations giratoires et de traverses vers les espaces connexes du concert et de l'installation sonore. De longues bandes de papiers semi-translucides avaient été suspendues le long des grandes parois vitrées afin de convier une sensation plus intime à ce lieu d'accueil et de passage. Cette intervention s'est aussi présentée comme une manière d'animer un dialogue entre intérieur et extérieur, où le contact avec l'extérieur, en quelque sorte rendu poreux par ce voileage, n'est pas complètement éliminé, laissant apparaître des morceaux de paysage à l'intérieur et, vers l'extérieur, diffuser un effet de brasier la nuit venue.

¹⁰⁶ Diffusion aléatoire spatialisée sur 4 enceintes, disposées sur le pourtour. À chaque 5 secondes chacun des 8 oscillateurs se glissait successivement vers une nouvelle fréquence aléatoirement sélectionnée entre 1150Hz-1152Hz (*room tone*), 500Hz-502Hz, 275Hz-277Hz et 124Hz-126Hz, ce processus se poursuivant indéfiniment.



Figure 4.17 Cheminée : vue de l'intérieur et de l'extérieur.

La chaufferie, espace de l'installation sonore, était intrinsèquement reliée au concert se déroulant dans l'Agora par une captation et rediffusion de la performance musicale. L'élaboration de ce processus a cherché à se saisir de la performance dans le but de la revisiter, où des fragments de sons du tuba et des cloches plaques étaient aléatoirement sélectionnés et rediffusés dans l'espace de l'installation¹⁰⁷. L'usage de principes probabilistes, ouverture à un « ce qui arrive », fut à la base de tous les processus de programmation informatique au coeur du projet. L'adoption de ce principe de variations permet la création de rencontres et de superpositions de cycles qui s'amalgament en se modifiant, une proposition qui elle-même se combine avec les mélanges sonores se répandant d'une salle à l'autre et les cheminements « improvisés » des visiteurs-écouteurs.

¹⁰⁷ Le procédé était le suivant : les phrases jouées par le tubiste sont enregistrées. Lorsque l'enregistrement est plus long que 4 secondes, le logiciel cherche un silence de 1 seconde. Lorsque ce silence apparaît, le fichier est sauvegardé. L'enregistrement suivant débute lorsque le silence est terminé, ce processus se répétant en continu. Au fur et à mesure de la performance, la liste des fichiers audios s'accumulent, fournissant de plus en plus de choix pour le lanceur de fichiers qui est programmé pour lancer les fichiers de manière aléatoire. Le même procédé s'appliquait pour le jeu des cloches plaques.

Le système de diffusion était constitué de neuf enceintes : quatre enceintes assignées au tuba, deux cachées du public, deux le long du mur nord; quatre enceintes assignées aux cloches plaques suspendues au plafond et une autre enceinte de graves placée au sol (mur sud) qui diffusait en continu une onde sinusoïdale fluctuant entre 120-122 Hz en harmonie avec la fréquence de 60 Hz de la tonalité de la salle.

Afin de favoriser la concentration sur une matière sonore le plus souvent à peine audible, les toiles ont été baissées pour toute la durée de l'événement. Ces toiles étant ajourées, cela a tout de même mené à une transformation graduelle de l'ambiance, filtrant d'abord le paysage dans la lumière du solstice pour peu à peu se transformer en surfaces noires sur lesquelles se profilaient des luminaires et autres éclairages urbains.

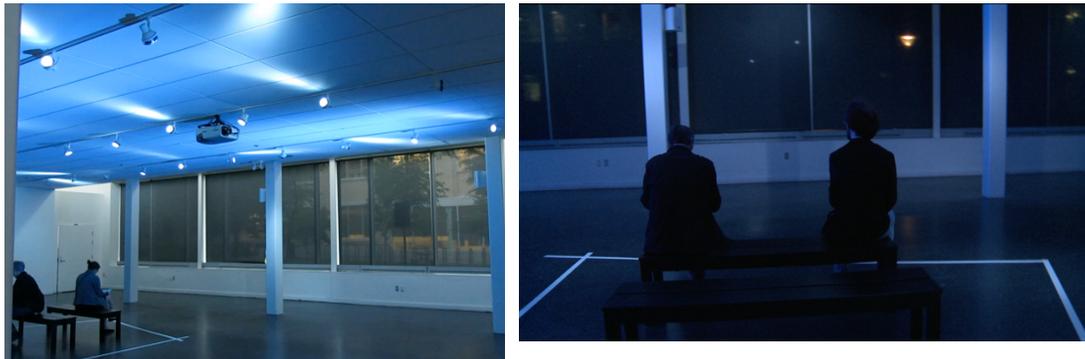


Figure 4.18 Vue de l'installation au début de l'événement vers 20h30 et la nuit venue, vers 21h45. Photos : Archives personnelles.

En abordant l'espace de l'installation selon des stratégies de conditionnement, imprégnation bleutée des murs et plafonds blancs, et d'articulation, positionnement des enceintes et placement des bancs à l'intérieur d'un tracé, l'expérience d'écoute pouvait devenir partie prenante de l'environnement et favoriser l'expérience du corps hyperécoutant. L'installation visait à réunir les conditions pour que s'articule un liage

entre ressenti sonore et espace plastique, opération ne demandant qu'à s'approfondir dans l'écoute même des fragments de résonances du concert en cours dans l'Agora.

Contrairement à la cheminée et à la chaufferie qui offraient des espaces « sons et lumière », l'Agora accueillait le concert, et proposait donc une occupation de l'espace très différente avec en son centre une scène de la performance. C'est d'ailleurs par une déambulation dans cette *agora*, vaste espace de béton, murs blancs et lourds rideaux de velours noirs qu'a débuté mon travail de composition musicale et d'organisation spatiale; et c'est au printemps 2014 que de cet espace enveloppé d'effets de lumière spectaculaires ont émergé des sonorités graves que j'ai immédiatement associées au tuba.



Figure 4.19 Agora Hydro-Québec : espace de déambulation, printemps 2014.

Tout au long du processus de composition, j'ai abordé mon travail comme celui d'une artiste de l'installation qui place quelque chose dans l'espace, qui installe des sons à travers une composition d'étendues (Gallet, 2005a), qui cherche à faire entrer les sons en relation avec le lieu. Mon intention initiale était d'associer le tuba à un petit ensemble de cordes et percussions, mais les ressources financières disponibles ainsi que les contraintes de temps, m'ont amenée au compromis d'un duo tuba et cloches plaques

amplifiées, traitées avec des oscillateurs de fréquences, un instrument que j'avais construit quelques années auparavant¹⁰⁸. Aussi, n'ayant pas le temps de composer une œuvre de plus de 100 minutes durant les cinq jours prévus dans le lieu, ma « composition d'étendues » s'est effectuée en grande partie dans mon studio pour se terminer dans l'Agora au moment de la mise en place. La composition musicale a consisté en une exploration de différentes techniques de jeu au tuba et s'est élaborée autour d'un principe de durées, la performance de 105 minutes ayant été divisée en sept sections de 15 minutes elles-mêmes subdivisées en une combinaison de cinq parties de deux, trois et cinq minutes, faites de courts motifs ou sonorités où chaque partie de cinq minutes présente une technique de jeu particulière.¹⁰⁹ Pour la partie des cloches plaques, j'avais noté sur la partition les modulations de fréquences ainsi que quelques indications de jeux qui avaient été choisis pour accentuer et accompagner les résonances du tuba.

Durant ce processus de la construction d'un espace sonore, j'ai aussi tenté de reposer la problématique initiale de la scène de la performance, cadrée et frontale, isolant l'écouteur « dans sa forteresse » sans contact avec le monde. (Slodertijk, 2002) Comment, donc, favoriser une scène de la performance rayonnante, qui puisse dialoguer à la fois avec l'espace et le public, à la fois occupant l'espace et le laissant libre, pour que chaque présence ait la possibilité de méditer, de construire sa propre écoute, pour que cette scène puisse se tenir comme cette chose, qui n'appartient ni à l'artiste, ni au musicien interprète, ni à l'écouteur, et « dont aucun ne possède le sens ». (Rancière, 2008, p. 21)

¹⁰⁸ D'abord utilisées dans l'œuvre *Haiti, Haïti* (2009) : instrument de percussion fait de deux plaques d'acier dont la coupe choisie donne un rapport d'intervalle de quarte augmentée, Db-G. J'ai découvert l'instrument cloche plaque et l'idée de son traitement avec modulation en anneau lors de l'écoute de l'œuvre *Con Luigi Dallapiccola* (1979) de Luigi Nono.

¹⁰⁹ L'enchaînement des parties variaient d'une section à l'autre. Par ex. A : 2-3-5-3-2; B : 3-2-5-2-3; C : 2-5-3-2-3; E : 3-2-3-5-2.

Dès lors il est intéressant d'amorcer la réflexion en considérant la scène de la performance comme un lieu où des actions sont conduites jusqu'à leur accomplissement, « par des corps en mouvement face à des corps vivants à mobiliser. » (Rancière, p. 19) Ainsi ai-je cherché à créer une scène de la performance décloisonnée où l'espace est la scène même, où tous les participants, musiciens et visiteurs-écouters, captent et diffusent sonorités et résonances. En plus des pas et bruissements divers produits par les gens présents, la sonorisation s'effectuait par le jeu acoustique du tuba qui était à l'occasion capté et spatialisé sur les enceintes placées au sol et au plafond, ainsi qu'avec les résonances des cloches plaques également spatialisées manuellement. En plus des déplacements du tubiste vers les différentes stations de jeux, j'ai cherché à animer l'espace avec des actions directement reliées aux lieux¹¹⁰. Ainsi, à l'occasion les musiciens se sont-ils déplacés pour ouvrir ou fermer les grandes toiles en faisant parfois aussi claquer les cordages faits de chaînes de métal ou encore pour activer le bip d'ouverture et de fermeture de la porte de l'entrepôt donnant directement dans l'Agora. Mon hypothèse de départ était qu'à travers une configuration ouverte à la déambulation tout autant qu'à la posture assise, pour le public tout autant que pour les musiciens, il soit possible de faire émerger une scène en harmonie avec le rythme de tous les éléments dans un flux spatio-temporel continu.

¹¹⁰ Les explorations ont touchées entre autres à l'utilisation de la tuyauterie de la ventilation reliant l'Agora à la chaufferie comme possible résonateur des sons du tuba, ou encore comme instrument de percussion, ce qui n'a pu se réaliser, le système étant rempli d'un matériau isolant, sans aucune réverbération; ou encore, parce qu'un espace est plus que ce que l'on voit et perçoit, l'utilisation, telle une fabrique de sons, des objets et meubles de la salle de rangement qui auraient été diffusés en direct dans l'Agora, n'a pu se concrétiser faute de temps (une idée qui sera reprise dans la production *Chambre d'écoute*); ou encore, l'ouverture et la fermeture des puits de lumière comme bruitage ponctuel attirant l'attention à la fois vers une ouverture sur un ailleurs d'où entrait la lumière du soleil couchant et sur un mouvement de géolocalisation de l'espace, action qui n'a pu se réaliser à cause d'un mécanisme trop fragile; ou encore, la captation de l'ambiance de la cour intérieure dans l'espace de l'installation qui au final ne convenait pas aux conditions d'écoute recherchées; ou encore, le balancement du grillage du système d'éclairage qui produisait après quelques poussées de magnifiques craquements, posait des problèmes de sécurité.

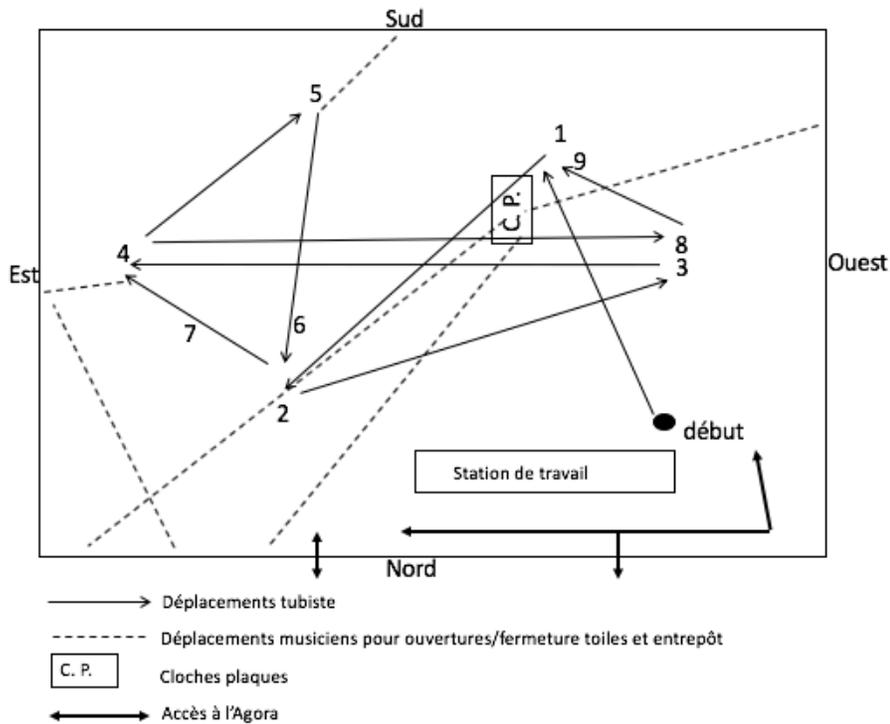


Figure 4.20 Schéma des déplacements des musiciens dans l'Agora.

À cette scène du concert décloisonnée, marquée de trajets sonores et déambulatoires, s'est insérée la partition musicale qui avait été placée sur des lutrins dispersés dans l'Agora, en attente d'être lues et jouées et aussi, à l'occasion, inspectées par les gens cheminant ici et là. Sa démultiplication dans le lieu aura pu faire ressortir sa nature d'artéfact intrinsèquement relié à une approche plus conventionnelle au concert et une pratique musicale de l'écrit. Cela aura aussi pu donner l'effet d'un troisième membre, transformant le duo en trio. Mais surtout, la partition aura permis de baliser la longue performance et de projeter une forme dans l'espace qui, comme l'avance Maldiney, instaure l'espace dans lequel elle a lieu. (1993, p. 131)

Tout comme dans la chaufferie et la cheminée, j'ai tenté d'identifier la meilleure manière de faire concorder la lumière avec l'espace et la fonction assignée. Le choix

du type d'éclairage s'est en quelque sorte imposé dès le moment où j'ai tiré les lourds rideaux de velours noirs pour obtenir une acoustique plus résonante et découvert une fenestration généreuse et diversifiée. En plus de changer radicalement l'atmosphère du lieu passant de la noirceur à la lumière, de l'effet d'enfermement à celui d'une échappée, j'ai vu qu'il serait possible d'induire une sensation élargie de l'espace, l'inscrivant dans son contexte paysager urbain, mais aussi, dans un processus où s'établit une relation particulière entre l'objet et l'homme. (Sauzet, 2004)



Figure 4.21 Agora : cadrage avec vue sur cour, côté sud.

Selon Sauzet, architecte très sensible à l'approche des Japonais à l'espace, le cadrage des vues participe « à la constitution d'organisations spatiales susceptibles d'agir sur la sensibilité des habitants » qui, portés par le parcours, offrent des prises entre l'homme et son monde. (*Ibid.*, p 157 et 158) À nouveau, je cherchais à faire vivre l'espace dans tout son potentiel, qu'il soit acoustique ou spatial, à le faire vibrer, qu'il puisse se présenter au visiteur-écouté comme quelque chose de vivant, se transformant au fil du temps. Ainsi ai-je décidé pour l'Agora de travailler l'espace avec la lumière naturelle pénétrant par les fenêtres latérales et le plafond de verre. Les quatre photos ci-contre, placées selon le déroulement chronologique de la performance, montrent d'abord l'ambiance peu de temps avant le début de l'événement, qui, suivant le déclin du jour,

glisse dans une atmosphère entre chien et loup pour se terminer dans une pénombre rythmée par les faisceaux de lumière blanche projetés au sol. Elles donnent aussi un aperçu des modifications apportées au placement des toiles aux fenêtres, qui sont pour certaines levées au début et fermées par la suite ou suivant un mouvement contraire. On peut aussi remarquer le tubiste en déplacement vers une autre station.

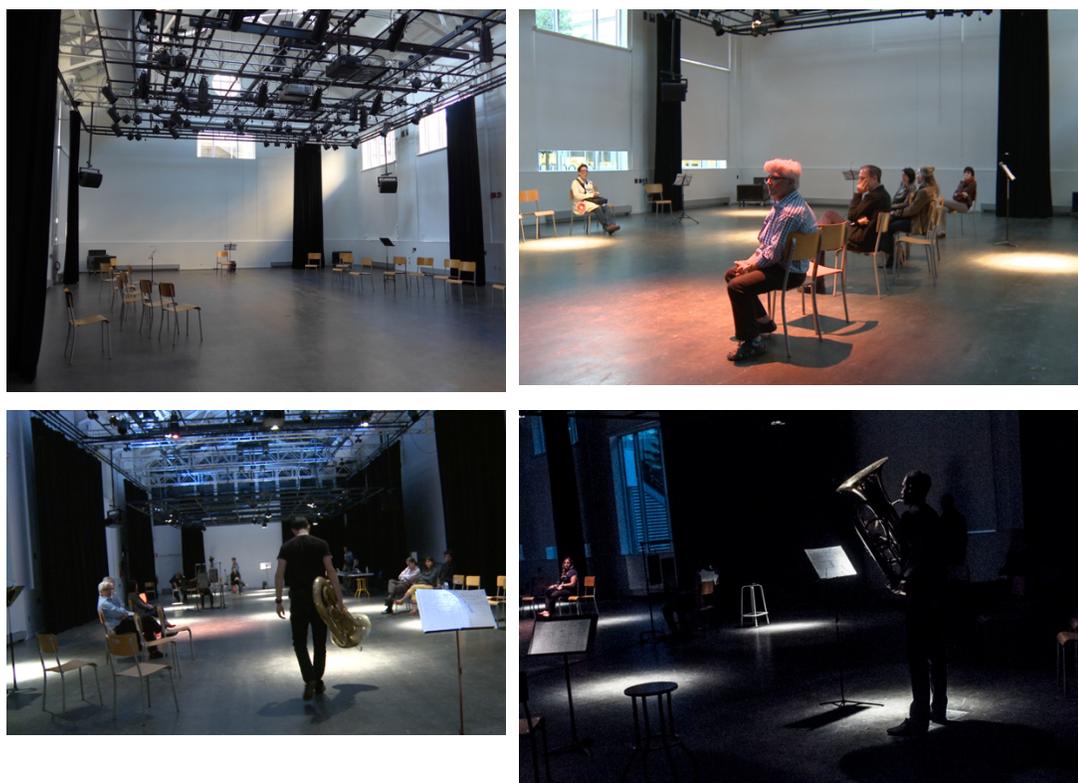


Figure 4.22 Agora : vue d'ensemble des modifications graduelles d'éclairage et position des toiles. Photos : (1) Archives personnelles (2) et (3) Arrêts sur images documentation vidéo (4) Robert Del Tridici.

