

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VOIX MONSTRES : ÉTUDES COMPARATIVES DE NATURE THÉORIQUE ET
PRATIQUE PORTANT SUR LES TACTIQUES D'APPROCHE PRAGMATIQUE
DE L'INSAISSISSABLE EN PERFORMANCE SONORE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
ALEXANDRE ST-ONGE

NOVEMBRE 2014

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.01-2006). 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.»

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	6
RÉSUMÉ.....	8
INTRODUCTION.....	10
CHAPITRE I : JERRY HUNT.....	22
1.1 Les performances sonores de Hunt et ses dispositifs.....	24
1.1.1 Les dispositifs électroniques de Hunt.....	24
1.1.2 La communication avec l'invisible et la technologie.....	25
1.1.3 Hunt : bricoleur ou ingénieur?.....	26
1.1.4 Les systèmes cryptiques de Jerry Hunt.....	29
1.1.5 <i>Birome (ZONE)</i> (.....)	33
1.1.5.1 Le texte de <i>Birome (ZONE)</i>	33
1.1.5.2 Utilisation de systèmes ésotériques comme grilles structurales dans <i>Birome(ZONE)</i>	35
1.1.5.3 Les objets utilisés par Hunt dans la version <i>Birome (ZONE) : plane (fixture)</i> et leur portée symbolique.....	37
1.2 La banalité du secret.....	39
1.2.1 Monstration et performativité chez Hunt.....	39
1.2.2 <i>Transform (stream)</i>	41
1.2.3 Performativité et empirisme.....	43
1.3 L'autonomie de la créature.....	46

CHAPITRE II : <i>CROWBAR COSMOGONIQUE</i>	48
2.1 Le dispositif informatique.....	49
2.2 Les multiples modes de traduction.....	51
2.3 Traduction du manuscrit Voynich.....	57
2.4 Le pied de biche.....	58
2.5 Transcodage de la destruction initiale en partitions graphiques.....	59
2.6 Traduction des partitions dans les trois mouvements du <i>Crowbar cosmogonique</i>	62
2.7 « Faire » la <i>différance</i> et la différence.....	63
2.8 Cosmogonie et cosmologie.....	66
CHAPITRE III : ROBERT ASHLEY.....	68
3.1 <i>Automatic Writing</i> (1979).....	69
3.2 La technique monstrueuse.....	72
3.3 <i>Perfect Lives</i> (1983) de Robert Ashley.....	76
3.3.1 Un opéra pour la télévision.....	76
3.3.2 L'indécidabilité entre le chant (musique) et la parole dans <i>Perfect Lives</i>	78
3.3.3 Indécidabilité entre l'écriture et l'oralité.....	80
3.3.4 La parole musicale qui magnifie la banalité.....	84
3.4 L'expérience ordinaire et la fascination cosmologique.....	89
3.5 Processus et devenir en relation à la cosmologie.....	90
3.6 Hospitalité et devenir.....	96
CHAPITRE IV : <i>L'INDÉCIDABLE(...)</i>	98
4.1 Système d'écriture des textes du cycle de chansons indécidables.....	100
4.2 L'épuisement des possibilités.....	103

4.3 Structure sonore des chansons indécidables.....	105
4.3.1 Relation entre la liste de mots indécidables et la structure musicale du cycle de chansons.....	105
4.3.2 Le matériau sonore monstre des chansons indécidables.....	110
4.4 Excès.....	112
CHAPITRE V : JOHN CAGE ET SON INFLUENCE SUR ROBERT ASHLEY ET JERRY HUNT.....	115
5.1 Cage et Ashley.....	117
5.2 Cage et Hunt.....	125
5.3 L'approche pragmatique de l'insaisissable de Cage.....	130
5.4 Le <i>Roaratorio</i> (1979) de Cage.....	136
5.4.1 Traduction et hermétisme.....	136
5.4.2 Les multiples procédés de traduction de <i>Finnegans Wake</i> (Joyce, 1939) impliqués dans le <i>Roaratorio</i> (Cage, 1979).....	137
5.5 Monstration de l'insaisissable.....	141
CHAPITRE VI : <i>HISTHOULTCAPABLE</i>	143
6.1 Objectifs d' <i>Histhoulcapable</i>	144
6.2 Processus d'élaboration de la partition.....	145
6.3 Interprétation et traduction de la partition.....	147
6.4 Les dispositifs sonores analogiques utilisés pour <i>Histhoulcapable</i> et la spatialisation des diverses sources sonores.....	150
CHAPITRE VII : <i>VIORUPEEEIHEAN</i>	156
7.1 Premier mouvement de <i>viorupeeeihean</i>	161
7.1.1 Première partie du premier mouvement.....	161
7.1.2 Deuxième partie du premier mouvement.....	166

7.1.3 Troisième partie du premier mouvement.....	170
7.2 Synthèse du premier mouvement de la performance sonore.....	172
7.3 Transition entre le premier mouvement et le deuxième mouvement de la performance sonore.....	175
7.4 Deuxième mouvement de la performance sonore.....	176
7.5 Troisième mouvement de la performance sonore.....	181
7.6 <i>Viorupeeeeihean</i> : version sur support audio fixe.....	184
7.6.1 L'archi-trace.....	184
7.6.2 <i>Cobalieciabile</i>	188
7.6.3 <i>Spectre(s) et Hsthoulcapable</i>	191
7.7 L'inscription/impression d'un diagramme et d'une partition sur la pochette du disque <i>viorupeeeeihean</i>	193
7.8 Déconstruction et hospitalité.....	194
CONCLUSION.....	196
ANNEXES.....	211
RÉFÉRENCES.....	268
BIBLIOGRAPHIE.....	274

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio et numériques pour le premier mouvement du <i>Crowbar cosmogonique</i>	52
Figure 2.2 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio et numériques pour le deuxième mouvement du <i>Crowbar cosmogonique</i>	53
Figure 2.3 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio et numériques pour le troisième mouvement du <i>Crowbar cosmogonique</i>	54
Figure 2.4 : Photographie du pied de biche sur lequel est installé la télécommande Wii.....	55
Figure 2.5 : Interface créée avec le logiciel Max/MSP qui gère les données numériques générées par l'accéléromètre.....	55
Figure 2.6 : Interface créée avec Max/MSP pour recevoir les données produites par l'accéléromètre.....	56
Figure 2.7 : Interface créée avec Max/MSP pour gérer les phonèmes diffusés dans les écouteurs.....	56
Figure 2.8 : Page du manuscrit Voynich.....	57
Figure 2.9 : Partitions graphiques des trois mouvements d'une version du <i>Crowbar cosmogonique</i> réalisées à partir de clichés photographiques de l'objet détruit.....	60
Figure 4.1 : Exemple d'association entre les mots de la liste d'homonymes et les lettres constituant les mots du titre du cycle de chansons.....	101
Figure 4.2 : Structure d'épuisement de la liste d'homonymes en relation aux lettres constituant les différents mots composant le titre du cycle de chansons.....	102
Figure 4.3 : Titres des chansons du cycle.....	103
Figure 4.4 : Exemple des correspondances entre les notes musicales et les lettres inaudibles qui différencient les homonymes lorsqu'ils sont vocalisés.....	106
Figure 4.5 : Premier diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio de <i>L'indécidable(...)</i>	107
Figure 4.6 : Deuxième diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio et numériques de <i>L'indécidable(...)</i>	108
Figure 4.7 : Interface créée avec le programme Max/MSP qui gère les données numériques générées par la tablette graphique avec laquelle j'écris les lettres de la colonne de droite de la partition.....	109
Figure 6.1 : Utilisation d'une page de la thèse pour la création de la partition d' <i>Histhoultcapable</i>	146