Dans l'Agora, l'espace a été dévoilé aux niveaux architectural et acoustique, les rideaux tirés faisant ressortir ses qualités résonantes, les toiles cadrant et projetant à l'intérieur un espace extérieur. Cette approche a permis de revisiter la boîte noire et d'investiguer l'utilisation du lieu comme espace à construire et à habiter, pour stimuler et éveiller

l'écoute. J'ai cherché à investir l'Agora de l'ambiance d'un atelier de travail, où se dessine l'œuvre en train de se faire, et comme dans l'atelier de l'artiste qui travaille à la lumière naturelle et allume les lampes au déclin du jour, et à engager la tonalité de l'existence dans un jeu de lumière et d'ombre. (Maldiney, 1996) C'est aussi pour cette raison que j'avais conservé un certain désordre à la station de travail où se retrouvait divers objets, nos équipements de sonorisation et la partition avec les repères d'actions à mener pour les modifications d'éclairage et mouvements de spatialisation, l'atelier étant le lieu d'un certain chaos d'où émerge quelque chose, prenant forme dans le temps.



Figure 4.23 Agora : station de travail (l'atelier) Photo : Archives personnelles

4.4.4 Retour

L'ensemble de la démarche effectuée dans l'Agora, que ce soit la performance en continu sur une longue durée, l'usage au tuba de motifs brefs consignés dans un temps non pulsé, la tonalité ambiante d'un atelier de travail imprégné de résonances sonores, les toiles levées et baissées, les déplacements du tubiste vers différentes stations, tout ces éléments donc, se sont inscrits dans un effort pour sensibiliser la perception à l'environnement, et pour qu'au coeur de la relation avec le lieu et l'espace sonore, se constitue une expérience d'écoute incorporée.

Intra-muros a constitué une première synthèse des réflexions et des expérimentations de ma démarche doctorale en recherche-création. Ma vision de l'installation-concert s'y est précisé concurremment avec ma compréhension du corps hyperécoutant et son articulation dans un dispositif d'écoute en train de s'élaborer. Comme pour les deux projets précédents, je remarque combien mes pratiques de compositeure et de concert sont profondément ancrées dans ma culture, ce qui m'amène à oblitérer de ma conscience certaines évidences que pourtant je cherche à revisiter. Ce n'est donc sans doute pas un hasard que mes principales frustrations soient issues de mon approche à l'espace du concert dans l'Agora. D'abord, je réalise qu'il aurait été plus approprié d'éviter de placer les chaises en cercle, faisant de cette manière ressortir une « aire de jeu » que je cherchais justement à fondre dans l'espace. Ensuite, dans la mesure où je cherchais à inviter le visiteur-écoutateur à une saisie immédiate et immersive dès son entrée dans l'espace, il aurait fallu débiter la mise en son de l'espace avant même l'ouverture des portes. Ainsi, les personnes arrivées avant 19h15, heure officielle de début, ont-elles été mises en situation d'attente comme on le fait traditionnellement lorsqu'on va au concert. Également, et ce point est crucial, alors que la performance des musiciens a servi de fondement à l'environnement sonore de l'espace de l'installation, il aurait fallu que celle-ci rebondisse à son tour dans l'espace du concert. Un retour des fragments de la performance du tuba et des cloches plaques aurait permis de dynamiser l'espace sonore en influant sur le jeu même des musiciens, un peu seuls dans ce vaste espace. Ce processus aurait permis de mettre en mouvement un réel dialogue entre l'installation et le concert qui, pour agir sur le lieu et les corps à l'écoute, doit s'inscrire dans un processus en continu. Cette réinjection sonore aurait pu contribuer à transformer la relation d'écoute entre les musiciens et les visiteurs-écoutateurs dès lors engagés dans un processus de découvertes de sonorités à la fois familières, métamorphosées et de source inconnue.

Malgré cette faiblesse du dispositif installation-concert, il a quand même été possible de mettre en place des stratégies d'écoute pour susciter une acuité auditive incorporée. La configuration et le traitement du lieu a, il me semble, permis de mettre en branle des flux de vibrations sonores, de trajectoires et de convergences réticulaires d'où, à travers un « donner à entendre » et une présence partagée, pouvait émerger une expérience d'écoute en processus d'ancrage avec une architecture sonore. Les trois espaces de l'ancienne forge se sont virtuellement transformés au moyen d'une hybridation sonoplastique, en un lieu d'écoute et de cheminements unifié, sphérique et multidirectionnel; où les corps ont été interpellés à résonner avec le lieu et à y faire l'expérience d'une nouvelle subjectivité, une écoute immersive où se manifestait de nouveaux rapports à l'espace et à l'acte même d'écouter.

4.5 *Chambre d'écoute*¹¹¹

Le projet de création *Chambre d'écoute* a une genèse un peu particulière. Il a d'abord été un projet de recherche dans le contexte d'une bourse du Conseil des arts du Canada qui s'est déroulé au printemps et à l'été 2016¹¹². Présentée au tout début de mes études doctorales en 2011, la recherche visait à interroger et expérimenter le concept d'œuvre

¹¹¹ Lien vidéo vers la documentation audiovisuelle : <https://vimeo.com/270879178>
Présenté le 14 décembre 2017 dans la salle multimédia du Conservatoire de musique de Montréal. Barah Héon-Morissette, percussions; Ana Tapia, jeux sonores; Chantale Laplante, électronique en direct, improvisation et spatialisation; Guillaume Barrette, directeur technique, programmation, et sonorisation; Hugo Dalphond, environnement lumière. Le projet a été présenté à nouveau dans le cadre du festival Montréal Nouvelles Musiques de la Société de musique contemporaine du Québec dans la grande salle de la Société des arts technologiques en février 2019. Je me rapporterai ici, sauf exception, à la version de décembre 2017.

¹¹² Le changement de nom du projet au fur et à mesure de son évolution témoigne du processus de recherche-crédation dont le titre initial « Laboratoire de recherche autour de l'œuvre ouverte » (2011) sera éventuellement accompagné de l'acronyme LabO (2016) pour se transformer par la suite en celui de « Corps accord » (été 2017) lors d'une demande de subvention auprès du Conseil des arts et des lettres du Québec et finalement devenir « Chambre d'écoute » pour la présentation au Conservatoire de musique de Montréal (décembre 2017).

ouverte avec un petit ensemble instrumental à travers une approche *in situ*, une pratique de la comprovisation, du traitement sonore aléatoire en direct et l'exploration des liens entre un intérieur et un extérieur. C'est lorsque j'ai reçu l'invitation d'une carte blanche dans le contexte de la série Électrochoc/Akousma en 2017 que j'ai décidé de saisir cette opportunité pour concrétiser les résultats de ma recherche qui avait donné lieu à de nombreuses expérimentations avec différents instruments de percussion et deux jours de travail dans la *matrabox* du laboratoire matralab de l'université Concordia. *Chambre d'écoute* constitue ainsi la poursuite et la combinaison d'un projet de recherche hors de mon *cursus* académique et des trois expérimentations de dispositifs installation-concert réalisées spécifiquement pour mon doctorat en 2013 et 2014. En raison de ce processus de recherche-crédation en amont, *Chambre d'écoute* a sans doute été celui qui a eu le plus de temps pour avancer ma réflexion autour de la composition musicale et la création d'une liaison entre temporalité et spatialité, entre musique et espace plastique, entre écoute et dispositif atmosphérique, celui qui pose les conditions d'une plongée dans un milieu.

4.5.1 Instrumentarium, composition, partition

Ma réflexion autour de la composition musicale en tant que partie prenante dans la recherche d'un dispositif d'écoute incorporée a touché à l'investigation d'une notation en concordance avec le dispositif, la mise en son par un traitement en direct des sons acoustiques et l'improvisation, et l'intégration de jeux sonores en direct.

La composition musicale s'est élaborée en grande partie au cours de séances de travail dans le studio de la percussionniste Barah Héon-Morissette où ont été explorées les sonorités de différents instruments à travers l'expérimentation de différents modes de jeux. Étant particulièrement intéressée par les aspects de la résonance du son dans

l'espace, j'ai finalement opté pour des instruments qui offraient de belles possibilités pour investiguer la figure du roulement, instruments que j'ai éventuellement regroupés en quatre petites stations de jeu.

Au fil de ces rencontres exploratoires et au moment même où se clarifiait l'organisation des sons, j'en étais venu à concevoir l'œuvre ouverte dans une approche hybride alliant jeu fixe/jeu souple en association avec une captation/diffusion aléatoire le tout évoluant à travers les stations de percussions elles-mêmes dispersées dans la salle, tels des mini-espaces de la performance et auxquelles s'ajoutera ma propre station de travail avec ordinateur.

Stations de jeu	A	B	C	D	Électronique
Instruments	Timbale Cymbale	C. CL. standard Petit gong à mamelon Petit gong plat	Tom basse Bongos	Tamtam C. CL. piccolo	Ordinateur Contrôleur

C. CL. = caisse claire

Figure 4.24 Chambre d'écoute : instrumentarium des stations.

Mon travail a visé à créer une ambiance sonore imprégnée de résonances à travers l'usage extensif du roulement, la partie de percussion se présentant au final comme une étude sur ce mode de jeu. Bien qu'offrant une variété de sonorités, le choix d'un effectif instrumental réduit m'a permis de mettre l'accent sur une itération résonante celle-ci m'amenant à son tour à privilégier un déroulement d'ensemble plutôt lent, bien que soutenu, et d'ainsi pouvoir prendre le temps de « réduire » la complexité. (Celibidache, 2012)¹¹³ Car, pour suivre la réflexion du *maestro* Celibidache, l'écoute de la musique

¹¹³ Sergiu Celibidache (1912-1996), chef d'orchestre reconnu pour ses interprétations au tempo très lent, approchait la musique selon une perspective phénoménologique. Toutefois, plutôt que d'aborder comme Husserl le concept de réduction comme le fait de « mettre entre parenthèses » ou encore « faire

demande de réduire objectivement le flux de sensations perçu subjectivement, entendu que réduire n'est pas restreindre, mais donner une vie à une unité. (*Ibid.*, 2012) La nature fluctuante de la figure du roulement me permettait aussi d'approcher le son comme quelque chose qui se bâtit et se renouvelle continuellement, autant dans la composition que l'exécution et l'écoute. Le roulement peut être joué rapidement ou plus lentement, mais sera toujours le résultat de propriétés sonores émergentes d'un substrat réticulaire d'interactions physiques sous-jacentes, les caractéristiques d'un son étant produites et perçues dans une interconnexion à l'espace. (Di Scipio, 2008) Lors de la performance, le réseau de résonances s'est lié à l'espace à la fois par la proximité des stations de jeu dispersées parmi le public et un système de haut-parleurs au sol, sur trépied et en douche; et par une spatialisation aléatoire des sons de percussion captés parfois aussi mélangés aux sons électroniques tirés de ma banque de sons que je contrôlais à partir de ma station informatique.

Au fur et à mesure de la composition, j'ai cherché à travers la notation à sonder les accointances entre l'idée, le geste et le son. La partition a été conçue à la fois comme le point d'ancrage du jeu instrumental et une sorte de rampe de lancement pour des sections plus libres où la musicienne doit spontanément interagir avec le traitement en direct de son propre jeu. Afin de rendre compte du rôle et de la place de la partition dans le processus de création, je joins en annexe (voir *Annexe E*) un extrait de ma partition de travail pour les percussions et l'électronique élaborée durant les séances de travail en vue de la performance dans la salle multimédia du Conservatoire.

abstraction de », Celibidache parle d'une phénoménologie musicologique qui considère la réduction comme l'intégration de toutes les parties en un tout : « Lors d'une série de perceptions sonores, chacun des phénomènes singuliers disparaît et la question qui se pose : que reste-il? *Ce qui reste, c'est la relation, qui ne peut être vécue que par transcendance.* » (Celibidache, 2012, p. 49, en italique dans le texte.)

L'œuvre, d'une durée d'environ 45 minutes, a été organisée en sections de différentes durées, selon la même approche utilisée dans les projets *Sculpting Spaces* et *Intra-muros*. Au final, la partition s'est présentée comme un encodage d'actions et de phrases d'énergie où est pris en compte le fait que « l'écoute musicale est organisée par des représentations kinétiques et [que] ces représentations viennent contribuer au déchiffrement du sens de ce qui est écouté. » (Imberty, 2005, p. 91) Mon approche de la notation a permis de présenter le son en tant que produit d'un geste humain : « un mouvement corporel orienté qui s'inscrit dans l'espace, mais aussi dans le temps. » (Leroux, 2011, p. 31) pour déboucher sur ce que je nomme une partition spatio-temporelle.

Un extrait de la partition de la percussionniste (voir *Annexe F*) permet de remarquer la durée plus ou moins précise de chacun des gestes indiqués, ceux-ci étant intrinsèquement liés à une mise en espace en direct. Cette « imprécision » laisse des ouvertures pour y insérer des moments d'interactions entre le jeu aux percussions et des fragments de ce même jeu relancés dans l'espace transformés par différentes manipulations. Afin de conserver l'« empreinte énergétique », pour reprendre l'expression de Philippe Leroux (2011), du son et du geste, et comme on le fait pour la danse chorégraphiée, la percussionniste avait mémorisé tous les mouvements, gestes et manipulations avec comme guide des chronomètres installés à chaque station et comme repères les interactions avec l'électronique.

Les répétitions en salle ont été cruciales pour permettre de se familiariser avec le processus d'ensemble, touchant autant aux changements de dynamique entre jeu solo à l'électronique, jeu de percussion mémorisé, improvisation et jeux sonores, et installer une fluidité gestuelle et sonore. La mise en son électronique était issue des sons captés et rediffusés en direct et d'une banque de sons pour les parties solos et reposait sur une approche avant tout improvisée. La partie des jeux sonores était, comme pour les

percussions et l'électronique, réglée selon le chronomètre avec une brève description des actions et chacune de leur durée approximative s'apparentant à une feuille de route (*cue sheet*)¹¹⁴. (voir Annexe G)

Prenant des allures différentes selon le type d'intervention, la partition a cherché à inscrire le tracé d'une expérience corpo-spatio-temporelle et à favoriser la médiation d'un rapport sensible au monde.

4.5.2 La boîte noire entr'ouverte et poreuse - colorer, sonner

Le dispositif de *Chambre d'écoute* a été réalisé dans une boîte noire qui, comme l'expression l'indique, présente un plan carré ou rectangulaire et des murs noirs, mais aussi une acoustique assourdie pour au final offrir une ambiance par défaut la plus neutre possible. Dans l'optique de ma démarche où l'espace d'écoute doit pouvoir correspondre à un milieu d'accueil de l'œuvre processus et des corps à l'écoute, ces caractéristiques se sont présentées comme des défis, l'environnement aux murs noirs étant très difficile à éclairer, l'acoustique étant comme mentionné peu résonant et les possibilités d'organisation spatiale pouvant être assez limitée selon la dimension de la salle. Comment donc animer cet espace? Comment l'habiter? Car l'œuvre n'est pas seulement dressée sur un lieu, elle l'habite. Comment en faire un espace d'accueil? Comment le transformer en un espace d'écoute incorporée, où dans un environnement son et lumière, le processus d'écoute s'inscrit dans une interaction avec les questions de la représentation et de l'expérience? (LaBelle, 2007)

¹¹⁴ Le mot « datier » utilisé dans la feuille de route de l'annexe G désigne un calendrier en forme de petit tourniquet dont les dates amovibles et s'emboîtant produisent un grincement en boucle lorsque manipulées.

La salle multimédia du Conservatoire présente d'abord une sorte de vestibule mal-aimé à l'éclairage vif et verdâtre peu engageant, ensuite une salle carrée de dimension moyenne¹¹⁵ et, tout au fond, un espace de rangement isolé par une porte épaisse pour étouffer les bruits de ventilation des équipements de sonorisation. Chacun de ces trois espaces a fait l'objet d'interventions plastiques particulières en lien avec leur fonction désignée : le vestibule à la fois point d'ancrage et de mouvement vers le lieu de l'expérience, la boîte noire en tant que telle, scène de la performance et espace d'écoute et l'entrepôt, espace de jeu pour les bruitages en direct.

Mon rapport au vestibule est sans doute le plus métaphorique de tous, celui que j'identifie directement avec le mouvement d'accueil de tout hôte avec ses invités. Le considérant comme un espace d'hospitalité qui donne le ton, je l'ai approché avec soin, remarquant au passage sa petite fenêtre carrée dans l'une de ses portes, qui m'a fait décider de laisser la vue dégagée sur l'intérieur de la salle.

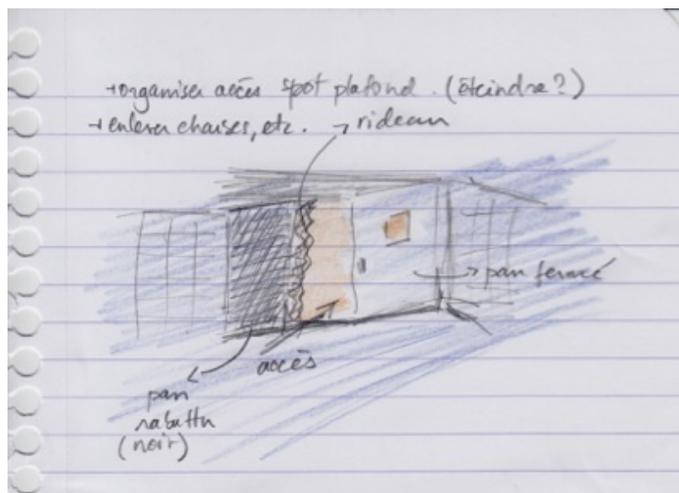


Figure 4.25 *Chambre d'écoute* : croquis du plan envisagé pour le vestibule (Carnets de notes, n. d., décembre 2017)

¹¹⁵ La salle multimédia du Conservatoire est de 15 x 12 mètres.

Ce travail sur l'ambiance du vestibule a permis de faire agir la notion de frontière dans un rapport topologique souple, où le point de rencontre avec celui de la « salle de concert » est brouillé à travers un jeu d'éclairage et d'avancées mutuelles. Comme le montre l'illustration suivante (figure 4.26), cet espace vu de l'intérieur de la salle marquait de bleu les limites d'un extérieur et d'un intérieur, des faisceaux orangés dirigés au sol et sur la fenêtre témoignant de la porosité des liens qui les réunissait.

Dès son entrée dans le vestibule, le public (les invités), pouvait entendre les sonorités de la performance qui avait débuté avant l'heure officielle de l'ouverture des portes donnant sur le vestibule. L'expérience d'écoute débutait ainsi dans un espacement chargé de sens, d'échos et d'enveloppement de bleu et d'orangé, le corps pénétrant dès lors dans une atmosphère. Ainsi « atmosphérisé » et comme le propose Bruno Deschênes en parlant du concept de *ma* japonais, le vestibule offrait la possibilité d'un « jeu esthétique et sensoriel entre le temps, le silence, le son et les êtres qui les ressentent. » (Deschênes, 2001, p. 7) Cette agencivité corpo-spatio-temporelle diffuse visait à médier dès l'ouverture des portes du couloir le processus de subjectivation du corps écoutant dans un climat de flux et de formes. Je cherchais à dynamiser le mouvement du corps du visiteur dans le passage, acte marquant la frontière entre un dehors et un en-dedans caractérisés, dès lors animés dans une rencontre entre l'intime et le dehors et qu'Alberganti nomme dans le contexte d'une installation, la frontière « entre l'art et la vie. » (2013, p. 31)



Figure 4.26 *Chambre d'écoute* : vue sur le vestibule de l'intérieur de la salle. (Arrêt sur images documentation audiovisuelle.)