Figure 6.2 : Interface créée avec l'application C74 qui modifie à distance les paramètres du granulateur.....	149
Figure 6.3 : Interface du granulateur construit avec le logiciel Max/MSP.....	149
Figure 6.4 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio et numériques d' <i>Histhoulcapable</i>	151
Figure 6.5 : Interface créée avec Max/MSP qui utilise la caméra de l'ordinateur portable comme capteur de mouvement afin de contrôler divers paramètres sonores.....	152
Figure 7.1 : Plan de scène du dispositif performatif de <i>viorupeeeeihean</i>	157
Figure 7.2 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio et numériques pour la première partie du premier mouvement de <i>viorupeeeeihean</i>	164
Figure 7.3 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio et numériques pour la deuxième partie du premier mouvement de <i>viorupeeeeihean</i>	165
Figure 7.4 : Plan de scène du dispositif performatif de <i>viorupeeeeihean</i>	169
Figure 7.5 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio et numériques pour la troisième partie du premier mouvement de <i>viorupeeeeihean</i>	171
Figure 7.6 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio et numériques pour le deuxième mouvement de <i>viorupeeeeihean</i> lorsque la traduction des lettres inaudibles est électronique.....	178
Figure 7.7 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio et numériques pour le deuxième mouvement de <i>viorupeeeeihean</i> lorsque la traduction des lettres inaudibles est instrumentale.....	179
Figure 7.8 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio et numériques du troisième mouvement de <i>viorupeeeeihean</i>	183
Figure 7.9 : Strates sonores de <i>Cobalieciable</i> et objectif de l'expérimentation.....	191
Figure 7.10 : Strates sonores de <i>Spectre(s)</i> et objectif de l'expérimentation.....	192
Figure 7.11 : Strates sonores d' <i>Histhoulcapable</i> et objectif de l'expérimentation.....	193
Figure 7.12 : Pochette du disque <i>viorupeeeeihean</i>	193

RÉSUMÉ

Voix monstres : études comparatives de nature théorique et pratique portant sur les tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable en performance sonore est une thèse création qui porte sur l'émergence d'entités hermétiques, voire de monstruosités, à travers le processus de création et sur les tactiques créatives utilisées pour les accueillir en toute hospitalité. Il s'agit d'éprouver la fonction heuristique de procédés artistiques expérimentaux établissant une relation à l'insaisissable dans le but de réaliser des découvertes au-delà ou en deçà d'intentions prédéterminées.

La thèse présente ainsi le développement d'un projet de recherche articulé autour de diverses expérimentations artistiques réalisées entre 2009 et 2013 arrimées à l'analyse théorique d'un corpus d'œuvres (Ashley [1979], Cage [1976/79] et Hunt [1994]) qui manifeste singulièrement une attitude hospitalière par rapport à l'inaccessibilité de certains objets réels ou fictifs et à l'insaisissable événement de l'arrivant. Ces études de cas établissent un dialogue entre la démarche des trois artistes et celle de théoriciens afin de dégager des concepts que je traduis autrement dans mes expérimentations sonores et performatives. Chaque étude de cas fait l'objet d'un chapitre succédé d'une section plus courte exposant le processus de création du matériau artistique qui s'y rattache. Le dernier chapitre porte quant à lui sur *viorupeeeeihean* : la performance sonore finale et sa traduction sur support audio fixe qui constituent la synthèse des expérimentations artistiques et conceptuelles réalisées dans le cadre de la thèse.

Cette recherche ne vise pas une compréhension exhaustive des œuvres et des théories auxquelles je réfère, mais elle s'efforce d'explorer ce qu'il est possible de réaliser avec ces matériaux afin de produire une création artistique et théorique hybride qui offre l'hospitalité à l'insaisissable. Une telle approche pragmatique permet de saisir en acte ce qui jaillit du processus d'interprétation des œuvres et des textes pour les traduire de façon opératoire. Ce procès herméneutique ne prétend pas découvrir le sens profond ou caché des œuvres et des textes, puisqu'il relève surtout d'un élan relationnel et constructif vers ce qui demeure inaccessible. D'autre part, j'examine et traduis autrement les procédés développés par les trois artistes pour accueillir les phénomènes déstabilisateurs, voire monstrueux, qui peuvent surgir du « faire » artistique ainsi que de l'acte de traduction en tant que tel. L'attention particulière accordée au processus et aux méthodes de création inscrit également ma démarche dans la lignée des travaux de type poïétique et autopoïétique.

Cette dissertation doctorale analyse donc différentes tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable en performance sonore qui favorisent l'accueil en actes de l'étrange(r). La performance sonore renvoie d'ailleurs de manière générale à la relation entre le son et l'acte de sa production. En plus du corpus d'œuvres, mes objets d'étude sont les interfaces traductrices et les instruments qui établissent une relation entre le corps performatif et la production sonore. Je m'intéresse particulièrement à la voix en tant qu'instrument intimement lié au corps, puisqu'elle constitue un point d'articulation fertile entre le corps et le son. J'étudie aussi les dispositifs techniques, de l'instrument de musique à la lutherie numérique en passant par divers outils analogiques, qui permettent de traduire le corps performatif en corps sonore. Cette traduction *monstre* l'insaisissable en établissant une relation transformatrice qui est gage d'hospitalité au devenir.

MOTS-CLEFS : insaisissable, monstre, performance sonore, pragmatisme, traduction.

INTRODUCTION

Voix monstres : études comparatives de nature théorique et pratique portant sur les tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable en performance sonore est une thèse création qui expose le processus d'élaboration d'expérimentations artistiques réalisées entre 2009 et 2013¹ arrimé à l'analyse théorique d'un corpus d'œuvres (Ashley [1979/1983], Cage [1979] et Hunt [1994]). J'ai choisi ces artistes, car ils exercent une influence indubitable sur mon travail et parce qu'ils traduisent singulièrement l'insaisissable à travers leurs œuvres. L'insaisissable circonscrit ce qui résiste à la pensée conceptuelle et au logos à l'instar de l'imprévisibilité du devenir qui saisit avant d'être compris ou de l'inaccessibilité de certains objets réels ou fictifs. Ces études de cas me permettent d'aborder les approches pragmatiques de l'insaisissable en jeu dans les processus de création en développant un dialogue entre la démarche de ces artistes et celle de plusieurs théoriciens. Je dégage ainsi diverses problématiques que je traduis ensuite autrement à travers des expérimentations sonores et performatives.

La première étude de cas porte sur Hunt (1994) et la question de la traduction vocale de textes occultes en relation au dispositif performatif que je définis selon les théories de Deleuze (1968), Certeau (1982), Foucault (1966), James (1904) et Lévi-Strauss (1962). La seconde étude traite de l'approche pragmatique de l'insaisissable et de l'indécidabilité de la performance vocale chez Ashley (1979, 1983) à travers une lecture des écrits philosophiques de Benjamin (1923), Derrida (1972), Dewey (1934), Stiegler (2005) et Whitehead (1929). La dernière étude de cas se concentre quant à elle sur les liens qui unissent le travail de Cage (1979), pionnier de la musique expérimentale américaine, à celui d'Ashley et de Hunt. Cage s'est imposé comme une

¹ Voir l'annexe A qui mentionne toutes les présentations publiques des performances sonores réalisées

figure incontournable dans le processus de création de ma thèse doctorale à cause de l'importance de sa contribution artistique au vingtième siècle et l'influence incontestable qu'il a exercée sur mon travail et sur celui d'Ashley et de Hunt. Cette étude comparative permet de contextualiser historiquement la démarche de ces deux artistes américains et établit une relation indirecte entre Hunt et Ashley. Je m'intéresse aussi à la question de la traduction de l'insaisissable en analysant le *Roaratorio* de Cage (1979) qui s'approprie singulièrement le livre *Finnegans Wake* de Joyce (1939).