L'entrepôt, situé tout au fond de la salle, a aussi fait l'objet d'une attention particulière, à travers une intervention lumière et en tant que lieu désigné pour la fabrication et la diffusion des jeux sonores. Espace habituellement caché du public derrière un épais rideau de velours noir, j'avais laissé la porte de l'entrepôt entr'ouverte d'où jaillissait un faisceau de lumière rectiligne projeté de l'intérieur, une manière de briser la linéarité de l'espace et d'établir de nouvelles relations topologiques. Les qualités plastiques de cette sculpture lumière permettaient de briser la linéarité de l'espace et d'établir de nouvelles relations topologiques invitant le public à « progresser vers le fond », pour reprendre à nouveau l'expression d'Augustin Berque lorsqu'il parle de l'approche aréolaire de l'espace dans la culture japonaise (2004, p. 95). Ce rayon ne signifiera d'abord toutefois qu'un marquage de l'espace dont le sens basculera lorsque de derrière cette raie de lumière blanche surgiront des bruits. La figure ci-contre permet de voir la sculpture lumière vers laquelle tous se tournent au moment de la première intervention des jeux sonores.



Figure 4.27 *Chambre d'écoute* : vue sur la sculpture lumière et le mouvement des corps au moment de la première intervention des jeux sonores. (Arrêt sur images de la documentation audiovisuelle.)

Faits de sons familiers, certaines personnes ont d'abord pu penser que ces bruits n'étaient pas prévus et donc indésirables. L'effet de surprise a pu saisir le public dans un nouvel espacement de sens, les sonorités extérieures à l'espace d'écoute immédiat constituant une nouvelle texture, à la fois lointaine et proche, partie prenante de la « chambre d'écoute ». L'oreille et le corps se tendent, stimulés par cette intrusion qui surgira deux autres brefs moments au cours de la performance.

Structurés en trois brefs segments¹¹⁶ les jeux sonores étaient captés par un micro et rediffusés directement dans la salle à partir d'une petite enceinte placée au sol derrière la porte entr'ouverte. Les jeux étaient faits à partir de manipulations d'objets divers par frottement, martelage, claquement, griffonnage, empilage, etc., avec papier, ruban à

¹¹⁶ Lors de la performance du 17 décembre 2017, les interventions survenaient aux minutes 27-28, 45 et 51.

mesurer, vis, clou, marteau, ensemble de tasses à café espresso, bâtonnets de bois, etc., et à l'occasion aussi de tousotements.

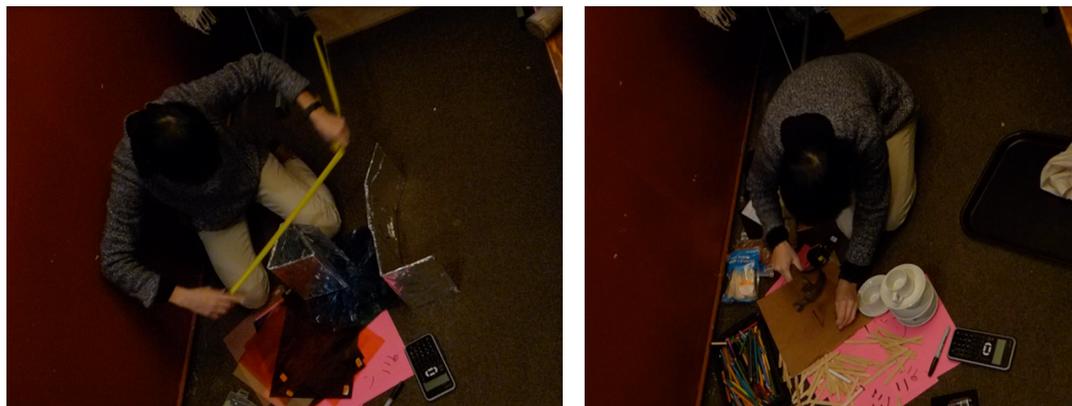


Figure 4.28 *Chambre d'écoute* : deux moments durant une répétition des jeux sonores. (Arrêts sur images, documentation audiovisuelle.)

L'idée était d'imprégner les interventions et l'espace d'écoute d'une présence nouvelle, celle d'une fabrique de sons familiers et étranges du fait de leur non-visibilité, de leur manipulation au rythme rapide et nerveux, de la sensation d'un être à l'œuvre, en train de créer dans un certain chaos, à l'image du processus de création. Ainsi, y avait-il un décloisonnement momentané de la scène auditive immédiate, là où se situaient les corps à l'écoute, le jeu des percussions et de l'électronique parfois silencieux parfois en dialogue avec les jeux, l'espace perçu se transformant au fil de la performance.

Comme mentionné, la scène de la performance était totalement intégrée à une scène plus large, auditive, formée des musiciens, de la créatrice de jeux sonores, des visiteurs-écoutateurs et des sons diffusés dans l'espace d'écoute. Les chaises avaient été disposées ici et là selon toutes sortes de positions parmi les stations de jeu, des percussions et de l'électronique. Le choix de l'éclairage orangé avait déjà été testé dans la *matrabox* et visait à infuser le lieu d'une ambiance chaleureuse, un peu mystérieuse, en s'assurant

que les projecteurs ne soient pas directement orientés sur les instruments, ne faisant qu'enrober les alentours d'un halo. Lors de la performance, une défaillance technique a modifié l'éclairage qui est graduellement passé de l'orangé à une couleur un peu plus fade qui expliquera le résultat capté sur la documentation audiovisuelle. Ci-contre (figure 4.29) deux photos documentant l'éclairage travaillé dans la matrabox et, à la figure 4.30, deux autres images montrant la configuration des chaises et des stations de jeu dans la salle multimédia du Conservatoire.

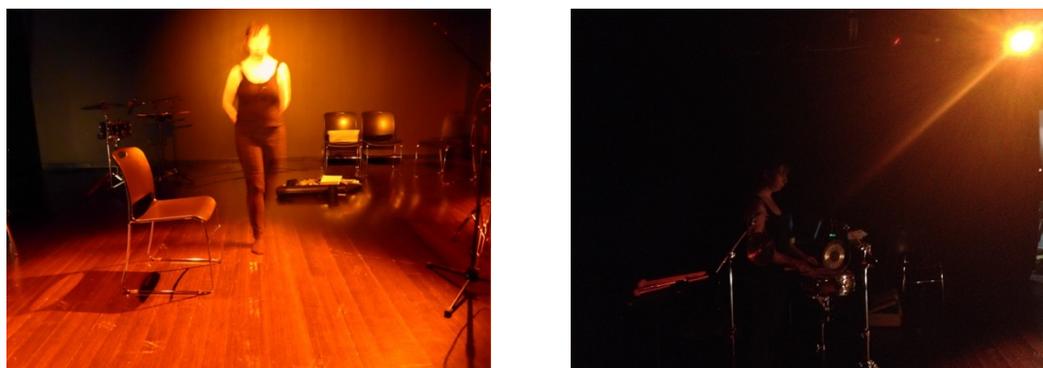


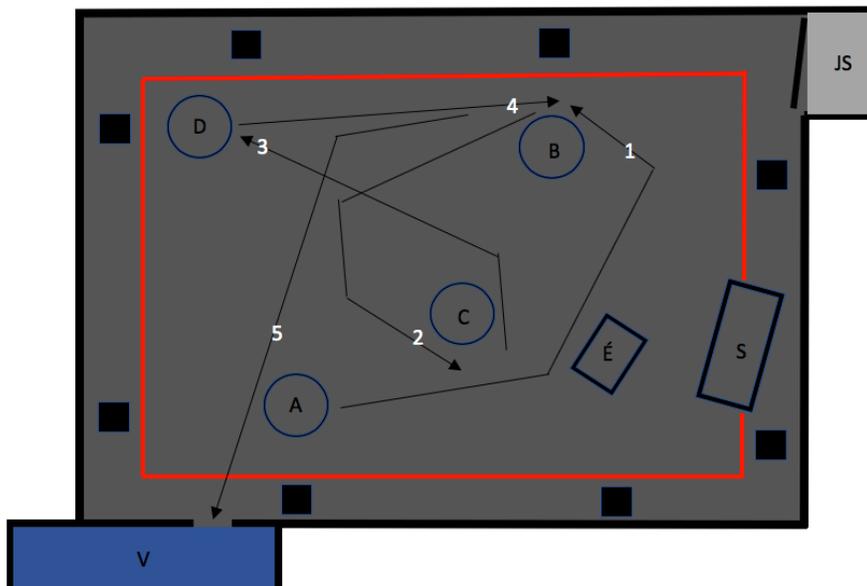
Figure 4.29 *Chambre d'écoute* : Choix d'éclairage tel que travaillé dans la boîte noire du laboratoire de recherche matralab. (Photos : Archives personnelles.)



Figure 4.30 *Chambre d'écoute* : Configuration asymétrique de la chambre d'écoute. (Arrêts sur images, documentation audiovisuelle.)

Comme pour le travail effectué dans l'Agora pour le projet *Intra-muros*, les rideaux de velours noirs recouvrant habituellement les murs de la salle, lors des concerts et autres présentations publiques, avaient été en grande partie tirés afin d'augmenter l'effet de réverbération des ondes sonores. Toutes les manipulations de captation se faisaient à partir de microphones placés aux différentes stations de percussion, qui, relancés, se mariaient avec des sons électroniques qui pouvaient s'apparenter ou non à des sons de percussions. À ces sonorités s'ajoutait l'usage fréquent d'oscillateurs dont j'avais déjà

calibré les fréquences qui convenaient le mieux à la salle et à l'instrumentation. Les fréquences choisies pour les oscillateurs avaient aussi été organisées selon un parcours tension-détente, se situant d'abord dans un registre grave pour se déplacer graduellement dans un registre suraigu pour finalement revenir à des fréquences graves.



- A-B-C-D = stations de percussion
- É = station de l'électronique en direct
- S = table de mélange (sonorisation)
- JS = jeux sonores
- V = vestibule
- = enceintes sur trépieds

Figure 4.31 *Chambre d'écoute* : Schéma de la configuration spatiale et des déplacements de la percussionniste.

Comme le montre la figure 4.31, les stations de percussion dispersées à travers la scène auditive ont mené à une sorte de chorégraphie de la percussionniste qui cheminait dans la chambre d'écoute selon un parcours asymétrique. Le schéma indique de plus un tracé orange, que l'on peut aussi apercevoir sur l'image de la figure 4.26, qui avait été placé

au sol afin, d'une part, de délimiter l'espace d'écoute et le public décidant de déambuler, éviter que les gens ne trébuchent sur les trépieds des enceintes.

La performance se terminait avec des roulements à la caisse claire ceinturée sur la percussionniste qui, de la station D et après quelques interventions sonores à la station B, se dirigeait ensuite vers la sortie tout en jouant de la caisse claire jusque dans le vestibule. Organisée dans un *crescendo*, caisse claire acoustique et démultiplication de celle-ci par l'électronique, cette dernière séquence faisait à nouveau surgir dans la scène auditive la sensation d'un élargissement de l'espace spatio-temporel. Par son cheminement parmi le public et par la modification des perspectives d'écoute allant de proche en loin, d'un mouvement de proximité à celui d'une invisibilité, la percussionniste entraînait l'écoute dans un extérieur, ici le vestibule, celui-là même qui soulignait un peu plus tôt un passage vers un intérieur, celui de la chambre d'écoute. Après quelques roulements entendus de loin en loin, leur interruption soudaine, en même temps que l'électronique, signalait la fin de la performance.

4.5.3 Retour

Tout au long de la mise en place du dispositif pour *Chambre d'écoute* je me suis sentie en profond accord avec la démarche dans la mesure où elle correspondait à un résultat, celui des expérimentations pratiquées dans les projets précédents. Les choses semblaient surgir à la fois d'un *su* et d'un *insu*, d'un savoir cumulé et d'une sensation, celle d'une accointance avec le lieu, ses résonances, son « aura » dirait Walter Benjamin. C'est aussi durant ce projet que j'ai pris la pleine mesure de la transformation de ma posture de compositeure et qu'enfin s'opérait un réel croisement entre l'idée et sa représentation, entre l'organisation sonore et l'espace d'écoute.

Chambre d'écoute s'est élaboré à travers une écoute du lieu, par le contact de mon corps en mouvement, marchant et explorant les potentialités du rectangle noir de la salle multimédia du Conservatoire. L'intuition incorporée agissante, déployée dans un processus de découvertes, m'amènera à remarquer des appendices (vestibule, entrepôt) et des surfaces à investir de présences sonores et corporelles. À cette sensation et compréhension du lieu même ont été associées certaines observations faites suite aux projets antérieurs à commencer par la sonorisation du lieu avant l'entrée du public dans l'installation-concert. Dans l'optique de redessiner l'espace de concert, cette action a permis d'imprégner le lieu, dès son seuil, de champs de présences sonores et musiciennes et d'atténuer la coupure entre le hors concert et l'*en concert*. En marquant le vestibule-passage d'un recouvrement lumineux qui se fondait avec celui du lieu de la performance, le visiteur marquait par son cheminement même la frontière. Le visiteur-frontière se glissait alors dans un vestibule-espace aux contours flous; il pouvait en cet instant même être saisi dans une atmosphère et poursuivre son cheminement d'écoute, dans la pénombre de l'espace de la performance.

Par sa configuration circulaire faite d'amalgames de composantes à partager, le concert lui-même pouvait générer une relation entre les corps à l'écoute et le lieu : amalgame espace d'écoute et espace de la performance, enveloppement lumière et mouvements des sons projetés à partir des instruments et des enceintes, articulation espace privé et insertion sonolumineuse d'un espace extérieur; le concert fut ainsi installé dans une ambiance « tout en même temps spatialisée et spatialisante. » (Thibaud, 2017, p. 129) Je mentionnais plus haut le fait que ce dernier projet m'a permis d'apprécier la transformation de ma pratique de la composition musicale qui s'est alors pleinement inscrite dans un processus d'investigation à la fois de la notation, de sonorités, d'un lieu et d'un dispositif d'écoute habités de présences. *Chambre d'écoute* correspond aussi au moment où je décide de me joindre en tant que musicienne à la scène de la performance où je prends place et tout à la fois continue de donner place, en temps réel pourrait-on

dire, à la construction d'un espace d'écoute formé d'entités fragiles et transitoires. J'ai ainsi pu vivre une expérience d'écoute en concomitance à une événementialité dans la mesure où au moment même où se créaient et évoluaient des segments de tension dans l'espace de l'œuvre, dans les processus de construction du son, je participais à son élaboration même, dans une émergence aléatoire, improvisée, incertaine.

Considérant que l'œuvre ne se place pas dans un lieu par hasard, que « le lieu dit quelque chose de l'œuvre, et se mesurant à lui, l'œuvre dit quelque chose du lieu. » (Olmedo, 2011, s. p.), la boîte noire s'est présentée comme un objet à interroger et a fourni un format dans lequel se sont insérés l'œuvre et les corps écoutants. Dans ma critique du concert traditionnel, j'ai pensé que la position assise pouvait constituer une entrave à une expérience d'écoute incorporée. Dans le contexte de *Chambre d'écoute*, où, une fois les chaises et les bancs placés il était difficile d'aisément se déplacer dans l'espace, j'ai réalisé que la réelle transformation doit se situer dans l'attention portée à la mise en son du lieu et la mise en présence au son et que ce serait d'abord à travers l'agencement des différents éléments du dispositif que loge la possibilité d'une expérience hyperécoutante. Comme le mentionne Lejeune dans un texte touchant à l'art expérientiel « s'asseoir ne signifie pas être passif » (2012, p 20), les études récentes démontrant de plus que la position assise permet en fait de libérer son attention et qu'elle favorise « l'ouverture du sentir organique à l'environnement artistique. » (*Ibid.*, p. 20) Je comprends donc mieux maintenant que l'expérience hyperécoutante est intrinsèquement reliée à l'émergence d'une scène auditive qui s'organise dans la proximité d'espaces corpo-spatio-temporels et qu'elle s'élabore à travers un brouillage topologique et une organisation sonore réticulaire.

Chambre d'écoute m'a aussi amenée à une constatation nouvelle qui est que l'intérêt de ma démarche de recherche-crédation autour du corps hyperécoutant réside avant tout dans l'effort qui, comme l'avance Richard Serra (1994), représente « un état d'esprit,

une activité et une interaction avec le monde » (p. 15). Il s'agit d'incessamment investir l'œuvre d'un questionnement pour, au final, suggérer le possible de l'écoute, du corps écoutant tendu dans un « ce qui arrive », dans le lieu devenu espace à habiter, dans une co-présence, dans l'intimité d'une chambre d'écoute à écouter...

CHAPITRE V

DISPOSITIF ATMOSPHERIQUE : L'ÉCOUTE VÉCUE DANS UN MILIEU SPHÉRIQUE POREUX

Cercle de l'espace-temps de l'entrée en présence. Clôture du présent dans le déploiement de son surgissement sans peur. Tout s'y donnerait dans le recueillement d'un ouvert.

(Irigaray, 1983, p. 135)

L'expérience du corps hyperécoutant, celle du corps dans un ressenti saisissant du lieu et du son, a provoqué toute une série de remises en question sur ma pratique musicale et le contexte de diffusion de mes œuvres. Le chapitre traitant des quatre expérimentations de dispositifs d'écoute a fait ressortir la complexité des enjeux et la diversité des propositions, chacune explorant les conditions pour une écoute incorporée. Pour chaque événement, pour chaque lieu, des questions ont été posées au sujet du processus de création musicale, un travail *in situ* et la construction d'une installation-concert. Dans le présent chapitre, je propose de faire ressortir ce que l'ensemble de ma démarche en recherche-crédation a permis de découvrir et d'approfondir à travers la réflexion et les projets qui seront, en fin de parcours, reliés à des modélisations inspirées de la systémique esthétique. Il s'agit donc d'un chapitre synthèse qui fait état de ma compréhension renouvelée de l'écoute incorporée telle qu'elle aura émergé concurremment à la constitution du dispositif en tant que composition d'une atmosphère.

5.1 Installer une atmosphère

C'est lors d'un processus réflexif sur l'ensemble des dispositifs expérimentés que la notion d'atmosphère est apparue comme un élément caractéristique dans l'aménagement de mes dispositifs d'écoute. Le concept d'atmosphère s'est alors présenté comme un fil conducteur reliant mes installations-concerts qui a mené à de nouvelles questions : à quoi correspond l'atmosphère, comment advient-elle, quel rôle joue-t-elle et plus spécifiquement, de quelle manière peut-elle contribuer à l'expérience d'un corps hyperécoutant?

Tout au long de ma thèse, je fais parfois référence à la notion d'atmosphère à travers des usages plus ou moins différenciés, par exemple lorsque j'examine les potentialités créatives de la déambulation en extérieur, déclinant alors mon point de vue du côté d'une météorologie et de qualités ambiantales en évoquant « une atmosphère à respirer, à absorber, à transformer dans une œuvre artistique » (cf., p. 72); lorsque je mentionne vouloir créer « une atmosphère transformatrice entre un réel et un virtuel » (cf., p. 80); lorsque je dis avoir prévu un passage entre une lumière solsticiale et une atmosphère « entre chien et loup » (cf., p. 115) me portant à nouveau dans le versant météorologique; ou encore, lorsque j'affirme qu'en pénétrant dans le vestibule de la *Chambre d'écoute* le public « pouvait en cet instant même être saisi dans une atmosphère » (cf., p. 146).

Avec un peu de recul, il semble bien que toutes ces références à l'atmosphère puissent se rattacher à une description qu'en donne Jean-Paul Thibaud comme « milieu qui imprègne les corps et qui brise la séparation entre l'intérieur et l'extérieur, entre un

corps et un autre, entre l'organisme et son environnement. » (2017, p. 132)¹¹⁷ Utilisée dans le premier chapitre de ma thèse alors que je cherche à m'expliquer le sens et la portée de l'expérience d'écoute initiale, cette référence aux notions de milieu et de corps imprégné dans un dedans/dehors unifié m'apparaît particulièrement éloquente pour décrire la sensation vécue dans le studio de Bamberg. En effet, dès les premières lignes de ma thèse je note que l'expérience initiale a pris place dans une composition d'actions et de sensations enchevêtrées, où mon corps, s'insérant dans un agencement de choses, est investi des résonances du lieu et d'une immédiateté sonore. Je parle aussi d'une ambiance calme, feutrée, nourrie d'une lumière de fin d'après-midi. Finalement, je décris l'expérience comme advenant dans une étendue aux contours indéfinis, mon corps imprégné d'ondes et d'une sensation diffuse du lieu. J'ajouterais aujourd'hui qu'espace et énergie se sont articulés dans un flot continu, dans une variété de rapports entre proche et lointain, entre différentes formes de temporalités, créant un environnement où les parties, mon corps, la lumière, l'acoustique, les fréquences sonores, les objets et les meubles, les murs blancs et le tapis gris sous mes pieds, s'accordent dans un tout indécomposable, ou, comme cela s'exprime dans le contexte d'une nouvelle phénoménologie de l'émotion et de la corporéité : « *the five elements here, now, being, this and I are fused.* » (Schmitz, Müllan et Slaby, 2011, p. 249, en italiques dans le texte)

L'expérience fondatrice a en quelque sorte tracé le chemin vers ce que je nomme aujourd'hui un dispositif atmosphérique. L'interrogeant d'abord dans la pratique de la composition musicale où la sensation du lieu s'est transmuée en sonorités, ce parcours

¹¹⁷ Les réflexions de Jean-Paul Thibaud sur l'atmosphère s'inscrivent dans un corpus réflexif transdisciplinaire qui se développe au sein du Cresson (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain à l'École d'architecture de Grenoble) où œuvrent aussi le philosophe et musicologue Jean-François Augoyard, Pascal Amphoux (géographie/architecture), Henry Torgue (architecture/composition musicale) et dont les travaux croisent ceux de Chris Younès (philosophie/architecture), Thierry Paquot (philosophie/urbanisme), Michel Mangematin (architecture), ces derniers étant aussi notablement proches de la pensée du philosophe Henri Maldiney.

interrogatif s'est poursuivi dans la pratique d'un dispositif d'écoute pour examiner les conditions qui pourraient le mieux inviter l'être à se mettre « en résonance avec le rythme de la manifestation » (Maldiney, 1996, p. 19), celle d'une expérience d'écoute inextricablement reliée à l'espace de son émergence. C'est donc dans ma recherche pour créer un tout indivisible, avec le corps écoutant en son centre, que l'installation du concert est progressivement devenue une atmosphère à installer. Mot insaisissable dans son énonciation même, où la vapeur (*atmos*) forme une sphère (*sphaira*), elle a toutefois ce que je qualifierais une force de ralliement. Le souvenir d'une sensation d'enveloppement est ce qui, dans mon travail, se présente comme la conjugaison de tous les éléments du dispositif d'écoute; tout comme pour l'expérience d'écoute initiale qui concerne autant les matériaux constitutifs du lieu (béton, tapis, plâtre, etc.) que les types de sonorités diffusées dans l'espace que l'éclairage naturel ou artificiel. Les atmosphères, nous dit Gernot Böhme « sont [...] conçues non pas comme flottant librement, mais au contraire comme quelque chose qui procède et est créé par des choses, des personnes ou leurs constellations. » (1993, p. 122) [Ma traduction] C'est d'un enchevêtrement d'éléments reliant les sens, d'entrées en présence et de mise à distance, plus ou moins rapprochés ou éloignés, qu'émerge l'atmosphère et dans son creux, le corps hyperécoutant, pivot capteur. En abordant le dispositif dans une perspective atmosphérique j'effectue un retour à la sensation si présente dans mon ressenti de l'expérience fondatrice et dont Cézanne (1978) disait qu'elle est la base de tout.

Le dispositif atmosphérique correspond à un travail d'imprégnation par touches sonores, lumineuses, de distances et de rapprochements et procède « d'une influence discrète sur les êtres et sur les milieux. » (Thibaud, 2017, p. 132) Le dispositif atmosphérique se pose ainsi dans une ouverture, où « la seule finalité acceptable des activités humaines est la production d'une subjectivité auto-enrichissant de façon continue son rapport au

monde » (Guattari, 1992 p. 38), car, d'abord, le corps hyperécoutant habite le monde et est habité par lui.

L'atmosphère se présente comme conséquence directe de l'expérience initiale, plus précisément, elle est issue d'un processus d'élaboration graduel fondé sur l'itération entre une réflexion sur le concept de corps hyperécoutant et l'expérimentation d'un agencement d'éléments hétérogènes. Comme on l'a vu dans le chapitre 4, l'organisation de ces éléments a grandement varié selon le projet dont la configuration finale fut à chaque fois tributaire du lieu même et des circonstances de sa réalisation, l'atmosphère se présentant ainsi sous différentes modalités. Plus spécifiquement, l'élaboration d'une atmosphère dans le dispositif a visé à capter des forces, à « rendre sonores des forces insonores » (Deleuze, 1981, p 39), pour qu'émerge une sensation du corps écoutant, car « il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation » (*Ibid*), et pour que la sensation puisse surgir comme lieu de l'expérience. Processus à la fois cognitif et expérientiel, ce travail de canalisation de forces ondulantes et rayonnantes construit de la présence, sensorielle et poreuse, et vise à initier un mouvement de corps-à-corps vers l'émergence d'un monde de sens et de significations, le corps-frontière où débute et se possibilise toute expérience et connaissance du monde. C'est dans cette expérience du corps écoutant que se dessine l'œuvre en train de se faire, œuvre-atmosphère, œuvre oeuvrant dans l'espace et la temporalité de l'expérience même.

L'atmosphère advient du lieu, architecture à interroger, et de ma compréhension de celui-ci lorsque je cherche à tirer parti de sa plasticité et, comme le résume Pascale Criton, à jouer « sur les contiguïtés, les ouvertures, les seuils, les volumes et les distances. » (2016, p. 23) Lors de cette traversée créatrice de l'espace de l'œuvre, j'interroge les propriétés acoustiques pour y placer le son, espace de relation, configuration de variables (*Ibid.*) que j'accompagne d'ondes lumière naturelle et

artificielle, pour façonner une globalité de forces résonantes et rayonnantes et engager une écoute dans un ressenti incorporé. De là le travail de spatialisation sonore pour déployer une polyvocité de l'écoute et l'usage de l'aléatoire pour ouvrir de l'espace dans l'espace, qui éveille une incertitude, introduisant l'invention, une intervention de l'imaginaire. Cette approche vise aussi à reconnaître le son comme quelque chose « à bâtir et à renouveler toujours, dans la composition, l'exécution et l'écoute » (Di Scipio, 2008. p. 222). Car la création d'une atmosphère est là pour ouvrir sur l'écoute, dans l'émergence d'une événementialité sonore et musicale, « noeud même de l'expérience. » (*Ibid.*) Puis, au son qui colore l'espace, s'harmonisent les ondes lumière qui résonnent et font vibrer les surfaces planes, les aspérités, les anfractuosités, infiltrant les corps écoutant, des visiteurs et des musiciens. La lumière accompagne le voyage du son qui « traversant une distance, vient atteindre celui qui l'entend où il est » (Villela-Petit, 1998, p. 37), elle contribue à l'*illocalisation* du son même qui remplit l'espace environnant en abolissant la distance qui le sépare de celui qui l'entend et ensemble, contribue à la transformation de l'expérience que nous faisons habituellement de l'espace. (*Ibid.*) Musique et lumière ne sont pas dans le temps, mais du temps devenu sensible et structuré de telle façon, qu'ils rendent audible l'espace en l'approfondissant. (*Ibid.*, p. 38) Par cet entrelacement d'ondes, je cherche à animer « notre double capacité à habiter un monde et à être habité par lui » et à faire interagir « un mouvement conjoint d'impressions et d'expression, d'incorporation et d'incarnation. » (Thibaud, 2017, p. 131); comme le dit Juhani Pallasmaa (2005) : « we behold, touch, listen and measure the world with our entire bodily existence, and the experiential world becomes organised and articulated around the centre of the body. » (p. 65) En écho à mon expérience hyperécoutante survenue dans mon atelier à Bamberg, il ne s'agit plus d'être devant le monde, mais d'y plonger, de s'y immerger avec son corps, entier, écoutant.

5.2 Émergence d'un milieu sphérique poreux

Le monde est rond autour de l'être rond.

(Bachelard, 1992, p. 214)

Comme il a été mentionné dans le chapitre 3, toute la démarche concernant l'expérimentation d'un dispositif d'écoute est issue de ma difficulté à relier mon travail, mes œuvres, au moment de sa diffusion dans une salle de concert. Au fil des années et des auditions le malaise s'est amplifié, me trouvant confrontée à un contexte qui semblait effectuer une rupture de sens, où en fait le sens semblait se résorber et se réduire dans celui d'une fonctionnalité. Ainsi, ma démarche réflexive s'est-elle dès lors inscrite dans celle d'une réappropriation du rapport du corps écoutant au lieu et plus globalement au monde. À y regarder de plus près, les salles de concert, devenues interchangeables, sont d'une certaine manière devenues des non-lieux (Verdier, 2011, paragr. 11) avec pour rôle premier, et ce malgré parfois leur remarquable architecture, « une représentation codifiée de la musique, pouvant accueillir de la même façon tous les interprètes. » (*Ibid.*, paragr. 11) Comme le mentionne Lussac dans son texte portant sur l'immersion dans l'espace artistique contemporain « nous n'habitons plus les espaces, ce sont eux qui nous happent et qui nous contraignent à des formes de vie. » (2014, p. 70) À la suite de Merleau-Ponty qui distingue l'espace expérientiel de l'espace géométrique, ma démarche a examiné les rapports du corps écoutant à l'espace qui sont, dans les faits, à la fois concrets et existentiels¹¹⁸, à travers une mise en résonance espace intime et espace du monde.

Chaque projet de création a pris place dans des lieux et des circonstances très différenciés. En adoptant une approche *in situ* où le lieu est considéré comme un tout

¹¹⁸ *Phénoménologie de la perception* (1945), voir la discussion de Merleau-Ponty dans la deuxième partie traitant du monde perçu et en particulier en II, L'espace

à interroger, les dispositifs d'écoute, bien que toujours élaborés selon un canevas de type installation-concert, ont été également diversifiés, les qualités physiques et caractéristiques d'un endroit ayant été à chaque fois l'occasion d'une expérimentation de situation d'écoute et d'une transformation de ma pratique, dans ses concepts et ses actions, du lieu topologique en un espace expérientiel. Au fur et à mesure des projets, un soin de plus en plus grand a été investi dans l'installation d'un accueil, pour que dès son entrée dans le lieu, le visiteur-écoutateur puisse dès lors et de lui-même, par son propre mouvement, être saisi dans une aire de tension et s'en saisir, l'appelant à plonger dans l'immédiateté d'un processus de subjectivation. Au fil des projets, le passage entre le réel et l'espace de l'œuvre en est venu à constituer un élément clé dans l'élaboration du dispositif afin que le lieu, quelqu'il soit, salle de concert, studio, atelier, soit d'emblée ressenti comme un espace physique et sonore à expérimenter, à écouter et à vivre. Ce passage peut être marqué par un vestibule tout autant qu'un seuil de porte ou encore un jardin chez les Japonais, l'essentiel étant de signifier une atmosphère, annonçant « qu'à l'intérieur se trouve un monde qui n'est soumis qu'à ses propres lois. » (Georg Simmel cité dans Sloterdijk, 2013, p. 275¹¹⁹) De la même manière Heidegger nous dit que

dans la mesure où l'œuvre est une œuvre, c'est-à-dire amène son monde à se dresser de manière ouverte, pour la première fois elle obtient pour elle-même l'ordre auquel elle se soumet, elle crée d'elle-même l'espace sur lequel partout elle règne en maître, elle délimite à partir d'elle-même le site où elle vient à s'ériger. (2002, p. 23 -25)

C'est dans cet esprit que chacun des dispositifs d'écoute des quatre projets de recherche-création se sont présentés comme un milieu, espace d'écoute actif, composé de forces dynamiques, rassemblant les conditions pour faire résonner les corps, sonores, écoutants, musiciens, où des flux sonores, lumineux et de champs de présences se combinent pour former des constellations. Le dispositif, à la fois cadre flou délimitant

¹¹⁹ Georg Simmerl (1903). *Soziologie des Raums* p. 226

le monde qui l'entoure et milieu, île spatiale posée dans l'ouvert (Sloterdijk, 2013), est ainsi porteur d'une atmosphère qui se manifeste à travers l'articulation de textures, d'énergies ou de vibrations « éléments d'un climat [...] qui exercent leurs influences sur et au moyen des corps des spectateurs et de l'espace lui-même. » (Salter, 2019, p 163). Cette atmosphère articule un milieu poreux et vise à faciliter l'émergence d'un corps écoutant résonant avec et dans l'espace de l'écoute, où peut s'accomplir une puissance poétique (Desroches, 2011, s. p.) qui loge au coeur du processus de subjectivation, où se recrée l'œuvre dans l'étendue spatio-temporelle du dispositif lui-même, réseau de flux énergétique. Comme le note Augoyard, cette composition atmosphérique est difficile à décrire, à cerner, elle est « la chose du monde la plus facile à ressentir et la plus difficile à expliquer » (2007, p. 33), que Jean-Paul Thibaud pour sa part compare à la nuit en disant

l'ambiance n'a pas de contours, de formes précises et de limites rigoureusement définies. Elle relève davantage d'un fond sensible indistinct, d'un arrière-plan à l'arrière duquel le monde se présente et s'éprouve, d'une tonalité qui colore l'ensemble de la situation dans laquelle on se trouve. (2017, p. 128)

En considérant l'écoute comme expérience émergeant du monde où elle se vit, la nature poreuse du dispositif s'allie à l'expérience même qui est aussi difficilement saisissable. De l'expérience d'écoute incorporée vécue dans mon atelier à Bamberg je retiens cette sensation d'être présente à une entièreseté de monde, physique, sonore et de lumière, d'être présente à mon corps écoutant, dans un ressenti immédiat, dans la réalisation d'un lieu intériorisé. Le dispositif atmosphérique permet d'ouvrir de l'espace, intérieur, extérieur, dans un proche et un lointain. L'atmosphère, espace sans bords, crée un milieu, recouvre le lieu et enveloppe les corps écoutant dans un mouvement d'ouverture « à la présence, cette présence que chacun de nous est, ou plus exactement que chacun de nous suit. » (Maldiney, 1996, p. 14) Dans cette « sphère de vapeur » peuplée de corps à l'écoute découle en une simultanéité l'accès à une nouvelle individuation et une

nouvelle subjectivation, dans un espace d'agrégats de flux et de présences. Ainsi émerge le dispositif atmosphérique en tant que milieu sphérique poreux, sphérique tel une île, métaphore d'un milieu dans lequel chacun évolue et se transforme dans une écoute subjectivante et participe à une modification du milieu même qui fait œuvre.

5.3 D'espace et d'écoute : dispositions diagrammatiques

Afin d'approfondir ma compréhension et les implications du dispositif atmosphérique je me suis inspirée de certains concepts tirés de la systémique esthétique développée par Alain Alberganti déjà mentionnés dans le chapitre 3 (cf.; p. 56 et suiv.). Conçue spécifiquement pour mieux comprendre l'art de l'installation et ses dispositifs hétérogènes, la systémique esthétique ne vise pas à théoriser ou expliquer, mais à éclairer des situations tout en mettant l'accent sur les interactions. Parmi les concepts clés, la notion de frontière a grandement contribué à éclairer ma compréhension des processus et des enjeux inhérents à l'art de l'installation. Souvent abordée dans mon texte, la notion de frontière est considérée comme s'élaborant par le visiteur même et, comme le souligne Rancière « met de la séparation dans le tissu consensuel du réel » (2008, p. 85) constituant ainsi un espace critique, initiant un processus de subjectivation. La subjectivation, un autre concept clé, se conçoit, pour reprendre la position de Deleuze sur ce sujet, en tant qu'« une individuation, particulière ou collective, qui caractérise un événement. » (1990, p. 135). Dans le contexte de la systémique, le processus de subjectivation pourrait correspondre au principe de rétroaction¹²⁰ sauf que dans le contexte de l'installation, ce mouvement itératif se situe à l'intérieur même de l'espace de l'œuvre. Comme plusieurs fois souligné dans mon texte, je considère, à la suite d'Alberganti, que le processus de subjectivation est mis en

¹²⁰ Le schéma de base de la systémique indique des facteurs qui entrent dans un système (environnement donné) affectant ce qui s'y trouve produisant un effet qui agit en retour (rétroaction) sur les facteurs initiaux.

mouvement dès le passage de la frontière qui se poursuit dans l'espace de l'œuvre, le visiteur actualisant en continu ce que l'artiste aura « virtualisé ». (2013, p. 291) Dans cette perspective, la frontière est envisagée non pas comme une articulation, mais comme « un possible, c'est-à-dire une impossibilité prévisionnelle. » (*Ibid.*, p. 275)

La réflexion autour de ce que j'en viendrai à nommer le visiteur-frontière a fait surgir de nouvelles questions sur la nature des liens entre le réel, l'environnement, et le virtuel, l'espace de l'œuvre qui, à leur tour, amènent à réfléchir sur le dehors et l'intérieur, le proche et le lointain. En prenant en compte l'observation d'Alberganti qui reconnaît que « le visiteur n'est ni à l'intérieur de lui-même, ni à l'extérieur, mais dans un lieu intermédiaire où pulse de façon perceptible la présence du monde contre sa chair » (*Ibid.*, p. 295) j'ai tenté d'inscrire et d'entretenir dans le dispositif une certaine ambiguïté entre l'extérieur et l'intérieur, l'espace privé et l'espace public, un proche et un lointain. Ces interventions se sont manifestées dès le premier projet *From There to Hear* en intégrant au dispositif les ouvertures sur le paysage et des sons ambiants extérieurs infiltrant et imprégnant à chaque instant l'espace de l'œuvre et l'intimité de l'écoute; ou encore, dans le dispositif *Chambre d'écoute*, la porte entrebâillée de l'entrepôt illuminée d'un trait et l'apparition imprévisible de bruitage, ouverture dans la dimension de l'intime (Bachelard, 1992, orig. 1957). Cette porosité des liens entre le réel et le virtuel, qu'Alberganti désigne comme des « eaux troubles », engendre un mouvement complexe et insaisissable, que j'ai cherché à installer dans la composition d'une atmosphère.