Parallèlement à ces études de cas, j'ai créé des performances sonores qui explorent les problématiques soulevées tout en établissant une comparaison entre ma démarche et celle des artistes convoqués. Une description du processus de création des performances accompagne chacune des études auxquelles elles sont liées. La thèse renferme ainsi un mouvement d'aller-retour continu entre l'analyse des œuvres, la création théorique et l'expérimentation sonore et performative. Ce mouvement d'aller-retour me permet d'amalgamer la description de mon processus de création et l'analyse du corpus d'œuvres avec le contenu théorique afin qu'il existe, dans la thèse comme dans ma démarche, une articulation constante entre la théorie et la pratique. Chaque chapitre contient donc un dialogue à partir duquel je problématise les questions en jeu dans ma démarche ou dans le processus de création des artistes étudiés.

À la suite des études de cas et des textes portant sur les réalisations artistiques qui leur sont liées, un dernier chapitre expose la matrice symbolique de la performance sonore finale et de sa traduction sur support audio fixe qui synthétisent le matériau artistique généré par le processus de création de la thèse. Cet exercice de synthèse constitue une sorte de métacœuvre qui témoigne de l'influence des artistes sur ma démarche et qui traduit singulièrement les problématiques issues de l'analyse de leur travail et ainsi, par truchement, qui transpose aussi artistiquement les pensées des

théoriciens. Ici performative, la traduction me permet d'incarner autrement ces influences artistiques et théoriques. Mon travail ne relève pas d'un effort de compréhension exhaustif des œuvres et des théories auxquelles je réfère. Il consiste plutôt à observer ce qu'il est possible de faire avec ces matériaux afin de générer une création artistique et théorique hybride susceptible d'accueillir l'insaisissable. Je cherche ainsi à adopter une posture hospitalière par rapport à l'insaisissabilité des démarches de ces artistes ainsi qu'aux phénomènes déstabilisateurs, voire monstrueux, qui surgissent du processus de création et de la performativité de la traduction afin de témoigner de l'émergence d'entités hermétiques à travers le « faire » artistique.

Je crée donc des anomalies à travers l'expérimentation artistique et théorique en confrontant des procédés et des concepts issus de différentes disciplines (art sonore, performance, philosophie, poésie sonore et musique) pour accueillir en acte ces entités hermétiques en toute hospitalité. L'expression « performance sonore » indique déjà une forme d'hybridité et renvoie de façon plus générale à la relation entre le son et l'acte de sa production tout en englobant plusieurs disciplines soient l'art sonore, la musique, la poésie sonore, etc. Toutefois, en dehors du médium sonore, la performance en art regroupe bien entendu diverses approches interdisciplinaires, multidisciplinaires et indisciplinaires². Le choix du terme « performance » fait d'ailleurs effectivement référence à ces nombreuses pratiques artistiques étant donné l'influence indéniable qu'ont exercé sur mon travail des mouvements et des artistes tels Vito Acconci, Joseph Beuys, Chris Burden, Valie Export, Dada, Fluxus, Bruce Nauman, Gina Pane et Zaj.

² L'interdisciplinarité implique une mise en relation entre diverses disciplines qui se modifient les unes les autres, alors que la multidisciplinarité consiste davantage en la juxtaposition de nombreuses disciplines sans que les champs disciplinaires soient nécessairement modifiés. L'indisciplinarité renvoie plutôt aux approches non disciplinaires ou du moins aux pratiques qui remettent en question l'idée même d'identification disciplinaire.

J'ai toutefois dû réduire mon champ de recherche afin que celui-ci soit en adéquation avec mon projet où l'acte performatif est toujours en relation à la production sonore. J'ai donc sélectionné les artistes pour mes études de cas selon ce critère, puisque, tout comme moi, ceux-ci sont à la fois musiciens, artistes sonores et *performeurs*. En effet, tandis que Cage, précurseur, réalise les premiers *happenings* au début des années cinquante, Ashley et Hunt poursuivent en quelque sorte son travail en déterritorialisant, dès les années soixante et soixante-dix, le conservatisme musical. Dans la lignée des expérimentations de Cage, ces artistes créent alors des performances sonores qui brouillent les limites taxinomiques entre musique, art sonore et art performatif.

Ma pratique brouille également les limites nominatives de différentes disciplines en troublant celles-ci par l'intégration de procédés qui leur sont étrangers afin d'ouvrir leurs champs de recherche respectifs. Bien que fréquemment employée, cette méthode opératoire demeure féconde dans la création de nouvelles mutations artistiques et théoriques. Je tiens d'ailleurs à souligner que je ne tiens pas à circonscrire un nouveau territoire nominatif avec la performance sonore et encore moins une discipline artistique. Celle-ci me permet plutôt de déterritorialiser les disciplines pouvant être regroupées sous cette expression tout en favorisant la problématisation de certains aspects propres à ma démarche et à celle des artistes étudiés. Dans le travail d'Ashley, de Cage et de Hunt, la production sonore est souvent mise en relation avec le corps performatif par le biais de divers dispositifs techniques allant de l'instrument de musique à la lutherie numérique en passant par des circuits analogiques et différents objets trouvés. L'utilisation de l'instrument vocal, qui correspond à l'ensemble des sons buccaux produits par la vibration de la glotte (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), est également présente dans leur travail, et ce, particulièrement dans les œuvres que j'ai choisies.

La voix en tant qu'instrument intimement lié au corps représente un point d'articulation fertile entre le corps et la production sonore. Toutefois, la voix est l'indécidable du corps, car elle provient de lui et s'en détache en se maintenant à la limite du corps lorsqu'elle agit comme passeur entre son extériorité et son intériorité (Parret, 2002). La voix indique alors déjà un passage qui peut être exacerbé par la médiation technique. En effet, une voix enregistrée ne provient plus d'un corps organique et n'est plus vibration de la glotte, mais est électricité. La médiation technique permet de traduire l'information captée et de l'incarner autrement. Je m'intéresse à cette relation entre la voix comme passage, le corps performatif et la médiation technique afin de penser des œuvres qui relèvent moins « d'un retour à une oralité originaire que d'une fuite en avant dans les machinations et les voies machiniques déterritorialisées capables d'engendrer ces subjectivités mutantes » (Guattari, 1992, pp. 125-126).

La voix, comme point d'articulation entre le corps et la production sonore, ainsi que l'acte performatif en relation à la médiation technique en performance sonore sont les points de départ à l'élaboration d'expérimentations artistiques et théoriques portant sur la mutation et le devenir autre à travers l'acte de traduction. Par mes actes de traduction, le matériau est transformé, voire dénaturé, de telle sorte que la nature de l'objet traduit ne coïncide plus avec celle de l'objet initial. Ma thèse porte sur ces mutations insaisissables ou ces métamorphoses de l'insaisissable qui sont en jeu dans la traduction artistique et théorique. Plusieurs tactiques décrites dans les chapitres concernant mes exercices performatifs et sonores participent au développement de ce que je nomme une approche pragmatique de l'insaisissable. Cette approche fait d'ailleurs écho à la démarche des artistes étudiés.