Au fil du travail de schématisation de mes dispositifs, l'approche linéaire s'apparentant à celle d'une ligne de temps s'est peu à peu transformée pour finalement faire apparaître une figuration sphérique, chaque dispositif se présentant comme « une stimulation et un étonnement en vue d'un éventuel dialogue » (Heidegger, 2009, p. 8) entre le corps écoutant et l'espace d'écoute; espace perméable souligné par le pointillé de son pourtour,

milieu flou chevauchant celui de l'environnement, ou plutôt se plantant dans celui-ci; milieu sphérique poreux, composé de sensations se retournant sur elles-mêmes, se détendant, se contractant (Deleuze, 1981) dans l'œuvre ronde oeuvrant à travers l'écoute d'un insonore rendu sonore (*Ibid.*) : capter les résonances, inscriptions fugitives ancrées dans la transformation d'une perception géométrique en une expérience spatiale. C'est ainsi que se dessine l'œuvre, dans « la rencontre singulière entre une étendue et un lieu » (Gallet, 2005a, p. 15), une forme qui « existe à l'horizon d'elle-même dans la mesure (sans mesure) où elle dépasse le dessein, le projet de celui qu'on appelle son auteur. C'est à cette condition qu'une œuvre n'est pas un acquis pour toujours, mais un étonnement pour toujours. » (Maldiney, 2007, p. 180)

C'est dans cet esprit qu'ont été travaillées les modélisations, afin de mieux saisir ce qui relie les dispositifs et ce qui les caractérise. Chacune des modélisations repose sur mon schéma de base qui présente les éléments communs à tous les dispositifs et qui ont été explorés au fur et à mesure de l'avancement des projets de recherche-crédation (cf., p. 60) : l'élément dynamique visiteur-frontière, déclencheur d'un processus de subjectivation, une performance musicienne, une diffusion sonore sur enceintes spatialisée aléatoirement. Les diagrammes se présentent comme des synthèses permettant d'acquérir une perspective d'ensemble sur l'état final des dispositifs, considérant les mouvements itératifs du schéma de base implicites à chacune des modélisations. Chaque modélisation souligne par une figure ovale au contour pointillé, le mouvement d'accueil à l'événement sonore, dans le passage sur la frontière espace critique entre le réel et le virtuel, l'environnement et l'œuvre d'art qui, d'une part, marque et informe le visiteur et d'autre part vise à inscrire dans le processus de subjectivation, indiqué par des arabesques en transparence. Ces traits incurvés représentent les corps à l'écoute, leurs flèches aux deux extrémités cherchent à traduire le mouvement, dans l'espace physique tout autant que l'espace intime, intérieur.

D'autres traits fléchés sont aussi utilisés pour représenter les flux sonores et différents types de lignes pointillées servent à identifier la nature poreuse des éléments ou encore des trajets cheminatoires. Ceux-ci sont indiqués en tant que possibilité et ont dans les faits tous été pratiqués sauf dans le cas de *Chambre d'écoute*. La représentation des objets tels les chaises, les enceintes et les cadrages sur l'extérieur est, tant au nombre qu'au placement, indiquée de manière approximative. Les modélisations des quatre projets, chacune accompagnée d'une légende et d'un bref commentaire, sont ici présentées dans l'ordre chronologique de leur conception.

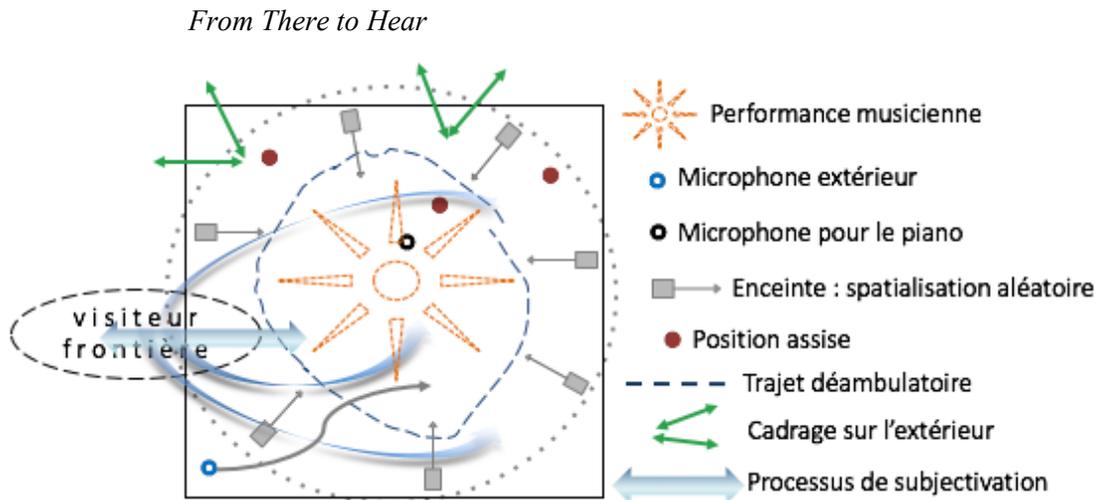


Figure 5.1 Modélisation de *From There to Hear* (Studio Davidson, Banff, 2013)

Située dans un studio-chalet au volume architectural de dimension réduite, l'expérience d'écoute de *From There to Hear* était ainsi bien circonscrite et proposait une grande proximité entre l'espace central dédié à la performance de la pianiste, les enceintes situées alentour et les visiteurs-écouters. Une importante caractéristique de ce dispositif fut les liens dynamiques entre l'espace d'écoute et l'environnement extérieur entretenus par les grandes fenestrations et la diffusion des sons ambiants environnants

qui se mêlaient à ceux du piano manipulés en direct, le visiteur-écoutateur étant continûment pris dans le flux d'un aller-retour entre le dehors et l'en-dedans.

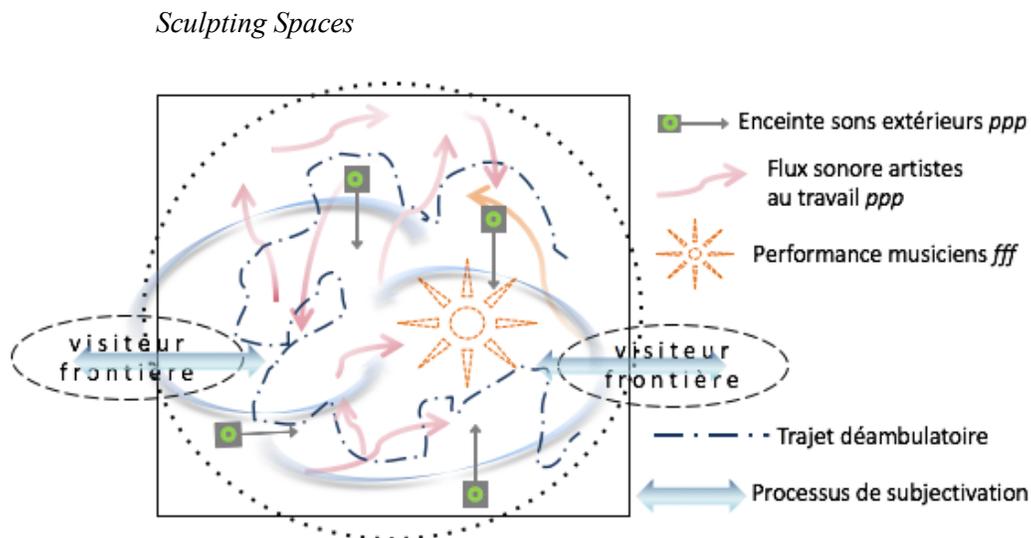


Figure 5.2 Modélisation de *Sculpting Spaces* (Atelier de sculpture sur bois, Université d'art de Musashino, Tokyo, 2013)

Pour *Sculpting Spaces*, le très grand volume architectural de l'atelier de sculpture a convié une organisation des flux diffuse et variée avec les sons *fortississimo* de la performance et par contraste ceux aériens et presque de l'ordre d'un chuchotement des artistes au travail et des fichiers de sons captés en extérieur (représentés par un cercle vert sur l'icône de l'enceinte). Seul dispositif sans diffusion spatialisée sur enceintes, je considère qu'une spatialisation s'est spontanément effectuée par les sons produits par les artistes dispersés dans le lieu. La modélisation révèle une grande fluidité dans l'agencement des différents éléments du dispositif, l'aléatoire y jouant un rôle central.

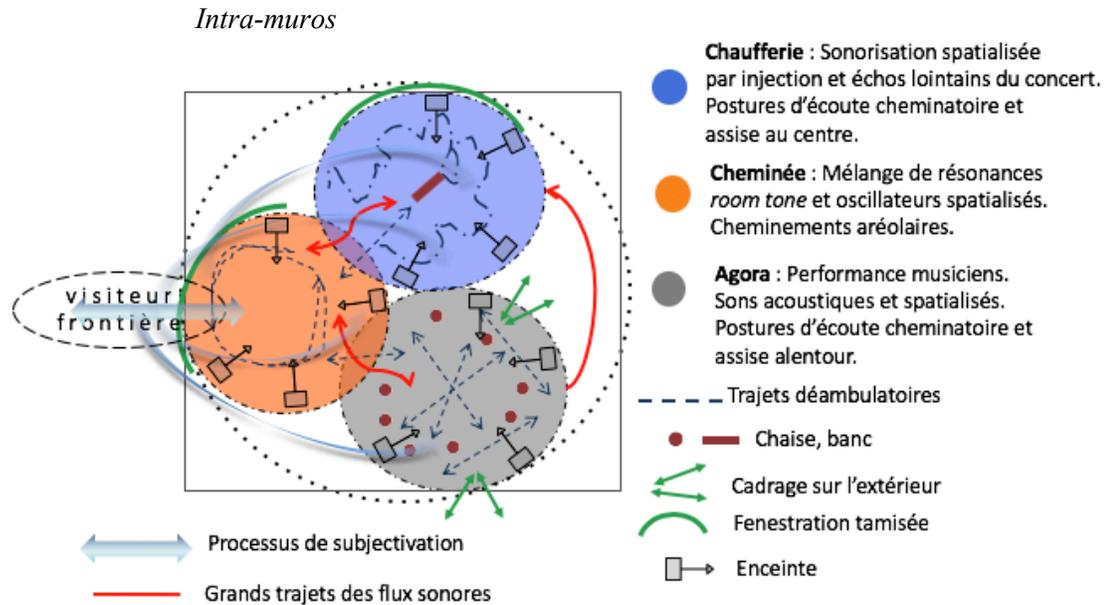


Figure 5.3 Modélisation de *Intra-muros* (Coeur des sciences, Montréal, 2014)

Sous le signe d'une démultiplication des espaces d'écoute, *Intra-muros* propose une combinaison d'atmosphères différenciées immédiatement repérables sur le schéma entre autres par la coloration indiquant un travail nouveau avec la lumière artificielle. Dans une connectivité auditive où les flux sonores dessinent des trajets d'apparition et de disparition en continu selon les cheminements des visiteurs-écouters, on peut observer une variété de propositions d'écoute, en mouvement (traits pointillés) ou en position stationnaire (points ou lignes rouges), le tout formant des rayonnements d'ondes intercalés et juxtaposés. La modélisation permet de faire ressortir une orientation du travail où la composition musicale et la sonorisation s'élaborent dans une rencontre avec le lieu où, à travers des espaces-atmosphères différenciés, les visiteurs-écouters construisent une œuvre qui se déploie et s'organise selon leur déplacement et les rencontres sonores.

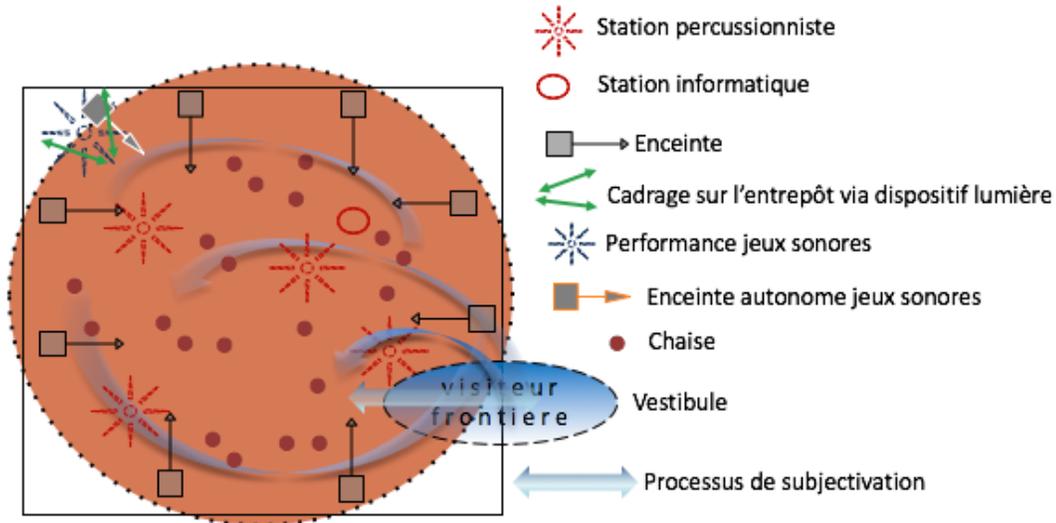
Chambre d'écoute

Figure 5.4 Modélisation de *Chambre d'écoute* (Salle multi, Conservatoire de musique de Montréal, 2017)

Tout comme pour le premier projet *From There to Hear*, le lieu de dimension moyenne où a pris place *Chambre d'écoute* a permis d'offrir une expérience d'écoute et spatiale bien circonscrite, émergence d'un milieu dans lequel interagissent des choses et des personnes dans une grande proximité sensorielle, de la performance musicale, des sons diffusés, des jeux sonores ressentis tout à côté, mais invisibles. Dernier projet, dernier dispositif installation-concert expérimenté, c'est celui qui, à travers son schéma, semble le mieux s'approcher d'une fusion entre l'intime et l'indéterminé par sa cohésion entre tous les éléments : fusion entre espace plastique, scénique et sonore à travers une configuration asymétrique entre les musiciennes et les visiteurs-écouteurs.

5.4 Codetta

Les schémas associés aux quatre projets me placent dans un ressenti, par leurs mouvements internes de courbes et volutes, de pointillés arrondis et de traits fléchés : celui d'un milieu fourmillant d'activités, dont la nature n'est pas apparente, signalant une vitalité. Les schémas m'offrent une perspective à vol d'oiseau du dispositif, qui n'est plus un dispositif, mais une représentation métaphorique où *Sculpting Spaces* est une sphère d'étoiles filantes, *From There to Hear* l'histoire d'un cercle dans la sphère, *Intra-muros* une sphère formée d'ensembles et *Chambre d'écoute* une sphère-planète. Le milieu sphérique se révèle à chaque fois d'allure et de tonalité différente, chaque schéma dégageant une atmosphère particulière, mais aussi, chacun manifestant une organisation réticulaire de flux. Les schémas pointent vers une pensée d'entrelacs où les choses se rejoignent, dans une incertitude, traversées d'aléatoire et de rencontres fortuites. Les schémas, îles modèles de monde dans le monde (Sloterdijk), milieu sphérique poreux s'offrant comme la formation d'un monde dans l'environnement qui, pour suivre la réflexion de Deleuze (2002) sur la notion d'île, se présente comme un organisme, celui qui surgit, ici œuvre-sphère originant d'une résonance vers la création d'un geste et agencement de sensations.

Les schémas me ramènent hors des mots, à l'orée d'une énonciation, dans le récit d'une sensorialité écoutante, dans un flou atmosphérique, dans une disponibilité à ce qui est en train de se passer : expérience inscrite dans un déroulement temporel, un temps à prendre, m'ouvrant à ce qui advient. C'est là, dans cette certitude incertaine que se tient mon projet, mes questions et ma proposition d'une écoute incorporée dans un dispositif atmosphérique, celui qui respire une fragilité, celle de l'expérience, difficile à saisir, non commandable, pour offrir aux corps écoutant une place, pour se poser et prendre part à la production d'un nouvel espace d'écoute, de vie et de pensée.

CONCLUSION

Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps
c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se
confondre avec certains projets et s'y engager
continuellement.

(Merleau-Ponty, 1945, p. 97)

La musique ne réside dans aucune note, mais dans des
rapports touchants au corps.

(Weil, 1956, p. 112)

Ma thèse-crédation s'ancre dans une pratique de la composition musicale et s'inscrit dans une démarche pour approfondir mon travail dans des contextes pouvant adéquatement le signifier. La notion centrale de corps hyperécouter de la thèse-crédation découle d'une expérience d'écouter transformatrice survenue lors d'une résidence d'artiste en Allemagne en 2002. Influent profondément sur mon processus de création, cette expérience m'a menée à un véritable questionnement sur les conditions de diffusion et d'écouter de mes œuvres. Les fondements de ma thèse s'articulent donc à travers les filiations entre la composition musicale, une expérience d'écouter singulière et les œuvres qui ont suivi. L'ensemble des activités de recherche et de création de ma thèse ont conduit à un passage d'une pratique intensive de la composition musicale principalement instrumentale et mixte à celle d'une pratique hybride de la composition interpellant une mise en relation des modes de l'installation et du concert.

Quatre projets de création jalonnent ma démarche doctorale, chacun constituant un important soutènement pour le suivant. C'est ainsi qu'aura avancé ma compréhension du dispositif installation-concert en général, mais surtout, au final, que se sera clarifié mon projet artistique, ma propre conception de l'installation-concert. De la même manière, le travail de conceptualisation a traversé plusieurs années, la terminologie se précisant, les lectures m'amenant sur de nouvelles pistes, vers de l'inconnu, parfois aussi de l'incompréhensibilité, une sorte de chaos d'où ont émergé différents concepts dont ceux de corps hyperécoutant, d'intuition incorporée, de visiteur-écoutateur, de dispositif atmosphérique. Conséquemment, ma thèse se présente comme un long processus exploratoire tant sur le plan pratique que théorique.

Ma démarche doctorale constitue une étape, un jalon, qui aura insufflé une nouvelle énergie conceptuelle et sensible à ma pratique artistique, qui s'en est trouvée transformée. Pour cette étape, longue il est vrai, et afin de demeurer au plus près de l'expérience fondatrice, point de départ, j'ai fait le choix d'une approche réflexive où les retours critiques notionnels et expérientiels se sont élaborés à partir de mon point de vue. Cette approche réflexive s'est aisément insérée dans un cadre méthodologique de la recherche par la pratique. Déjà sous-jacente dans mon cheminement artistique heuristique, cette méthodologie s'est précisée et a été mieux mise à profit dans le contexte de mon doctorat, par exemple à travers le stade de l'observation critique et l'identification de nouvelles questions, pistes de recherches et éléments conceptuels.

Deux grands enjeux animent ma thèse. Un premier qui cherche à approfondir l'expérience d'écoute fondatrice pour finalement révéler sa nature d'écoute incorporée; un second qui cherche à explorer le dispositif de l'installation-concert pour que se révèle le corps écoutant en tant qu'élément constitutif de l'œuvre.

Le premier enjeu autour de l'expérience d'écoute incorporée s'est noué dans un travail de remémoration et de compréhension de l'expérience même qui a immédiatement interpellé une réflexion tant au niveau nominal que notionnel : comment nommer ce que j'ai vécu? Comment le communiquer? À quel champ théorique me référer afin de construire une lexicologie pertinente pouvant le signifier? C'est ainsi que l'approche phénoménologique s'est imposée pour approfondir et nommer la complexité de ce vécu où les frontières perceptuelles se sont brouillées, corps et lieu s'unissant dans une mise en jeu de résonances. Merleau-Ponty, Deleuze, Guattari, Nancy, Romano, Maldiney ont, entre autres, été mis à contribution pour interroger la sensation, l'écoute et le corps écoutant, et situer l'expérience dans l'événementialité d'une écoute traversante, dans une possibilité ouverte « comme un cheminement parmi les choses, les faits ou les aspects de ce que nous appelons le monde. » (Maldiney, 2007, p. 164)

Cette exploration conceptuelle a mené à une compréhension renouvelée de l'écoute où, comme dit Jean-Luc Nancy : « écouter c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré ». (2002, p. 33, en italique dans le texte) En a découlé que ce que j'avais d'abord nommé hyperécoute s'est en quelque sorte incorporé, s'est fait chair, dans un corps hyperécoutant, qui habite le monde et est habité par lui. Je reconnais aussi que le corps hyperécoutant se manifeste dans une relation dialogique entre l'être et l'environnement, où les potentiels cognitif et réflexif se déploient continument et simultanément; pour reprendre le fondement de la théorie énonciviste tel qu'élaboré par Varela *et al.*, les propriétés du monde émergent au moment même où j'agis et attribue un certain sens à mes actions.

Le deuxième grand enjeu de la thèse qui concerne le corps dans l'espace de l'œuvre s'est articulé à travers un questionnement touchant aux liens entre la fabrication de l'œuvre et sa présentation dans l'espace public. C'est en cherchant à unifier tous les éléments constitutifs de ma pratique en composition musicale qu'est peu à peu apparu

la nécessité de repenser les conditions d'écoute et qu'une question centrale a émergé : quel dispositif d'écoute pourrait le mieux accueillir l'oeuvre et simultanément l'offrir comme champ d'entendre où séjourner dans l'étonnement?

Considérant que la situation de concert traditionnelle propose une situation d'écoute désincarnée, j'ai interrogé la place et le rôle de l'oeuvre musicale dans l'expérience d'écoute et posé la relation oeuvre/auditeur en tant que couplage de deux sujets, l'oeuvre n'existant que dans l'écoute. Le choix d'entreprendre mes explorations dans le cadre d'un dispositif de type installation-concert résulte ainsi de mon désir de lier l'espace de création et l'espace d'écoute. Le dispositif a été examiné à la fois en tant que concept et creuset de pratiques originales, que j'ai, au bout du compte, conçu et expérimenté en tant qu'ouverture à la transformation typique d'un art expérientiel relationnel.

Ainsi tenu hors de son format habituel, le concert a dès lors été considéré comme un dispositif d'écoute à explorer en tant qu'espace processuel d'une écoute et d'une oeuvre. Par mes réalisations, j'ai cherché à ce que le lieu ne soit plus une donnée accessoire de la musique, ou une question de position, mais un élément fondateur de l'expérience d'un nouveau rapport à la présence musicale et au phénomène de l'écoute. Le rôle dynamique donné au lieu, à travers l'installation, invite le public à investir l'espace à travers son écoute et une spatialité fondatrice d'une nouvelle relation du corps à l'espace sonore. C'est ainsi que j'ai choisi l'expression visiteur-écouteur pour signifier le caractère émergent de l'expérience kinesthésique, motrice et affective qui, tout à la fois, dans une immédiateté éactive, cherche à donner sens à ce qui l'entoure, à ce qui s'écoute : écouteur plutôt qu'auditeur, soulignant par là le projet d'une alliance entre l'écouter et une imprégnation sensorielle; visiteur plutôt que spectateur, le public étant invité à pénétrer dans l'oeuvre, une oeuvre non spectaculaire; visiteur-écouteur que j'énonce aussi à l'occasion en tant que visiteur-frontière, pour parler de l'être agissant

dès le passage du seuil, insertion dans un processus de subjectivation, où s'anime écoute intime, du corps, du lieu, de l'œuvre.

Ma thèse-crédation s'est ainsi élaborée dans le cadre de quatre explorations du dispositif installation-concert, chacune l'occasion d'une nouvelle avancée dans la compréhension de mon expérience d'écoute incorporée et conséquemment ma conception du dispositif. La plus importante de ces avancées est sans doute le dévoilement graduel de la non-reproductibilité de mon expérience hyperécoutante, ce qui aura eu pour effet de me faire réfléchir avec encore plus d'intensité aux conditions et aux sensations à la base de l'expérience. Ce cheminement interrogatif autour de mon expérience et le concept de corps hyperécoutant qui en a résulté, m'a peu à peu amenée à me délester de l'idée d'un contrôle sur l'expérience d'écoute. Conséquemment, de plus en plus d'efforts ont été investis dans la construction d'un environnement favorisant une mise en écoute du corps dans une perspective d'accueil, d'une générosité sensorielle, où le lieu donne envie de s'y poser, de faire l'expérience de l'écoute, du lieu, de l'œuvre.

Bien que chacune des propositions d'installation-concert corresponde à des configurations différenciées, des principes de base les recourent : un dispositif qui offre la possibilité de pénétrer dans l'œuvre, de s'y engager; un concert qui repense les conditions matérielles d'une scène auditive par un travail sur l'environnement explorant les rapports entre plasticité, technologie et performance musicale; un environnement sonore élaboré en fonction du lieu, dans un *in situ*, tous ces éléments se plaçant, évoluant selon des perspectives et des contextes spécifiques.

La production *From There to Hear* (Banff, 2013) constitue une première expérimentation d'un dispositif installation-concert et conséquemment une première exploration de présentation d'œuvre en dehors de la boîte noire traditionnelle de la salle de concert. Se présentant comme une œuvre transitionnelle, c'est le moment où je

commence à réfléchir à la musique sur le terrain des arts visuels, où la transformation d'un studio-chalet en salle d'exposition met au jour des questions nouvelles touchant à l'occupation de l'espace et les liens entre l'intérieur et l'extérieur dynamisés par une fenestration généreuse et les sonorités d'un boisé environnant. Pour la production *Sculpting Spaces* (Tokyo, 2013), mes plans de composition d'une œuvre pour shakuhachi et percussions japonaises ont fait place à une réelle contingence du lieu et du moment, la proposition se développant deux semaines avant sa présentation publique dans un certain chaos à l'image du lieu. C'est ainsi que ce sont côtoyés la musique discordante de deux musiciens installés au milieu de l'atelier de sculpture et le rythme tranquille des artistes au travail avec en arrière-plan des sonorités captées lors de mes déambulations japonaises. La troisième production, *Intra-muros* (Montréal, 2014), est quant à elle le résultat d'un travail de longue haleine, sa complexité logistique comportant de nombreux défis. Il importe de noter qu'*Intra-muros* constitue la seule exploration du dispositif installation-concert à travers la juxtaposition de trois espaces à la fois connectés et différenciés, où se déroulait simultanément une performance musicienne et des installations sonores traversées d'un travail nouveau sur la lumière naturelle et artificielle. La quatrième et dernière production, *Chambre d'écoute* (Montréal, 2017), effectue un retour dans la boîte noire avec cette fois les acquis réflexifs et pratiques des réalisations précédentes. Synthèse d'où émerge une plus grande organicité entre les aspects plastique, technologique et de la performance, cette installation-concert met entre autres au jour les concepts de milieu sphérique poreux et de dispositif atmosphérique et amorce une première réflexion autour du rôle de la partition dans l'élaboration d'une écoute incorporée.

L'enchaînement et la combinaison des quatre expérimentations de l'installation-concert ont mené à l'émergence du dispositif en tant que composition d'une atmosphère où, dit autrement, l'installation du concert est progressivement devenue une atmosphère à installer. La notion de dispositif atmosphérique résulte d'un travail sur les conditions

pour favoriser une écoute incarnée dans un large vécu corporel (Vion-Dury, 2013, p. 468); lorsque le lieu de l'écoute devient un espace d'accueil et d'ouverture « à la présence, cette présence que chacun de nous est, ou plus exactement que chacun de nous suit » (Maldiney, 1996, p. 14), espace de présences donc et d'agrégats de flux dessinés par touches sonolumineuses. Le dispositif atmosphérique se présente au visiteur-écoutateur en tant qu'expérience où l'œuvre s'accomplit dans un inachevé de l'instant même, une manifestation à interpréter, à ressentir, à entendre.

*

La configuration traditionnelle du concert semble encore à ce jour le modèle le plus répandu pour la présentation des œuvres musicales. Mon travail de recherche et création autour du dispositif hybride installation-concert, modèle très peu pratiqué, apparaît comme une contribution essentielle pour que se déploie, comme cela s'est fait durant le XXe siècle, à la fois un questionnement et de nouveaux modes de présentation d'œuvres musicales. Ma recherche s'articule autour de réflexions contemporaines sur les liens entre l'écoutateur et l'œuvre, le corps écoutant dans le lieu de l'œuvre et conçoit de nouvelles situations d'écoute pour que le corps écoutant puisse être véritablement pris en considération.

En réfléchissant à l'installation-concert en tant que dispositif atmosphérique, je me joins à un nouveau champ de recherche autour de la notion d'atmosphère, soutenu autant par des philosophes que des chercheurs dans les milieux universitaires ou encore les artistes. La théorie de l'atmosphère rejoint ma recherche autour de l'œuvre d'art en tant qu'expérience esthétique s'inscrivant dans la relation entre les propriétés de l'environnement et l'expérience de l'œuvre. (Böhme, 1993) La mise en relation des corps écoutants, le lieu de l'écoute et une performance musicale, forme ce que je

nomme un milieu sphérique poreux. Cette notion associée à celle de dispositif atmosphérique génère aujourd'hui une série de nouvelles interrogations touchant aux zones d'émergences, aux zones d'indétermination et aux champs de présences plastique, scénique, sonore et les corps écoutants dans le contexte d'une installation-concert.

Mon travail de recherche et création autour et avec le corps hyperécoutant s'associe également aux réflexions et travaux actuels sur l'*embodiment* et l'énaction dans la mesure où le corps écoutant ne saurait être considéré en dehors de sa chair, de son incorporation de tous les sens à l'œuvre dans l'œuvre et ce, dans la complexité de son rapport à son environnement. Mes recherches futures porteront sur la nature et la force des liens entre les flux sonolumineux de mes dispositifs et le corps récepteur; entre la gestuelle musicienne du corps musicien dans la partition et l'occupation de l'espace.

Ces derniers aspects seront étudiés selon deux axes touchants d'abord la dimension de ce que François Nicolas nomme le *corps musicien*, celui constitué du « *corps à corps* d'un corps de musicien et d'un corps instrumental. » (2000, p. 146, en italique dans le texte) Afin de mieux comprendre comment la mise en jeu du corps musicien contribue au travail de l'œuvre (Ibid., p. 147), je déclinerai ma recherche du côté de la danse, en particulier en lien avec les réflexions de la chorégraphe Laurence Louppe qui pose « le corps et le mouvement du corps comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée et d'expression. » (2007, p. 61) Alors que mes premières réflexions autour du dispositif cherchaient à engager le visiteur-écouter dans un processus d'écoute en déambulation, c'est très progressivement, je dirais même presque imperceptiblement, que le corps du musicien en mouvement dans l'espace de l'œuvre, à même l'œuvre, s'est intégré au réseau de flux ressenti par le visiteur-écouteur qui, en marche ou non, est toujours en mouvement, dans l'acte de sentir et de comprendre.

Mon deuxième axe de recherche concerne la partition, sa nature et son rôle dans le processus de création et d'élaboration de l'oeuvre dans le dispositif atmosphérique. Il s'agira de poursuivre la réflexion amorcée durant le projet *Chambre d'écoute* au cours duquel la partition a été associée à un processus corpospatiotemporel, miroir de l'élaboration de l'oeuvre (Albèra, 2007) et espace énergétique ouvert servant à rendre le processus lisible et permettant de rendre compte du geste musicien tout autant que du son. Cette lisibilité, mélange des traditions de l'écrit et de l'oral, permet d'envisager une reproduction des oeuvres. Tout en reconnaissant son caractère instable du fait de son déploiement avec un lieu donné qui pourra nécessiter des ajustements, la partition constitue une porte d'entrée dans l'oeuvre : description et positionnement de l'instrumentarium, structure temporelle, organisation sonore, mouvements des corps musiciens, etc.

Enfin, puisque la lumière s'est présentée comme un élément constitutif de mes dispositifs d'écoute en tant qu'une pratique de l'exploration de l'espace et d'une expérience perceptuelle incorporée, il apparaît essentiel d'approfondir mes connaissances théoriques sur la lumière, ce qui pourra s'effectuer à partir de l'étude d'une littérature spécialisée et peut-être aussi sous la forme d'un perfectionnement dans le domaine. M'intéressant à la fois à la lumière comme élément sculptural et mode de recouvrement, il apparaît également essentiel de considérer la nature éphémère de la lumière et son impact sur l'expérience perceptuelle d'une architecture. Tout comme Yumi Kori, je veux avec la lumière examiner la possibilité de sublimer les limites du monde quantifiable vers un monde sensuel. (Coelho, 2015) De cette manière, l'art de la lumière constitue aussi un moyen pour approfondir les rapports que mes dispositifs génèrent et entretiennent avec le temps. La notion de recouvrement s'inscrit dans cet esprit, soulignant l'absence de focalisation et cette sensation d'un temps qui advient dans le processus de ce qui arrive dans la durée lorsque, comme le souligne Merleau-Ponty, « le creux de l'avenir se remplit toujours d'un nouveau présent. » (1945, p. 276)

*

La dimension réflexive de ma thèse-crédation m'a permis de clarifier mon propre rapport à une expérience d'écoute transformatrice que j'ai interrogée jusque dans le champ de l'écoute partagée. Les présentations publiques de mes installations-concerts inscrivent l'ensemble de ma démarche dans ce qu'on pourrait nommer une pratique incarnée de l'écoute et de l'œuvre. Ainsi comprend-on que le corps hyperécoutant ne correspond pas à une technique, se situant plutôt en tant qu'une épreuve expérientielle, constituée d'états et processus perceptifs, affectifs et cognitifs dont il est difficile de prendre la mesure. L'investigation d'un nouveau dispositif d'écoute de type installation-concert m'a amenée à activer des enjeux liés à la dynamique interdisciplinaire pratique musicale, réflexion philosophique et arts visuels. Les œuvres documentées, les partitions et cette thèse sont pour le moment les témoins et le terreau fertile d'un connaître émergeant, celui qui a cherché à « agir sur une réalité dans une situation singulière incarnée » (Depraz, 2012, p. 19), un connaître fragile qui pourra le mieux être communiqué dans l'expression d'autres œuvres. Car à vrai dire, tout mon travail n'a de sens que dans l'altérité, dans la rencontre de l'autre, où le visiteur-écouteur constitue toute présence dans le lieu : dans le milieu sphérique poreux il n'y a plus d'auteur, de musiciens isolés, d'auditeurs; il y a des corps de chair, écoutant et fabricant, imaginant, une œuvre à vivre, à habiter, dans la résonance.

ANNEXE A-1

Carnet de notes
Composition du quatuor à cordes *Study of A Room*,
5 août 2006

5 août

toujours à la recherche de la sensation -
les bruits de l'extérieur - un moteur qui
gronde et qui s'éteint - plan assez rapproché
également des moineaux qui piaillent -
une clochette tinte appartient-elle à une
tricyclette? le grondement semi-continuel
d'une circulation automobile assez
tranquille en ce samedi d'été -
Il y a eu un klaxon.
Des pas, semelles non claquantes.
Quelqu'un bouge au bas, assez près
durant que du haut s'impose le bruit
des palmes d'un hélicoptère ou ^{ou} d'un
petit avion.
La sensation est partout. Il faut réduire
le champ d'investigation.
Comme l'autoportrait - le regard porté sur
soi reconnaissance. Ébauche.
le son.

ANNEXE A-2

Carnet de notes
Composition du quatuor à cordes *Study of A Room*,
6 août 2006

C'est comme s'il s'agissait de deux sensations
- celle du son instrumental
- celle de l'artiste

peut-être - je changer ceci en :
La sensation est dans le corps
le corps du son instrumental
la couleur est ds. le corps du son
? la sensation, c'est ce qui "sera joué"
et/ou ce qui est inscrit sur la partition

Pour vraiment avancer dans mon travail il
faudrait que j'aie accès à un quatuor à
cordes - comme Scelsi l'a fait -
J'ai la sensation d'être aveugle -
ou plutôt d'être semi-voiyante.

Bacon - ordres de sensation
niveaux sensitifs
domaines sensibles
séquences mourantes

ANNEXE B-1

Carnet de notes
27 février 2013, p. 98

98

En compagnie des arbres je déambule.

Sensualité des lignes autour du bassin
avec les joncs qui soulignent les bords
des arbres.

Chien qui aboie au loin. Une résonance
en écho ~~te~~ l'animal semble clôturé
dans un espace réverbérant.

Il faut trouver une méthode pour la
déambulation.

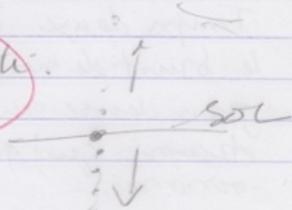
Surtout être là.

le train à nouveau.

Ainsi que le chien. Espace. bruyants
les avions qui passent font très plus de bruit
lorsque le ciel est ouvert.

Je suis dans une verticalité.
qui monte et descend

Scalpe



ANNEXE B-2

Carnet de notes
27 février 2013, p 99

99

un picba devant à droite
les corneilles derrière à droite

On est bien dans le bois. Pour le moment
protégé du vent qui se lève.
les arbres craquent un peu. Tout gentiment
un filet de craquement.
le bruit d'un doigt qui frotte doucement
mais fermement sur un ballon gonflé
(une ballonne)

C'est bien ainsi. Rien de spécial.
Dans le sens d'une certaine neutralité-
ds. l'environnement.
Un bois. Je déambule ds. un tracé
ds. le bois.

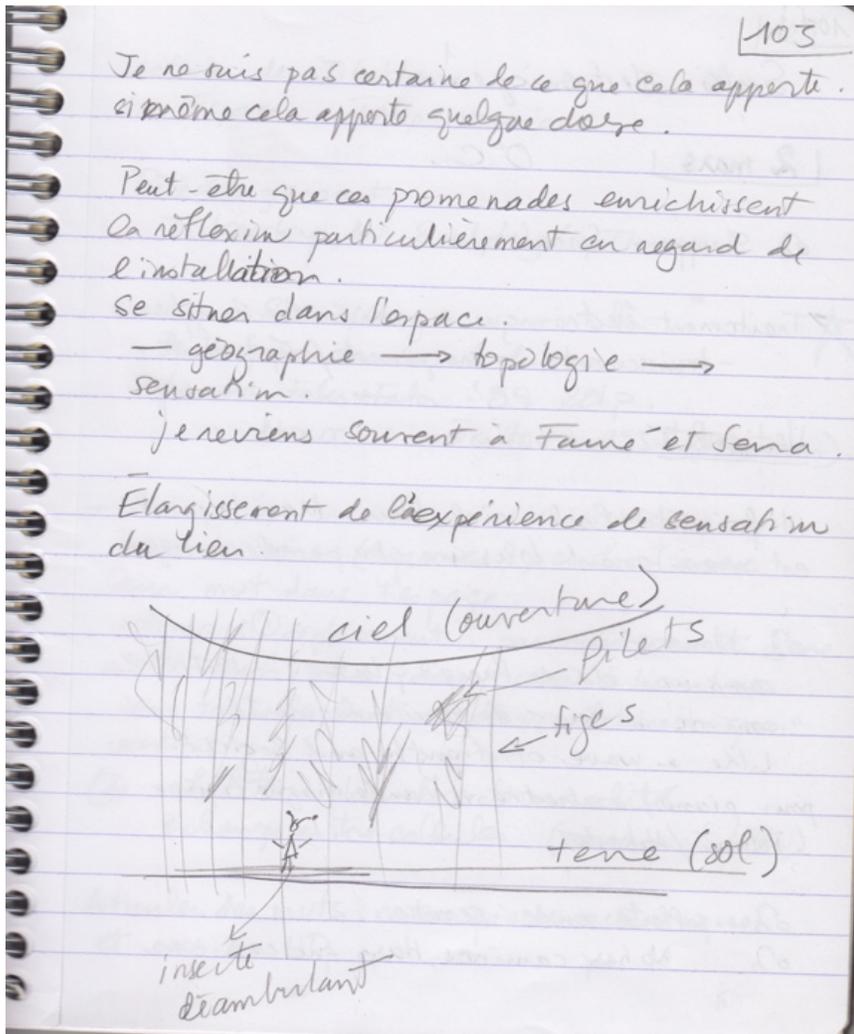
Toujours au même endroit une odeur
de monfette.

Jusqu'à présent seule ds. le chemin.

Au moment où je ferme les yeux j'entends
les klaxons de déneigement.