L'aspect pragmatique de cette approche renvoie à son caractère expérimental et au fait qu'elle vise avant tout l'accueil en acte de l'étrange(r) qui jaillit du processus de création et de traduction afin « qu'une différence *fasse* une différence » (Rorty, 1995

p. 76). Le terme « pragmatique » souligne l'importance que j'accorde à l'aspect performatif de l'acte artistique, mais il réfère aussi à une tradition philosophique américaine³, celle de James (1904), Whitehead (1929), Dewey (1934) et Rorty (1995). Les pragmatistes s'intéressent moins à définir la façon d'accéder par la connaissance rationnelle à ce qui est vrai ou essentiel qu'à l'efficacité pratique de l'action sur le réel. Cette remise en question de la suprématie de la rationalité n'est pas étrangère à mon corpus théorique principal : Benjamin (1923), Deleuze (1968), Derrida (1972), Certeau (1980), etc.

Bien que la pensée des pragmatistes peut a priori sembler éloignée de celle des théoriciens européens que j'étudie dans ma thèse, on peut observer plusieurs liens conceptuels pertinents entre ces deux traditions, et ce, particulièrement en ce qui a trait à la question de l'insaisissable. Deleuze était notamment un fervent lecteur de Whitehead et des pragmatistes alors que Derrida a influencé la pensée du néo-pragmatiste Rorty. Ici, l'insaisissable est pensé en relation au monstre se révélant en tant que dissimulé dans l'acte de traduction qui manifeste l'intouchable selon Benjamin (1923). La traduction *monstre* quelque chose d'insaisissable en confrontant les facultés hospitalières. La juxtaposition des concepts de monstre et de traduction témoigne à mon avis adéquatement des mutations et des anomalies que je tente d'engendrer grâce aux transpositions techniques, symboliques et conceptuelles que j'opère à partir de mes objets d'analyse. Le monstre est ici ce qui « fait » la différence en incarnant un excès par rapport au monde et aux normes.

Le monstrueux désigne en effet certaines créatures imaginaires qui peuplent les contes et les mythes, mais il est aussi employé pour qualifier des êtres réels possédant une difformité physique tels que les siamois et les hydrocéphales. Imaginaires ou réels, les monstres renvoient également à une chose démesurée ou extraordinaire

³ Les études de cas portent d'ailleurs sur des artistes américains.

comme en témoigne l'expression « une œuvre monstre ». Le monstre fait donc écho à une différence essentielle qui pervertit la perception habituelle du monde, que ce soit par son aspect hors de l'ordinaire, sa démesure, son écart par rapport à la norme ou par sa figuration imaginaire qui indique un tout autre monde. Le monstre correspond alors à ce qui excède le monde et ses normes. Le monstrueux, ambigu et informe, anéantit toute tentative de circonscription ou de normalisation, puisqu'il se montre dans le processus de formation pour résister à la forme définitive.

Au sujet de cette résistance du monstrueux en relation à la forme, Deleuze dépeint le monstre comme ce fond chaotique qui surgit des profondeurs pour troubler la surface. Dans *Différence et répétition* (Deleuze, 1968, p. 352), il écrit que le monstre n'est ni ce qui prend forme à la surface, ni cet indéterminé qui se cache au fond, mais plutôt cette venue du fond vers la surface qu'il nomme le sans-fond ou le profond. Les formes qui se trouvent à la surface sont dissipées par le sans-fond, car, maintenant confondues avec lui, elles ne peuvent plus s'en distinguer. En effet, la forme se distingue habituellement du fond indifférencié qui lui ne peut se distinguer d'elle, puisqu'il est l'indistinction même. L'informel qui monte à la surface constitue une ligne abstraite et une détermination intimement liée à l'indéterminé. Cette ligne monstrueuse se distingue du fond d'où elle provient sans que lui puisse se distinguer d'elle. Elle agit dans le processus de formation sans jamais prendre forme à la surface.

Le monstre est ce qui se montre comme caché, car il est la monstration même qui, sans montrer quelque chose en particulier, permet à quelque chose de venir à jour. En tant que processus, la monstration agit dans l'entre-deux où quelque chose émerge de l'indéterminé et s'en détache sans posséder de forme précise. Bien qu'elle corresponde à la condition pour qu'une forme apparaisse, la monstration ne possède pas de contours définis, puisqu'elle est la force insaisissable du devenir qui agit dans la tension de l'intervalle où tout se joue, mais où rien n'est encore fixe. La

monstruosité naît de ce frottement entre l'indéterminé et les déterminations qui permet de « faire⁴ » la différence.

La notion de différence monstrueuse est utilisée dans cette thèse doctorale afin d'aborder dans toute sa complexité l'insaisissable qui jaillit du processus de création ainsi que de l'acte de traduction. La traduction est monstre dans la mesure où elle indique l'insaisissable à la source tout en produisant des différences à travers la répétition. Dans *La tâche du traducteur*, Benjamin (1923) écrit qu'« aucune traduction ne serait possible si son essence ultime était de vouloir ressembler à l'original. Car dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie » (Benjamin, 2000, texte original publié en 1923, p. 249).

Le *traduit* est une métamorphose de l'original qui ne lui est plus conforme, mais qui assure tout de même sa survie en perpétuant son insaisissabilité. Selon Benjamin, la traduction ne doit pas tenter de restituer le sens de l'original, mais plutôt de prolonger son mystère : « C'est bien pourquoi la traduction ne peut que renoncer au projet de communiquer, faire abstraction du sens dans une très large mesure, et l'original ne lui importe que pour autant qu'il a déjà libéré le traducteur et son œuvre de la peine et de l'ordonnance d'un contenu à communiquer » (Benjamin, 2000 texte original publié en 1923, p. 257). La traduction est à la fois relationnelle et transformatrice alors qu'elle incarne l'insaisissable.

Il reste en toute langue et dans ses œuvres, hors du communicable, quelque chose qui, selon le contexte où on le rencontre, est symbolisant ou symbolisé. Symbolisant seulement dans les œuvres finies des langues; mais symbolisé dans le devenir même des langues. Or ce qui cherche à se représenter, voire à se réaliser dans le devenir des langues, c'est ce noyau même du pur langage. Mais si celui-ci, même caché ou fragmentaire, est

⁴ « Faire » la différence correspond moins au discernement qu'à une approche pragmatique de l'insaisissable où l'indécidabilité règne selon moi.

présent pourtant dans la vie comme le symbolisé même, il n'habite dans les œuvres que symbolisant. Si cette ultime essence, qui est bien le pur langage lui-même, dans les langues n'est liée qu'à du langagier et à ses mutations, dans les œuvres elle est affligée du sens lourd et étranger. Le libérer de ce sens, du symbolisant faire le symbolisé même, réintégrer au mouvement de la langue le pur langage qui a pris forme, tel est le prodigieux et l'unique espoir de la traduction (Benjamin, 2000 texte original publié en 1923, p. 258).

La tâche du traducteur est monstre dans la mesure où la traduction est la monstration d'une chose comme cachée (l'incommunicable). Elle est un art en soi qui n'a pas pour fonction la restitution d'un sens ou la production d'une copie conforme à l'original. « Pour saisir le rapport authentique entre original et traduction, il faut procéder à un examen dont le propos est tout à fait analogue aux raisonnements par lesquels la critique de la connaissance doit démontrer l'impossibilité de la théorie du reflet » (Benjamin, 2000 texte original publié en 1923, p. 249). La conception benjaminienne de la traduction excède toute représentation en répétant une différence qui ne peut être subordonnée au même et, comme l'écrit Deleuze, « ce que l'on reproche à la représentation, c'est d'en rester à la forme d'identité [...] ce qui compte est la divergence des séries, le décentrement des cercles, le monstre » (Deleuze, 1968, p. 94).