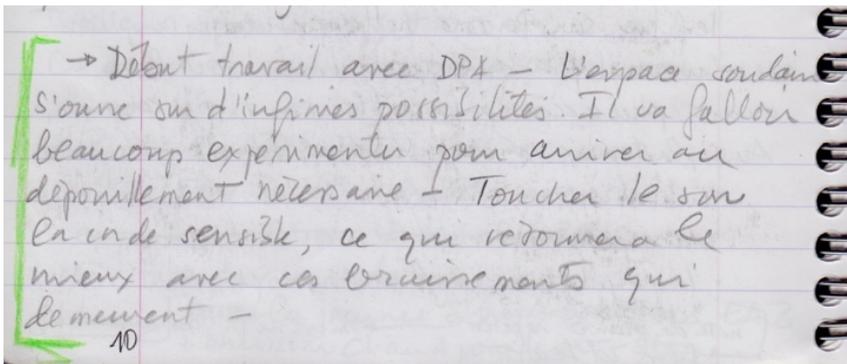
ANNEXE C

Carnet de notes
1er mars 2013, p. 103



ANNEXE D

Carnet de notes
18 mars 2013, p. 10



→ Début travail avec DPA - L'espace soudain
s'ouvre sur d'innombrables possibilités. Il va falloir
beaucoup expérimenter pour arriver au
déroulement nécessaire - Toucher le son
en est sensible, ce qui redonnera le
mieux avec ces bruissements qui
démourent -

10

Note : DPA : microphones supercardioïdes

ANNEXE E

Chambre d'écoute Extrait partition de travail percussion et électronique

CHAMBRE D'ECOUTE

clapants doré

STATON B : caisse claire standard
 1 petit gong à mamelon (M) timbale
 1 petit gong plat (P) chaîne.

□ = silence court
 □□ = " + long, etc.

CHRONO	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
c.c.	bt. / PP		① chaîne (pas de bâton)	② avec gong	⑤			pas de chaîne / m.f.		Jeux sonores
gong M										
P										

(pas de séquence avec bâton sur surface)

chaîne (pas de bâton)
 • main son chaîne (comme la main)
 • frotter surface
 variation
 • vitesse
 • intensité

② enlever chaîne c.c. & avec silence.
 ④ P ← p.m.f. gong p. ↓ ↓ ↓
 M avec arrêt c.c. c.c.
 p → m.p.

micro : reverb 3 sec. all wet

① □ c.c.
 ② TACET

OSC.

□ c.c.
 OSC.

discontinuation figure avec pause entre lignes.
 avec chaîne déposé sur surface peu à peu matter (une jeux sonores)

select no → TACET

* de fin de chaîne

ANNEXE F

Chambre d'écoute

Extrait de la partition de la percussionniste
indiquant les différentes actions à la station A

0- ① Intro Cymb.
Fenêtre

9- ③ Variations
a) $p \leftarrow mf \rightarrow$
b) laisser résonner

12- ① transition
a) cymb + timp centre.
b) mut-f notes répét. // ARRÊTÉS.

13- ① timp Bord Continu.
 $p \leftarrow mp \rightarrow$

14- ① Cymb + timp bord.
PP
Note répétée

15- ① Cymb.

16- ① Super balle
3x.
1er solo. + 2e - 3e
cymb
stacc.

17- ① Bord $\leftarrow \rightarrow$ stacc.

ANNEXE G

Chambre d'écoute
Feuille de route des jeux sonores

^[CB]
^{longues + c.d.}
I 27'-29'

20^e PARER éparpiller, chercher X [marteau sous] plateforme
21^e >

30^e ACALCUL datin signes-traités
>

20^e RUBAN débout! mesurer - laisser TOMBER
>

20^e MARTEAU - coups traits - ruban brefs → plus
>

5^e ACALCUL - datin ...
>

20^e Papiers ronds (cachés) - laisser TOMBER
] 6'

^{longues + rubans}
II 45'-46'

BÂTONNETS - laisser TOMBER
>

BLOC NOTES ~~prêt~~ ...
>

FÊTRE caché
>

TRANSCRIPTION calc
>

DATIER + RUBAN + EXACTU
>

CRAYE blanche et EFFACER TRACES! vite vite vite] 5'

^{longues + c.d.}
III ^[CB] 51'-52'

- PLATEAU clous - sac tiges ⇒ INSTALLATION ASYMETRIQUE ~~PP~~
- Coups ↑↑ CB ... Marteau - clous près de là
- Ruban tiges - datin (dôme longin)
- CHUTE finale

ANNEXE H

LISTE DES LIENS VIMÉOS VERS LA DOCUMENTATION AUDIOVISUELLE DES PROJETS

From There to Hear

<https://vimeo.com/390809999>

Sculpting Spaces

<https://vimeo.com/392279296>

Intra-muros

version courte

<https://vimeo.com/169757085>

version longue

<https://vimeo.com/164316732>

Chambre d'écoute

<https://vimeo.com/270879178>

BIBLIOGRAPHIE

Albèra, P. (2007) Préface dans Luigi Nono *Écrits*. Genève : Éditions Contrechamps.

Alberganti, A. (2013). *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*. Paris : L'Harmattan.

Alphabet pour Liège. [s. d.] Dans *Wikipédia*. Récupéré le 17 février 2014 de http://fr.wikipedia.org/wiki/Alphabet_pour_Liège

Amacher, M. (s. d.) Maryanne Amacher. Récupéré de <http://archive.aec.at/media/assets/14006af3fe7bec64d189b3f4a8bc2002.pdf>

Augoyard, J.-F. (2017, 21 février). Qu'est-ce qu'un espace sonore? Dans *Le Cresson enseigne*. Récupéré le 22 juin 2020 de <https://ehas.hypotheses.org/789>

_____. (2010, éd. orig. 1979). *Pas à pas : essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Bernin : À la croisée.

_____. (2008). Introduction aux actes du colloque « Faire une ambiance » - « Creating an atmosphere ». 1st International Congree on Ambiances, Grenoble 2008, sept. 2008, Grenoble, France p. 11-16 Récupéré de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00833923/document>

Bachelard, G. (1992). *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige. (Original publié en 1957).

_____. (1934). Lumière et substance. *Revue de la Métaphysique et de la Morale*. T(41), 343-366. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/40897288>

Baranski, S. (2009, rév. 2015). Manières de créer des sons : l'oeuvre musicale versus le dispositif musical (expérimental, cybernétique ou complexe). *DEMéter*, nov. 2009. Récupéré de <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/manieres/baranski.pdf>

- Beaudoin, N. (2004). L'herméneutique événementiale de Claude Romano et sa critique de l'ontologie fondamentale. *Actes du colloque de la Société de philosophie du Québec (SPQ), Revue Phares*, 4. Université Laval, Québec, 19 mars 2004. 48-59. Récupéré de <http://revuephares.com/wp-content/uploads/2013/08/Phares-IVb-06-Nicolas-Beaudoin.pdf>
- Bergson, H. (1903-1923). *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Édition électronique. Paris : Les Presses universitaires de France, 1969, 79^e édition, 294 pages. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine.
- Bermeitinger, C. et Kiefer, M. (2012). Embodied concepts. Dans S. C. Koch, T. Fuchs, M. Summa et C. Müller (dir.) *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company. Récupéré de https://www.researchgate.net/publication/267393047_Embodied_concepts
- Berque, A. (1982). *Vivre l'espace au Japon*. Paris : Presses Universitaires de France.
- _____. (1997). Dresser les pierres, ou le lieu de l'œuvre. *Communications* 64, 211-219.
- Berque, A. et Sauzet, M. (2004). *Le sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*. Paris : éditions Arguments.
- Bertaglia, M. (1987). Prometeo-Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari. Dans P. Albèra (dir.), *Revue Contrechamps, numéro spécial, Luigi Nono* (p. 132-146). Genève : Éditions Contrechamps, Festival d'automne à Paris. Récupéré de <https://books.openedition.org/contrechamps/1594>
- Berten, A. (1999). Dispositif, médiation, créativité : petite généalogie. Dans G. Jacquinet-Delaunay et L. Monnoyer (dir.), *Le dispositif entre usage et concept* (p. 33-47). *Hermès* 25. Paris : CNRS. Récupéré de <http://irevues.inist.fr/>
- Bhagwati, S. (2018). Musique non-cochléaires. Partition, mouvement, espace. Texte non publié et non paginé d'une conférence présentée au 86^e congrès de l'ACFAS, à Chicoutimi, 7-11 mai 2018. *Les mobilités du processus de création*. Récupéré de https://www.academia.edu/37471816/Musiques_non_cochl%C3%A9aires_-_Partition_mouvement_espace

- _____. (2009). Composing through the realm of shadows : conceptual layers in *Inside a Native Land* and *Vineland Stelae*. Dans B. Paquet (dir.), *Actes du colloque : Faire œuvre. Transparence et opacité*. (p. 3-11). Québec : Presses de l'Université Laval.
- Birou, A. (1969). *Vocabulaire pratique des sciences sociales*. Paris : Les Éditions ouvrières.
- Bitbol, M. et Cohen-Varela, A. (2017). Introduction. Dans Varela, F. et M. Bitbol (dir.), *Le cercle créateur. Écrits (1976-2001)* (p. 9-31) Paris : Seuil.
- Bohlman, P. V. (2002). *World Music. A Very Short Introduction*. New York : Oxford University Press Inc.
- Böhme, G. (1993). Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. *Thesis Eleven* 36(1), 113-26. Récupéré de <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/072551369303600107?journalCode=thea>
- Boissière, A. (2011). Vers une psychologie du mouvement : l'espace acoustique d'Erwin Straus, entre musique et danse. *Insistance*, 1(5), 55-68. <http://dx.doi.org/10.3917/insi.005.0055>
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.
- Brewster, M. (1979). Text for the catalog of Galleria del Cavallino exhibition, september 1979. (s. p.) Récupéré de <http://www.michaelbrewsterart.com/venezia-brochure.html>
- Bruzaud, R. (2000) Les enjeux du concert dans les années soixante. Dans F. Nicolas et F. Escal. (dir.), *Le concert : enjeux, fonctions, modalités*. (p. 139-174). Paris : L'Harmattan.
- Campan, V. (2000). L'épreuve du temps. Dans P. Sorlin, M.-C. Ropars-Wuilleumier, M. Lagny, et al. (dir.). *Art, regard, écoute. La perception à l'oeuvre*. (p. 27-45) Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

- Celibidache, S. (2012). *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*. Arles : Actes Sud.
- Cézanne, P., Bernard, É., Gasquet, J., Denis, M., Osthaus, K-E., Vollard, A., ... Doran, P.-M. (dir.). (1978). *Conversations avec Cézanne*. Paris : Macula.
- Charles, C. (2003). Fragments en (dé)composition. Dans D. Charles et A. Cauquelin (dir.), *De la composition : l'après-Cage. Revue d'esthétique*, 43(03), 93-113. Paris : Jean-Michel Place.
- Chouan, A. (2016) *À l'épreuve de l'événement: Henri Maldiney*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Panthéon-Sorbonne-UFR Philosophie. Récupéré de <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01493201>
- Chouvel, J. -M. (2011) Musique et lieu. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 12, (s. p.). Récupéré de <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=290>
- Cizeron, M. et Huet, B. (2011). Regard phénoménologique sur l'expérience corporelle. Dans N. Gal-Petitfaux et B. Huet (dir.), *L'expérience corporelle*, Collection Pour l'action. (p. 11-24). Paris : revue EP.S. Récupéré de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01076125>
- Coelho, T. (2015). Yumi Kori. Dans T. Coelho (commiss.), *Bienal de Curitiba 2015 : Luz do mundo/ Curitiba Biennial 2015 : World Light*, (n. p.). Curitiba : Museu Oscar Niemeyer [Publication de conférence]. Récupéré de <https://www.studio-myuu.com/art/text/text-data-folder/haruka.html>
- Cohen-Varela. A. (2017). L'organisme : un maillage de multiples soi dénués de soi. Dans F. Varela et M. Bitbol (dir.), *Le cercle créateur. Écrits (1976-2001)* (p. 103-109). Paris : Seuil.
- Corporeal Meadows. (Archives Harry Partch) <https://www.corporeal.com/>
- Cox, A. (2016). *Music and Embodied Cognition : Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Indianapolis : Indiana University Press.

- Cox, C. (2009) Installing duration : Time in the Sound Works of Max Neuhaus. Dans Cooke, L., Kelly, K., Schröder, B. (dir.). *Max Neuhaus - Times Square, Time Piece Beacon* (p. 113-132). New York : Dia Art Foundation.
- Craig, P. E. (1988). La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en sciences humaines. (A. Haramein, trad.) Chapitre II de la thèse doctorale *The heart of the teacher – A heuristic study of the inner world of teaching* (1978). Boston, Mass. : Boston University.
- Criton, P. (2011a). Mobilité et hétérotopies. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 12, (s. p.). Récupéré de <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=307>
- _____. (2011b). Subjectivité et formes du temps. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 21, (s. p.). Récupéré de <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=105>
- _____. (2011c). L'oreille ubiquiste : variabilité et multiplicité acoustique. Texte non publié et non paginé d'une conférence présentée aux journées *Encontro Internacional de Música y Arte Sonoro EIMAS*, Brésil, 13-16 septembre 2011. Récupéré de http://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/L%E2%80%99oreille-ubiquiste%C2%A0-Variabilit%C3%A9-et-multiplicit%C3%A9-acoustique-Pascale-Criton.pdf
- _____. (2007). Bords à bords : vers une pensée-musique. *Le Portique*, 20, (s. p.). Récupéré de <https://journals.openedition.org/leportique/1366>
- Cruse, V. (2004). Sons & lumières : une histoire du son dans l'art du XXe siècle Dossier pédagogique. Récupéré de <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-SonsEtLumieres/sonsEtlumieres.pdf>
- Curien, F. (2012). Le son porteur d'espaces u-topiques. Dans J. Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*. (p. 303-313). Québec : Presses de l'Université de Québec et Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Dagen, P. (1995). *Cézanne*. Paris : Flammarion.

- Dalissier, M. (2006). The idea of the mirror according to Nishida and Dogen. Dans J. W. Heisig (dir.). *Frontiers of Japanese Philosophy* (p. 99-142). Nagoya : Nanzan Institute for religion and culture.
- Debussy, C. (1987). *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris : Gallimard.
- De Certeau, M. (1990). Pratiques d'espace. Dans *L'invention du quotidien. Tome 1. L'art de faire* (p. 139-189). Paris : Gallimard.
- Deleuze, G. (2004). *Le bergsonisme*. Paris : Quadrige.
- _____. (2002). *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*. D. Lapoujade (dir.) Paris : Éditions de Minuit.
- _____. (1990). *Pourparlers*. Paris : Éditions de Minuit.
- _____. (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. La Roche-sur-Yo : La différence.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Depraz, N. (2012). *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*. Paris : Armand-Colin.
- _____. (1998). Registres phénoménologiques du sonore. Dans S. Chauvel et M. Solomos (dir.), *L'espace : musique, philosophie. Actes du colloque international « L'espace: musique, philosophie » organisé par le Centre de documentation de la musique contemporaine et le Groupe de recherches en poétique musicale qui s'est tenu à la Sorbonne les 27, 28 et 29 juin 1997*. (p. 3-15). Paris : L'Harmattan.
- Depraz, N., Varela, F. J. et Vermersch, P. (2003). *On becoming Aware : A Pragmatics of Experiencing*. Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- Deschênes, B. (2001). *Le ma japonais : une esthétique de l'intersubjectivité*. Texte non publié. Gracieuseté de l'auteur.

- Desroches, D. (2011). L'homme comme designer d'atmosphère. Sloterdijk et la critique des milieux métaphysiques. *Transverse, numéro inaugural, février*, 39-52. Metz, France : Transverse-édition. Récupéré de https://www.academia.edu/410075/2011_L_homme_comme_designer_d_atmosph%C3%A8re_Sloterdijk_et_la_critique_des_milieux_m%C3%A9taphysiques
- Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'art et de pierre. Corps, parole, souffle, image*. Paris : Éditions de Minuit.
- Di Scipio, A. (2008). Émergence du Son, Son d'Émergence. Essai d'épistémologie expérimentale par un compositeur. A. Sedes (dir.), *Intellectica 2008, 1-2*(48-49), 221-249. Saint-Denis, France : Association pour la Recherche Cognitive LISH-CNRS.
- Dietz, B. (2009). Bill Dietz on Maryanne Amacher. (s. p.) Récupéré de <http://www.kammerklang.co.uk/events/maryanne-amacher-interview/x>
- Donnadiou, G. et Karsky, M. (2002). *La systémique, penser et agir dans la complexité*. Paris : Éditions de liaisons.
- Dupeyron, (2013) Phénoménologie de l'expérience vive. *Recherches qualitatives, Hors Série, 15, Du singulier au pluriel*, 36-54. Récupéré de http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hs-15/hs-15-Dupeyron.pdf
- Eliason, O. et Irwin, R. (2007). Take your Time : a Conversation dans C. Coerver (dir.). *Take your Time : Olafur Eliasson*. (p. 51 - 61) New york et Londres : San Francisco Museum of Modern Art et Thames and Hudson
- Ehrlich, K. et LaBelle, B. (2003). *Surface Tension. Problematics of Site*. Los Angeles : Errant Bodies Press et Downey, CA : Ground Fault Recordings.
- Espaces sonores illimités. <http://www.espace-sonores-illimites.com/index.html>
- Faure, F. (2008). *Richard Serra. Ma réponse à Kyoto*. Lyon : Fage.

- Feldman, M. et Villars, C. (2006). *Morton Feldman says : selected interviews and lectures 1964-1987*. London : Hyphen Press.
- Feldman, M. et Friedman, B. H. (2000) *Give my regards to eight Street : collected writings of Morton Feldman*. Cambridge, MA : Exact Change.
- Feldman, M. (1998). *Écrits et paroles. Précédés d'une Monographie par Jean-Yves Bosseur*. Paris : L'Harmattan.
- Feneyrou, L. (1993) Luigi Nono : Prometeo, Tragedia dell'ascolto. *Genesis (Manuscrits-Recherches-Invention)*, 4, 87-109. Récupéré de https://www.persee.fr/docAsPDF/item_1167-5101_1993_num_4_1_934.pdf
- Féral, J. (2013). De la performance à la performativité. *Communications*, 1(92), 205-218. Récupéré de <https://doi.org/10.3917/commu.092.0205>
- Fleuret, M. (1974). Grand-messe sur la montagne. *Le Nouvel Observateur*, lundi 5 août 1974, p. 50.
- Gallet, B. (2013). La musique et ses espaces : conquêtes et conflits. *Ensemble Intercontemporain, Magazine*, Rubrique Grand angle. (s.p.) Récupéré de https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2003/09/la-musique-et-ses-espaces-conquetes-et-conflits/#_ednref9
- _____. (2005a). *Composer des étendues (l'art de l'installation sonore)*. Genève : École supérieure des beaux-arts de Genève.
- Gareau, P. (2006). *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*. Paris : L'Harmattan.
- Gili, J. (2004-05) *Résonances et perception des harmoniques naturelles* (Mémoire de maîtrise non publié). Université Paris VIII-Vincennes à Saint-Denis. Récupéré de <http://therob.free.fr/ima/ResonanceEtPerceptionDesHarmoniquesNaturelles.pdf>
- Godin, C. (2004). Installation. *Dictionnaire de la philosophie*. Poitiers : Fayard.

- Gosselin, P. et Laurier, D. (2004). Des repères pour la recherche en pratique artistique. Dans D. Laurier et P. Gosselin (dir.), *Tactiques insolites*, (p. 165-183). Montréal : Guérin Universitaire.
- Gray, C. et Malins, J. (2004) *Visualizing research : a guide to the research process in art and design*. Alershot, Angleterre : Ashgate Publishing Limited.
- Handelman, E. et Oteri, F. J. (2010). Third Ear Music, Two interviews with Maryanne Amacher. Dans M. Gonigal (dir.), *Yeti 9* (p. 32-44). Seattle, ÉU : Yeti Publishing.
- Heidegger, M. (2002/1989). *De l'origine de l'oeuvre d'art. (1931-32)* (N. Rialland, trad.). Édition bilingue numérique. Récupéré de <http://laboratoirefig.fr/wp-content/uploads/2016/11/Lorigine-de-loeuvre-dart-premiere-version-traduction-Rialland-1.pdf>
- _____. (2009). *Remarques sur art-sculpture-espace* (D. Franck, trad.). Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Hennion, A. (2005). Public de l'oeuvre, oeuvre du public? *L'inouï*(1), 31-47. Paris : Éditions Léo Scheer.
- Hersant, I. (2005). L'art comme savoir? *Marges* (04) (Mis en ligne le 15 octobre 2006). Récupéré de <http://journals.openedition.org/marges/724>
- Hervé, J.-L. (2011). D'effet de lisière à flux. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 4, *Nouvelles sensibilités* (s. p.) Édition originale novembre 2006. Récupéré de <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=381>
- Herz, R. S. (1992, 11 novembre). Do scents affect people's moods or work performance? *Scientific American*. Récupéré de <https://www.scientificamerican.com/article/do-scents-affect-peoples/>
- Hoyaux, A.-F. (2016). Corps en place, place du corps. *L'information géographique*, 80(2), 11-31. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2016-2-page-11.htm>
- Imberty, M. (2005). *La musique creuse le temps*. Paris : L'Harmattan.

- Ingold, T. (2007). Against Soundscape. Dans A. Carlyle (dir.), *Autumn Leaves. Sound and the environment in artistic practice* (p. 10-13). Paris : Double Entendre.
- _____. (2000). *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London : Routledge
- Irigaray, L. (1983). *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Jacquet, F. (2016). Le secret de l'existence. *Philosophie*, 3(130), 1-7. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-philosophie-2016-3-page-1.htm>
- Julien, F. (2017). *Une seconde vie*. Paris : Grasset.
- _____. (2010). *Cette étrange idée du beau*. Paris : Grasset.
- Kaprow, A. (1992). Allan Kaprow autour de l'environnement, entretien avec Jacques Donguy. *Art Press*, 172, 44-46.
- Keylin, V. (2015) Corporeality of Music and Sound Sculpture. *Organised Sound*, 20(2), 182-190. Récupéré de https://www.academia.edu/13790415/Corporeality_of_Music_and_Sound_Sculpture
- Kinoe, K. et Mori, H. (1993). Mutual harmony and temporal continuity : a perspective from the Japanese garden. *SIGCHI Bulletin*, 25(1), 10-13. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1145/157203.157204>
- Klein, J.-P. (2004). (Présence à) 2. *Gestalt*, 27(2), 81-86. Levens : Cézac, Société française de Gestalt. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-gestalt-2004-2-page-81.htm>
- Kori, Y. (2010). *Site transformation. Working with contexts*. [Présentation PowerPoint]. Récupéré de http://www.studio-myu.com/art/index/site_transformation.html

- Krueger, J. W. (2009). Enacting musical experience. *Journal of Consciousness Studies*, 16(2-3), 98-123. Récupéré de https://www.researchgate.net/publication/233585406_Enacting_Musical_Experience
- LaBelle, B. (2012). Noise, Over-Hearing, and Cage's 4'33". Dans D. Daniels et I. Arns (dir.), *Sounds Like Silence. John Cage - 4'33" - Silence Today* (p. 45-51). Spector Books: Leipzig.
- _____. (2007). *Background noise: perspectives on sound art*. New York : Continuum.
- _____. (2002). Reading between the lines : Word as conceptual project. *Performance Research*, 7(3), 47-53. Oxford : Taylor and Francis Ltd.
- Lachenmann, H. (2009). *Écrits et entretiens*. Choisis et préfacés par M. Kaltenecker. (N. Donin et al., trad.). Genève : Éditions Contrechamps.
- Lancri, J. (2009). Comment la nuit travaille en étoile. Dans R. Gosselin et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 9-20). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- _____. (2006). Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en arts plastiques à l'université. *Éparts. Liaisons études et pratiques des arts*, 1(automne), 35-50. Montréal : Éparts.
- Laplante, C. (2007). Le son généreux [pour une hyperécoute]. *Intersections, Revue canadienne de musique*, 26(2), 69-74. Toronto : Société de musique des universités canadiennes.
- _____. (2011). Les mots agissants dans les partitions de Cage, Brecht et Lucier : émergence d'une nouvelle dialectique transparence-opacité. (Texte non publié)
- Laurier, D. et Lavoie, N. (2013). Le point de vue du chercheur-créateur sur la question méthodologique : une démarche allant de l'énonciation de ses représentations à sa compréhension. *Recherches qualitatives*, 32(2), 294-319. Récupéré de [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero32\(2\)/rq-32-2-laurier-lavoie.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero32(2)/rq-32-2-laurier-lavoie.pdf)

- Lebas, F. (2005). Essai sur le son : dispositif scénique et espace kinesthésique dans la musique électronique. *Sociétés*, 4(90), 99-108. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.3917/soc.090.0099>
- Ledent, D. (2008). L'invention du concert. *Revue Appareil*, 1. Récupéré de <https://journals.openedition.org/appareil/83>
- Lejeune, F. (2012). Corps à corps oeuvre-public : approche esthétique d'une installation. *Proteus-Cahiers des théories de l'art*, 4(octobre), 19-28. Récupéré de <http://www.revue-proteus.com/abstracts/04-3.html>
- Leroux, P. (2011). ...phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l'oeuvre musicale. *Circuit*, 21(2), 29-48. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1005271ar>
- Lewallen C. et Bowen, D. (2018). *Bruce Nauman : Spatial Encounters*. Oakland : California University Press.
- Ligeti, G. (1965). Métamorphoses of musical form. (C. Cardew, trad.) *Die Reihe*, 7, 5-19. Londres : Universal Edition
- Loupe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine. La suite*. Bruxelles : Contredanse.
- Low, S. M. (2003). Embodied Spaces(s) : Anthropological Theories of Body, Space and Culture. *Space and Culture*, 6(9), 9-18. Récupéré de [https://www.semanticscholar.org/paper/Embodied-Space\(s\)-Anthropological-Theories-of-Body%2C-Low/74f35b29cad52cc0f0fe714269470481b506db1a](https://www.semanticscholar.org/paper/Embodied-Space(s)-Anthropological-Theories-of-Body%2C-Low/74f35b29cad52cc0f0fe714269470481b506db1a)
- Lussac, O. (2014). L'immersion : singularité de l'espace artistique contemporain? Dans B. Andrieu (dir.), *Arts immersifs. Dispositifs et expériences*. Figures de l'art, 26, 65-74. Pau : Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Ardour.
- _____. (2010). *Fluxus et la musique*. Dijon : Presses du Réel.

_____. (2004). *Happening et fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Paris : L'Harmattan.

Maldiney, H. (2012a). *Regard parole espace*. Paris : Les Éditions du Cerf.

_____. (2012b). *L'art, l'éclair de l'être*. Paris : Les Éditions du Cerf.

_____. (2007). *Philosophie, art et existence*. sous la direction de C. Younès. Paris : Les Éditions du Cerf.

_____. (2000). *Ouvrir le rien, l'art nu*. La Versanne : Encre Marine.

_____. (1997). *Avènement de l'existence*. Saint-Maximin : Théétète Éditions.

_____. (1996). Topos-Logos-Aisthèsis. Dans P. Amphoux *et al.* (dir.), *Le sens du lieu. Actes du colloque « Le sens du lieu : topos, logos, aisthèsis » organisé par l'École d'architecture de Clermont-Ferrand et le Collège International de Philosophie en avril 1994* (p. 13-34). Bruxelles : Oussia.

_____. (1986). *Art et existence*. Paris : Klincksieck.

Maugarlonge, F.-G. (2007) *Retour à Merleau-Ponty*. Paris : Grasset.

Mela Foundation. <http://www.melafoundation.org>

Meric, R. (2012). *Appréhender l'espace sonore. L'écoute entre perception et imagination*. Paris : L'Harmattan.

Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

_____. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Minard, R. et de la Motte-Haber, H. (2003). *Robin Minard : Silent music, between sound art and acoustic design*. Heidelberg : Kehrer Verlag.

- Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil.
- Morris, R. (2000). *From Mnemosyne to Clio : The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*. Lyon : Musée d'art contemporain; Paris : Éditions du Seuil; Milan : Skira.
- Motte-Haber, H. (1996). Musik für die Auge/Music for the Eyes. Dans B. Schulz et H. Gercke (dir.), *Rolf Julius - Small Music (grau)* (p. 12-18) Heidelberg : Kehrer Verlag
- Nancy, J.-L. (2002). *À l'écoute*. Paris : Galilée.
- Neuhaus, M. (1994). *Max Neuhaus : sound works volume 1, Inscruption*. Ostfildern, Allemagne : Cantz Verlag.
- Newton, D. et Marshall, M. T. (2011). The augmentalist : enabling musicians to develop augmented musical instruments. *Actes du colloque TEI'11, 4th International Conference on Tangible, Embedded and Embodied Interaction. Funchal, Portugal, 22-26 janvier 2011*. Récupéré de <https://www.cs.tufts.edu/~jacob/250hcm/augmentalist.pdf>
- Nicolas, F. (2000). Écoute, audition, perception : quel corps à l'oeuvre? Dans B. Bloch, et al. (dir.), *Art, regard, écoute : La perception à l'oeuvre* (p. 131-156) Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Nishida, K. (1923). *Art et morale (Geijutsu to dôtoku)* (B. Stadelmann Boutry, trad.), dans *La création artistique chez Nishida Kitaro dans son texte "Art et morale (Geijutsu to dôtoku)" de 1923*, thèse de doctorat, Université de Genève. Récupéré de <https://doc.rero.ch/record/4222?ln=fr>
- Noë, A. (2000). Experience and Experiment in Art. *Journal of Consciousness Studies*, 7(8-9), 123-135. Récupéré de <https://pdfs.semanticscholar.org/44db/97426bfbcc118fa27a3c8d6c4b9316ec71c7.pdf>
- _____. (2004). *Action in Perception*. Cambridge, MA : MIT Press
- Nono, L. (2007). *Écrits*. (Nouvelle édition française de L. Feneyrou basée sur l'édition italienne d'A. I. De Benedictis et de V. Rizzardi) (L. Feneyrou, trad.) Genève : Éditions Contrechamps.

- O'Doherty, B. (1986, éd. orig. 1976) *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*. San Francisco : The Lapis Press.
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening : A Composer's Sound Practice*. Lincoln, Neb. : iUniverse.
- _____. (2011). Auralizing in the Sonosphere : a vocabulary for inner sound and sounding. *Journal of Visual Culture*, 10(2), 162-168. Récupéré de https://www.academia.edu/25858389/Auralizing_in_the_Sonosphere_A_Vocabulary_for_Inner_Sound_and_Sounding
- Oliveira, N., Oxley, N. et Petry, M. (2003). *Installation II. L'empire des sens*. Londres : Thames & Hudson.
- Olmedo, E. (2011, 19 septembre). Cartographie sensible, émotions et imaginaire. *Le monde diplomatique*. (s. p.) Récupéré de <https://blog.mondediplo.net/2011-09-19-Cartographie-sensible-emotions-et-imaginaire>
- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes fo the Skin. Architecture and the Senses*. John Wiley: New York.
- _____. (2014). Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience. *Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience*, 4(1), 230-245.
- Pecqueux, A. et Roueff, O. (2015). Introduction. *Écouter la musique ensemble*, *Culture & Musées*, 25, 13-22. Récupéré de <http://journals.openedition.org/culturemusees/442>
- Pelé, G. (2012). *Étude sur la perception auditive*. Paris : L'Harmattan.
- Peltomäki, K. (2014). *Situation Aesthetics. The work of Michael Asher*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press.
- Perrin, J. (2006). Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche. *Actes du colloque « Projections »* :

des organes hors du corps » 13-14 octobre 2006 au MAC-VAL, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, sous la dir. de Hugues Marchal (Paris III) et Anne Simon. Récupéré de <http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsPerrin.pdf>

Petitmengin, C., Bitbol, M., Nissou, J.-M., Pachoud, Curallucci, H., Cermolacce, M., et Vion-Dury, J. (2009). Listening from Within. *Journal of Consciousness Studies*, 16(10-12), 252-84. Récupéré de https://www.researchgate.net/publication/281466821_Listening_from_Within

Pinat, É. (2014). *Les deux morts de Maurice Blanchot : une phénoménologie*. Bucarest : Zeta Books

Poissant, L. (2006). Préface. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiéc (dir.). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. (p. VII-X) Québec : Presses de l'Université du Québec.

Porteous, J.D. (1985). Smellscape. *Progress in Human Geography* 93, 356–378.

- Prévost, E. (2009). Free Improvisation in Music and Capitalism : Resisting Authority and the Cults of Scientism and Celebrity. Dans A. Iles (dir.) *Noise & Capitalism*. (p. 39-58) Saint-Sébastien : Arteleku Audiolab, coll. « Kritika ».
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique.
- Rebecca Saunders. <https://www.rebeccasaunders.net/>
- Romano, C. (2010). *L'aventure temporelle. Trois essais pour introduire à l'herméneutique événementielle*. Paris : Presses Universitaires de France.
- _____. (1998). *L'événement et le monde*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Salter, C. (2019). Atmosphère(s) sonore(s) : pour une dramaturgie intermodale. Dans J.-M. Larrue, G. Pisano et J.-P. Quéinnec (dir.) *Dispositifs sonores. Corps, scènes, atmosphères*. (p. 155- 179) Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal
- Sauer, T.(2009) *Notations 21*. NY : Mark Batty Publisher.
- Sauzet, M. et Berque, A. (2004). *Le sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*. Paris : éditions Arguments.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris : Seuil.
- Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. New York : Knopf.
- Schmitz, H., Owen Müllen, R. et Slaby, J. (2011). Emotions outside the box - the new phenomenology of feeling and corporeality. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 10, 241-259. Récupéré de <https://link.springer.com/article/10.1007/s11097-011-9195-1>
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner. How professionals think in action*. New York : Basic Books.

- Schröder, J. (2012). « So that one becomes aware of the presence of a sound - or its absence. » Circling John Cage's Concept of « Silence ». Dans D. Daniels et I. Arns (dir.), *Sound Like Silence : John Cage. 4'33" : Silence Today : 1912. 1952. 2012.* Spector Books: Leipzig.
- Schulz, B. (2002). The whole corporeality of hearing. An Interview with Bernhard Leitner. (s. p.) Récupéré de <https://www.bernhardleitner.at/texts>
- Serra, R. (1994). *Writings, interviews.* Chicago : University of Chicago Press.
- Serreau, G. (1968, 1er-15 mai) Nathalie Sarraute et les secrets de la création. *La Quinzaine littéraire*, p. 3.
- Sloterdijk, P. (2002). *Sphères I. Bulles* (O. Mannoni, trad.). Paris : Arthème Fayard/ Pluriel.
- _____. (2013) *Sphères III. Écumes* (O. Mannoni, trad.). Paris : Arthème Fayard/ Pluriel.
- Small, C. (1998). *Musicking. The Meanings of Performing and Listening.* Middletown, CT : Wesleyan University Press.
- _____. (2013). *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Stadelmann Boutry, B. (2003). *La création artistique chez Nishida Kitaro dans son texte "Art et morale (Geijutsu to dôtoku)" de 1923.* (thèse de doctorat, Université de Genève) Récupéré de <https://doc.rero.ch/record/4222?ln=fr>
- Sylvester, D. (2004). *Interviews with Francis Bacon : the brutality of fact.* New York : Thames and Hudson. (Édition augmentée 1987)
- Szendy, P. (2011). « Écouter », ausculter, ponctuer. Dans A. Jdey (dir.), *Derrida et la question de l'art. Déconstruction de l'esthétique* (p. 201-236). Nantes : Cécil-Defaut.

- Szendy, P. et Donin, N. (2003). Otographes. *Circuit*, 13(2), 11-26. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2003-v13-n2-circuit3625/902271ar/>
- Tamba, A. (1988). *La théorie et l'esthétique musicale japonaise*. Paris : Orientalistes de France.
- Thibaud, J.-P. (2017). Installer une atmosphère. *Phantasia*, 5, 127-135. Récupéré de <https://popups.uliege.be:443/0774-7136/index.php?id=789&file=1>
- Uexküll, von J. (1934/2010) *Milieu animal et milieu humain*. (C. Martin-Minville, trad.). Paris : Éditions Payot et Rivages.
- van Tuinen, S. (2007). La Terre, vaisseau climatisé : Écologie et complexité chez Sloterdijk. (J.-P. Couture, trad.). *Horizons philosophiques*, 17(2), 61-80. Récupéré de <https://www.erudit.org/en/journals/hphi/1900-v1-n1-hphi3204/802637ar/>
- Varela, F. et Bitbol, M (2017). *Le cercle créateur. Écrits (1976-2001)*. Paris : Seuil.
- Varela, F., Thompson, E. et Rosh E. (1993). *The embodied mind : cognitive science and human experience*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Verdier, V. (2011). La réappropriation du lieu dans le champ de la musique contemporaine. *Filigrane. Musique, esthétique, science, société*, 12, (s. p.) Récupéré de <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=291>
- Villela-Petit, M. (1998). La phénoménalité spatio-temporelle de la musique. Dans S. Chouvel et M. Solomos (dir.), *L'espace : musique, philosophie. Actes du colloque international « L'espace: musique, philosophie » organisé par le Centre de documentation de la musique contemporaine et le Groupe de recherches en poïétique musicale qui s'est tenu à la Sorbonne les 27, 28 et 29 juin 1997*. (p. 29-39). Paris : L'Harmattan.
- Vion-Dury, J. (2013). Les neurosciences et la musique : un bilan problématique. Dans J.-M. Chouvel et X. Hascher (dir.), *Esthétique et cognition*. (p. 473-492). Paris : Publications de la Sorbonne.

Weil, S. (1956). *Cahiers*. Tome III. Paris : Plon.

Westerkamp, H. (1974, rév. 2001/2007). Soundwalking. Dans A. Carlyle (dir.), *Autumn Leaves. Sound and the environment in artistic practice*. (p. 49) Paris : Double Entendre.

Younès, C. (2009). Henri Maldiney et l'ouverture de l'espace. Dans T. Paquot et C. Younès (dir.), *Le territoire des philosophes : lieu et espace dans la pensée du XXe siècle*. (p. 275-287) Paris : La découverte.

Younès, C. et Mangematin, M. (2000). Rencontre avec Maldiney : éthique de l'architecture. Dans T. Paquot et C. Younès (dir.), *Éthique, architecture, urbain*. (p. 10-23) Paris : La découverte.

Young, L. M., et Zazeela, M. (1969/2004). *Selected Writings*. ubu.com : ubuclassics.

Young, L. M., Zazeela, M. et Choi, J. H. (1990, 1999, 2009, 2015). *Dream House Sound and Light Environment a time installation measured by a setting of continuous frequencies in sound and light. Media. Dia 15 VI 13 545 West 22 Street Dream House 545 West 22nd Street, New York City*. (s. l., n. é.) Document distribué à la *Dream House*. Gracieuseté d'une collègue.