Voix monstres : études comparatives de nature théorique et pratique portant sur les approches pragmatiques de l'insaisissable en performance sonore tente de témoigner de l'émergence de la différence monstrueuse à travers l'expérimentation, la répétition et les multiples procédés de traduction technique, symbolique, conceptuelle et artistique⁵. Il m'est ainsi possible de « faire » la différence grâce à des méthodes répétitives de *recomposition* et de *réécriture* du matériau qui génèrent des différences en transformant ledit matériau initial. Le processus d'expérimentation théorique et

⁵ Le concept de traduction est ici élargi à des transpositions qui ne concernent pas uniquement le langage naturel.

pratique, qui possède d'ailleurs une fonction heuristique, a engendré une mutation de certains concepts initiaux perceptible dans le déploiement de la thèse. En effet, les expérimentations ont produit des données qui influencent la transformation, voire le raffinement, des concepts. En effet, il est possible de constater que le monstre se métamorphose tranquillement en entités hermétiques en passant par l'indécidabilité. La notion d'insaisissable regroupe toutefois toutes ces questions et c'est pourquoi l'ensemble des tactiques analysées et créées dans le cadre de cette thèse peuvent être qualifiées de tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable.

En ce qui concerne l'aspect méthodologique de la thèse, je crois pouvoir affirmer que du point de vue réflexif ma méthode s'apparente à l'herméneutique, car elle est a priori fondée sur une interprétation d'œuvres et de textes théoriques. Celle-ci s'inscrit dans le contexte de mon approche générale que je qualifie de pragmatique, puisque j'éprouve en acte ce qui jaillit du processus d'interprétation par le biais d'expérimentations sonores et performatives qui traduisent les données produites par les études de cas. L'objectif des études de cas est d'analyser le processus créatif des artistes et leurs intentions en étudiant leurs textes de même que des entrevues et des entretiens auxquels ils ont participé. Cette approche demeure toutefois approximative, étant donné qu'il est impossible de connaître l'intentionnalité réelle du créateur, celui-ci ignorant parfois lui-même la signification exacte de son œuvre. Je m'intéresse particulièrement à ce non-savoir impliqué dans l'acte créateur et à l'inaccessibilité du sens d'une œuvre pour celui qui l'a créée : « Jamais tu ne sauras ce que tu as écrit, même si tu n'as écrit que pour le savoir » (Blanchot, 1983, p. 85).

Blanchot écrit d'ailleurs à ce propos :

Avant l'œuvre, œuvre d'art, œuvre d'écriture, œuvre de parole, il n'y a pas d'artiste ni d'écrivain, ni de sujet parlant, puisque c'est la production qui produit le producteur, le faisant naître ou apparaître en le prouvant [...] Mais si l'œuvre écrite produit et prouve l'écrivain, une fois faite elle ne témoigne que de la dissolution de celui-ci, de sa disparition (Blanchot, 1983, pp. 85-86).

Dans *La mort de l'auteur*, Barthes (1968) évoque également ce congédiement de l'auteur par son œuvre, mais en indiquant plutôt que le sens d'une œuvre n'est pas strictement accessible à l'auteur ou au créateur. Selon Barthes, l'écrivain ou l'artiste ne constitue pas l'unique détenteur de la signification de son texte ou œuvre, puisque le lecteur ou celui qui est en relation à une œuvre participe lui aussi au déploiement du sens par le truchement de l'interprétation.

La métaphore du dialogue avec le texte, telle que la conçoit l'herméneute Gadamer (1960), s'avère appropriée pour exprimer la relation fertile et créative qui existe entre l'interprétant et l'objet interprété. L'interprétation des textes et des œuvres que renferme ma thèse ne vise cependant pas une saisie de leur essence profonde et cachée comme le préconise l'herméneutique traditionnelle. Elle tente plutôt de révéler un processus relationnel et constructif avec ce qui se cache ou du moins avec ce qui se cache hypothétiquement, puisqu'il est impossible d'identifier en toute certitude la présence de l'insaisissable. Je ne prétends pas atteindre une réalité objective dissimulée au cœur de mes objets d'étude. J'explore le potentiel des objets d'analyse à travers une relation à ce qui demeure insaisissable dans un processus de décentrement perpétuel qui congédie toute forme de vérité ou d'essence unique. Ici, l'interprétation ne consiste donc pas à saisir le sens caché des œuvres qui conserve à mon avis toujours son caractère insaisissable, et ce, même aux yeux du créateur. L'interprétation constitue plutôt un acte de mise en relation et d'agencement en cet interstice où règne la multiplicité.

Bien que j'interprète le travail de trois artistes, je m'intéresse davantage aux questions et aux découvertes pouvant jaillir de l'analyse des tactiques élaborées dans leur processus de création qu'au sens de leurs œuvres. C'est pourquoi ma méthode peut également s'apparenter à une branche de l'heuristique qui concerne plus précisément l'analyse du processus de création nommée poïétique. Passeron définit ainsi la poïétique :

La poïétique est une « interscience », sorte de discipline « transversale », qui a d'abord pour objet, dans toutes les sciences – et pas seulement les sciences humaines – les multiples facettes de son objet, qui n'est ni l'œuvre à proprement parler, ni l'homme, ou le groupe producteur, mais les linéaments opératoires par lesquels l'œuvre vient (dans le meilleur des cas) à l'existence (Passeron, 1996, p. 23).

La méthode poïétique, qui fait du processus un objet de connaissance, s'avère donc pertinente, puisque je tente de dégager des pistes théoriques à partir d'une analyse des procédés et des techniques de création d'Ashley, Cage et Hunt. Cette analyse du processus créatif des artistes alimente aussi mes expérimentations artistiques qui traduisent autrement les questions soulevées dans les études de cas tout en témoignant de l'influence de la démarche de ces artistes au sein de mon travail. La méthode autopoïétique, qui concerne spécifiquement l'analyse autoréflexive d'un artiste sur son processus de travail, peut alors également circonscrire la démarche propre à cette thèse dans laquelle j'expose en détail l'élaboration de mes performances sonores en décortiquant les procédés d'écriture, les dispositifs techniques ainsi que les objectifs spécifiques aux expérimentations sonores et performatives réalisées en relation aux diverses études de cas.

CHAPITRE I : JERRY HUNT

Cette première étude de cas porte sur la question de la traduction de textes occultes en relation au dispositif performatif chez Jerry Hunt en établissant un dialogue entre la démarche de cet artiste et les théories de Deleuze (1968), Certeau (1982), Foucault (1966), James (1904) et Lévi-Strauss (1962). Cette confrontation théorique est heuristique, puisqu'elle me permet de faire des découvertes sans toutefois prétendre à une explication de la démarche huntienne. Le but est d'observer les effets possibles de cette confrontation sans résorber le mystère de l'œuvre.

Le compositeur et performeur sonore texan Jerry Hunt est né le 30 novembre 1943 dans la ville de Waco. Atteint d'un cancer du poumon, il se suicide en inhalant du monoxyde de carbone le 27 novembre 1993 dans la maison qu'il a construite près de Canton. Il a étudié la composition musicale et le piano à l'Université de North Texas pour ensuite être pianiste de concert et travailler en tant que directeur musical et compositeur au sein de productions cinématographiques et vidéographiques. Hunt est aussi consultant technique chez certaines compagnies qui fabriquent des systèmes audio et vidéo. Les connaissances qu'il possède en matière de systèmes électroniques lui permettent d'élaborer ses propres dispositifs qu'il utilise dans ses performances sonores. L'artiste décrit ainsi lui-même ses conceptions : « interrelated electronic, mechanic and social sound-sight interactive transactional systems » (Schell, 1993).

Comme le soulève Schell dans son essai *Unlikely persona : Jerry Hunt (1943-1993)* (Schell, 1996), les dispositifs électroniques de Hunt sont instables et donc susceptibles d'adopter des comportements indéterminés qui le confrontent à l'insaisissabilité du « il arrive quelque chose » en jeu dans le processus performatif. Ces dispositifs interactifs constituent un monde de contrôle à distance (« remote

control »). Les messages y sont transmis par des moyens invisibles qui établissent une relation entre l'invisible et le monde physique perceptible grâce aux actions de l'artiste, aux mouvements de sa bouche, ainsi qu'à ses gestes musicaux. L'invisible renvoie ici à l'univers sonore déployé à travers les interrelations gérées par le dispositif et aux ondes électromagnétiques générées par celui-ci, mais aussi au « il arrive quelque chose » irréprésentable qui ne cesse d'advenir dans le processus performatif. Ce « il arrive quelque chose » dans le processus performatif et dans l'expérience vivante ne possède pas encore de contour défini comme « ce qui arrive », et c'est pourquoi ce « il arrive quelque chose » est informe et irréprésentable. Le « il arrive quelque chose » indéterminé, qui vient continuellement fragiliser ce qui détermine l'expérience vivante dans son processus, montre quelque chose qui excède le monde et ses normes. Ce frottement entre les déterminations et l'indéterminé au sein de l'expérience ou du processus performatif peut être qualifié de monstrueux dans la mesure où la force vectorielle du monstre signale précisément un excès par rapport au monde et vient troubler ce qui y est apparemment stable en le confrontant à son devenir. Un monstre est ce qui se montre comme caché et c'est en ce sens que les performances de Hunt s'avèrent monstrueuses alors qu'elles indiquent ce qui se dissimule dans un monde de contrôle à distance où l'irréprésensable peut venir martyriser la forme de la performance à tout instant en tant qu'indétermination du devenir.

Il est d'ailleurs possible de reconnaître une analogie entre la relation à l'insaisissable propre à la démarche performative de Hunt et certains rituels magiques, spirituels et religieux. La fascination de Hunt pour les sciences occultes et le mysticisme se révèle d'autre part un élément fondamental pour circonscrire son approche de la création. Il s'intéresse effectivement à la magie noire et à l'occultisme dès l'enfance, puis il se joint à l'Ordre de la Rose-Croix et rédige des textes à caractère mystique lorsqu'il est adolescent. Plus tard, il renonce à son statut d'initié rosicrucien et devient résolument athée. Plusieurs titres de ses pièces font toutefois référence à des figures de

l'ésotérisme, dont Dee (*Sur Doctor John Dee*, 1963), Kelley (*Kelley : (Drape)*, 1975) et Fludd (*Fluud*, 1985). Il intègre aussi différents systèmes ésotériques dans ses procédés compositionnels tels que le tarot et les tablettes énochiennes créées par Dee et Kelley. De plus, Hunt semble s'inspirer de la littérature occulte lorsqu'il décrit ses pièces dans un langage singulier et cryptique qui fusionne références mystiques, jargon scientifique et termes d'ingénierie électronique (voir annexe B). Les œuvres de Hunt manifestent ce qui se cache en dissimulant, et ce, autant au niveau du titre et des notes explicatives que lorsqu'elles sont traduites sur bande vidéo comme dans *Four video translations* (Hunt, 1994) où le dispositif se trouve hors du cadre lors de performances qui mettent en scène une relation ambiguë entre les gestes, le matériau sonore et le système électronique.

1.1 Les performances sonores de Hunt et ses dispositifs

1.1.1 Les dispositifs électroniques de Hunt

Dans les années soixante-dix, Hunt conçoit de nombreux systèmes interactifs pour ses performances. Les limites techniques relatives aux claviers et aux contrôleurs électroniques de l'époque l'amènent à travailler à partir de différents capteurs : caméras vidéo, détecteurs de présence à infrarouge et microphones. Grâce à ceux-ci, les gestes de l'artiste exercent une influence sur le matériau sonore sans contact manuel avec les machines. Ces systèmes de contrôle à distance établissent une relation invisible entre les déplacements corporels de Hunt, ses actions, sa voix, la manipulation de petits objets (grelots, clochettes, sifflets, etc.), le déclenchement de sons préenregistrés et leur position temporelle sur la bande magnétique ainsi que la modulation de certaines couches sonores. À cette époque, il emploie souvent une caméra vidéo pour effectuer de la reconnaissance de mouvements et traduire ainsi électroniquement l'analyse visuelle de ses déplacements dans l'espace afin de contrôler divers appareils tels que des magnétophones. Il dispose aussi de

microphones qui analysent les principales composantes spectrales des sons dans le but de les traduire synthétiquement à travers divers circuits électroniques à la manière d'un vocodeur. Cependant, son usage singulièrement brut des dispositifs électroniques, voire la dimension magique et rituelle qu'il accorde à la technologie dans ses performances sonores, renvoie tout autant aux formes les plus ancestrales de la création artistique qu'aux expérimentations les plus singulières en art électronique.

1.1.2 La communication avec l'invisible et la technologie

Le rapport qu'entretient Hunt avec la technologie semble en effet investi par une symbolique de l'invisible similaire à celle que l'on retrouve dans les cérémonies religieuses et les rituels magiques les plus immémoriaux. « Jerry's paradigm exploited the obvious parallels (remote control, incorporeity, invisible propagation) between the electronic media and the magical world » écrit Schell (2001). L'œuvre de Hunt reflète un réseau d'interrelations complexes, voire ambiguës, entre la technologie, le mysticisme et l'œuvre d'art. Ses œuvres incarnent aussi une tension particulièrement paradoxale entre le pouvoir d'envoûtement presque mystique exercé par le progrès technique sur les êtres humains dans leur entreprise de saisie de la nature et le désenchantement causé par la présence potentielle de failles à l'intérieur d'un système, qu'il soit religieux ou technologique. Les systèmes de contrôle à distance évoquent une communication avec l'invisible, mais ils peuvent aussi renvoyer au contrôle à distance opéré par la religion sur certains groupes sociaux ou bien à la multiplication des modalités de contrôle (de la nature et de la nature humaine) engendrée par le développement technique. Hunt n'exerce jamais un plein contrôle sur les systèmes qu'il crée et c'est pourquoi la possibilité d'échec que renferme chaque tentative de maîtrise se voit exacerbée. Ainsi, les mouvements de l'artiste sont susceptibles d'entraîner des répercussions directes sur certains paramètres musicaux, tout comme il se peut qu'ils n'engendrent aucun résultat perceptible. La position fragile du *performeur* est alors comparable à la perte de contrôle propre à l'état de

transe du chaman lors de rituels, mais elle se rapproche aussi de l'attitude empiriquement instable du savant face à son matériau. Bien que la relation entre les gestes de Hunt et ses dispositifs sonores fonctionne assez pour que la foi des spectateurs en l'efficacité du système soit maintenue, il reste qu'elle échoue aussi suffisamment pour donner raison aux sceptiques. En effet, l'instabilité de ses dispositifs interactifs rend parfois la relation entre l'action performative et la production sonore confuse. Il est donc encore une fois possible d'établir une comparaison entre les procédés du compositeur et les systèmes religieux qui enchantent ou désenchantent comme le soulève Schell (1996).

1.1.3 Hunt : bricoleur ou ingénieur?

La fragilité des systèmes électroniques de Hunt dépend aussi du fait qu'ils sont construits à une époque où le développement de ce type de technologie en est à un stade plutôt rudimentaire et qu'il doit fabriquer ses dispositifs lui-même à partir de transistors ainsi que diverses composantes électroniques élémentaires. Il explique d'ailleurs très bien la façon dont sa démarche est intimement liée aux progrès techniques.

In the beginning almost everything that I used was completely built by me from resistor and the transistor up, none of which would have been possible in the world before transistors. Gradually systems have become complex both in terms of their physical structure and in terms of what is possible to achieve with them. So more and more I use pre-existing equipment, modified in one way or another to accept certain kinds of control that they weren't designed for. And usually it is either a matter of simplification, or doing things in a more direct way, or finding ways to use equipment more suited to my purposes in performance (Hunt en entrevue avec Noorden, 1988).

Hunt se présente ainsi comme un bricoleur qui assemble ou transforme ses machines avec ce qu'il a sous la main, soit des transistors ou des capteurs qu'il modifie selon

ses besoins. L'artiste affirme qu'il n'aurait pu bricoler de tels dispositifs sans l'invention du transistor. Ainsi, en plus d'être tributaire du travail des ingénieurs qui fabriquent les objets techniques, sa démarche est aussi intimement liée au développement technologique en tant que tel.

Lévi-Strauss distingue le bricoleur de l'ingénieur dans *La pensée sauvage* (Lévi-Strauss, 1962). Cela lui permet aussi de circonscrire sa définition de la science du concret, celle de la « pensée sauvage », manifeste chez certains peuples dits « primitifs » pour l'opposer à la science abstraite pratiquée par les hommes de science qui s'appuient sur des concepts pour analyser la nature. Le bricoleur travaille sur la limite même (encore indistincte) entre la nature et la culture alors qu'il utilise ce dont il dispose pour fabriquer un objet sans que celui-ci découle d'un projet défini a priori. Il prend plaisir à combiner les signes dans un dialogue direct avec la nature et il ne se préoccupe pas des résultats. L'ingénieur tente quant à lui de saisir les phénomènes en maniant des concepts qui sont constitués par un certain état du rapport entre la nature et la culture propre au contexte sociohistorique dans lequel il évolue, comme l'écrit Lévi-Strauss, et c'est pourquoi il ne dialogue jamais avec la nature pure comme le bricoleur.

L'ingénieur cherche toujours à s'ouvrir un passage et à se situer au-delà, tandis que le bricoleur, de gré ou de force, demeure en deçà, ce qui est une autre façon de dire que le premier opère au moyen de concepts, le second au moyen de signes. Sur l'axe de l'opposition entre nature et culture, les ensembles dont ils se servent sont perceptivement décalés. En effet, une des façons dont le signe s'oppose au concept tient à ce que le second se veut intégralement transparent à la réalité, tandis que le premier accepte, et même exige, qu'une certaine épaisseur d'humanité soit incorporée à cette réalité (Lévi-Strauss, 1962, p. 30).

Pour Lévi-Strauss, si la relation de priorité entre structure et événement est symétriquement inversée chez le bricoleur et l'ingénieur, ce dernier créant des événements grâce à des structures alors que le premier crée des structures au moyen

d'événements, il décrit la manière dont l'artiste se situe entre le bricoleur et l'ingénieur :

Toujours à mi-chemin entre le schème et l'anecdote, le génie du peintre consiste à unir une connaissance interne et externe, un être et un devenir [...] L'émotion esthétique provient de cette union instituée au sein d'une chose créée par l'homme, donc aussi virtuellement par le spectateur qui en découvre la possibilité à travers l'œuvre d'art, entre l'ordre de la structure et l'ordre de l'événement (Lévi-Strauss, 1962, p. 37).

L'artiste occupe alors une position interstitielle entre le bricoleur et l'ingénieur et l'art se rapproche à la fois de la connaissance scientifique et de la pensée magique ou mythique, car, « avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance » (Lévi-Strauss, 1962, p. 33). Jerry Hunt, qui bricole des dispositifs singuliers à partir de systèmes élaborés par des ingénieurs, imprègne ses créations d'une couche de son humanité (Lévi-Strauss, 1962, p. 30). Il dit d'ailleurs à propos de ses performances qu'elles ne sont que des jeux interpersonnels avec des outils (Hunt en entrevue avec Monahan, 1986). Lévi-Strauss discerne cependant le jeu du rituel en déclarant que leur relation est similaire à celle de l'ingénieur et du bricoleur. Selon lui, le jeu produit des événements à partir de structures, car il se définit en fonction d'un ensemble de règles qui créent un certain nombre d'événements déterminant a posteriori, selon le hasard ou le talent, des vainqueurs et des vaincus dans un groupe de sujets égaux à l'origine. En revanche, les rituels « décomposent et recomposent des ensembles événementiels (sur le plan psychique, sociohistorique, ou technique) et s'en servent comme autant de pièces indestructibles, en vue d'arrangements structuraux tenant alternativement de fins et de moyens » (Lévi-Strauss, 1962, p. 47). Les rituels procèdent donc à l'inverse du jeu, puisqu'ils reposent sur une distinction claire entre le sacré et le profane, entre les initiés et les non-initiés, afin de parvenir à une union, voire à une communion, entre des sujets initialement séparés. Les performances sonores de Hunt relèvent à la fois du jeu et du rituel. Il s'agit néanmoins de jeux où les règles ne sont pas exposées

clairement au spectateur et de rituels où la distinction entre le sacré et le profane, initié et non-initié, demeure ambiguë et où la communion ne s'opère que sous le mode d'une participation au mystère de l'œuvre.

1.1.4 Les systèmes cryptiques de Jerry Hunt

L'ambiguïté est omniprésente dans le travail de Hunt, et ce, tant dans la lisibilité de la corrélation entre ses actions et le système interactif que dans sa manière cryptique de créer ses partitions et de décrire ses pièces à partir de termes ésotériques et cybernétiques (voir annexe B). Le vocabulaire qu'il développe pour aborder ses œuvres semble encore une fois faire le pont entre un langage scientifique d'ingénierie électronique (« adaptive control system », « lattice », « kernel », etc.) et un langage ésotérique (« skrying », « sigil », « Rosicrucian chess », etc.). Son utilisation de termes hermétiques pour décrire et expliquer ses œuvres semble volontairement accroître la portée mystérieuse de celles-ci. Ce langage singulier et les systèmes interactifs de Hunt constituent des matrices qui montrent en dissimulant. Elles font office de structures relationnelles à ce qui se cache. L'artiste construit donc son rapport au mystère selon un système de signes et de dispositifs analogue à celui de la science du concret pratiquée chez les peuples qualifiés de « primitifs ». Ceux-ci organisent leur relation à la complexité du monde naturel ou aux puissances mystérieuses de leurs dieux à travers une multitude de systèmes classificatoires et mythologiques. Tel que mentionné plus haut, Hunt occupe toutefois une position intermédiaire entre cette « pensée sauvage » et la pensée scientifique qui l'informe. Il compose son langage artistique en mettant ces deux types de pensée en dialogue. C'est précisément en investissant l'interstice même du dialogue où un être et son devenir se maintiennent en tension que le langage monstre de Hunt se dévoile comme voilé et qu'il établit, en tant que structure flexible, une relation avec ce qui se cache sans résorber son insaisissabilité.

Comme le rappelle Lévi-Strauss, si une exigence d'ordre est à la base de toute pensée, « primitive » ou scientifique, et que la pensée magique représente un mode de connaissance tout aussi construit et articulé, bien qu'autrement⁶, que la pensée scientifique, on peut aussi admettre que « le procès tout entier de la connaissance humaine assume ainsi le caractère d'un système clos » (Lévi-Strauss, 1962, p. 357). Il est pourtant probable que ces systèmes clos soient plus hermétiques que leurs créateurs ne le croient : « la langue est une raison humaine qui a ses raisons, et que l'homme ne connaît pas » (Lévi-Strauss, 1962, p. 334). Les êtres humains créent des systèmes clos qui constituent des modes relationnels et des grilles d'analyse, mais ils oublient trop souvent que ces dispositifs les contrôlent peut-être davantage qu'ils ne les contrôlent. La langue est un de ces systèmes qui structure profondément les humains. Le langage est l'un des plus anciens dispositifs dans la mesure où un dispositif constitue « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben, 2006, p. 31). Dans la préface à son ouvrage *Les mots et les choses*, Foucault (1966) analyse comment le fait de nommer est intimement lié à une mise en ordre⁷ et que, même si cette classification peut s'avérer extravagante ou arbitraire, elle demeure étroitement liée à l'ordre des choses. « L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage » (Foucault, 1966, p. 11). Il est important de mentionner que toute classification taxinomique n'est alors jamais neutre, et ce,

⁶ Contrairement à la pensée scientifique, la pensée magique ne vise pas une connaissance rationnelle et analytique du monde. Elle tend plutôt vers une connaissance pragmatique basée sur l'efficacité des effets qu'elle produit.

⁷ Le concept d'*hypomnemata* auquel Foucault s'intéresse dans son texte *L'écriture de soi* (Foucault, 1983) renvoie d'ailleurs à ces techniques mémorielles (écriture et autres dispositifs de captation) qui permettent au sujet d'intercepter et d'organiser des éléments hétérogènes afin d'éviter l'éparpillement. Je traite plus spécifiquement de ce concept au troisième chapitre.

malgré sa prétention d'objectivité, puisque l'ordre n'existe que dans « la grille d'un regard ».

Foucault se base ainsi sur la lecture d'un texte de Borges faisant référence à « une certaine encyclopédie chinoise » qui opère une classification des animaux en des catégories qui peuvent sembler aussi absurdes les unes que les autres. Pourtant, Foucault démontre de quelle façon cet exercice de taxinomie établit un ordre et permet de faire cohabiter des éléments hétérogènes qui ne pourraient jamais coexister hors de l'espace taxinomique.

La monstruosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste au contraire en ceci que l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné. Ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner. Les animaux « i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau », - où pourraient-ils jamais se rencontrer, sauf dans la voix immatérielle qui prononce leur énumération, sauf sur la page qui la transcrit? Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage (Foucault, 1966, p. 8)?

Ce site impossible qui rassemble divers animaux est le non-lieu du langage où est instauré un ordre des choses aussi étrange soit-il. Foucault écrit que le malaise qu'il éprouve devant les énumérations de Borges est moins lié au caractère incongru de ses rapprochements qu'à l'idée que cette taxinomie indique ses propres limites. Elle annonce ainsi le désordre et l'hétéroclite même où l'on aperçoit de multiples fragments d'ordres possibles et à venir. L'hétéroclite est monstrueux, car il vient inquiéter les dispositifs taxinomiques en les confrontant à leurs limites ainsi qu'à un ordre beaucoup plus confus et obscur qui ne peut être circonscrit par le langage. Cet ordre muet et innommable est l'« être brut de l'ordre » qui indique qu'il y a en dessous de ces taxinomies des choses sur lesquelles elles n'ont pas d'emprise, mais qui sont en elles-mêmes ordonnables. Comme l'écrit Foucault, « il y a » de l'ordre malgré le fait que « l'être brut de l'ordre » soit en devenir, en puissance et qu'il vienne troubler la stabilité des dispositifs langagiers, taxinomiques et classificatoires

par son caractère encore indéterminé. C'est ce frottement monstrueux entre l'« être brut de l'ordre » indéterminé et les déterminations taxinomiques qui donne lieu au mouvement incessant de la connaissance, celle-ci demeurant toutefois partielle et provisoire.

D'ailleurs, la connaissance occulte déploie un extraordinaire système taxinomique et classificatoire qui tente l'impossible, c'est-à-dire de saisir l'insaisissable. Les systèmes ésotériques sont souvent formés d'une multiplicité d'ensembles structurés de signes et de symboles servant d'interface pour approcher l'inatteignable « ordre secret⁸ » qui se camoufle en toute chose. Les sciences occultes visent la connaissance de ce qui est caché. Si connaître est synonyme de classer et d'ordonner, l'occultisme construit quant à lui des systèmes qui symbolisent cet « ordre secret » en faisant miroiter son mystère à travers un imaginaire. Qu'advient-il de cette « connaissance de ce qui est caché » si ce qui se cache est dévoilé? Il est nécessaire pour les sciences occultes de montrer les choses comme cachées et de multiplier les interfaces symboliques afin de dédoubler sans cesse cet « ordre secret » qui doit demeurer l'insaisissable même. « Les arcanes s'avilissent quand ils sont révélés; et, profanés, ils perdent leur grâce » (Gorceix, 1970, p. 35). L'intérêt de Hunt pour les sciences occultes structure d'ailleurs à plusieurs égards son processus de création, et ce, autant au niveau de l'élaboration de ses systèmes cryptiques que dans l'utilisation de systèmes occultes existants afin d'organiser ses compositions sonores ou performatives. Plusieurs musiciens et artistes (Peters, Schell, Stasick, etc.) ayant commenté le travail de Hunt expliquent qu'une démarche vouée à la compréhension

⁸ Cet « ordre secret » n'est pas conceptualisé ontologiquement par les ésotéristes comme chez Foucault. Pour de Certeau, les systèmes mystiques (et ésotériques) sont basés sur « un clivage initial qui rend impossible l'énoncé [ontologique] qui serait le *dit* de la chose visée. La phrase mystique échappe à cette logique et lui substitue la nécessité de ne produire dans le langage que des effets relatifs à ce qui n'est pas dans le langage. Ce qui doit être dit ne peut l'être que par une brisure du mot. Un clivage interne fait avouer ou confesser aux mots le deuil qui les sépare de ce qu'ils montrent » (de Certeau, 1982, p. 200).

des partitions et des directives d'interprétation de ses pièces s'apparente à la lecture de traités d'alchimie⁹. Celles-ci semblent donc a priori délibérément obscures afin d'exacerber le mystère.

1.1.5 *Birome (ZONE) : Cube, Birome (ZONE) : Cube [frame], Birome (ZONE) : Cube (Core), Birome (ZONE) : Plane, Birome (ZONE) : plane (fixture), Birome (ZONE) : Hemisphere*

1.1.5.1 Le texte de *Birome (ZONE)*

Birome (ZONE) : Cube is devised as a reflex memory cabinet with transactional core : the mechanism used is item-element invariant and system transparent; the cube zone is a body-memory exerciser and operates as a continuous "other" : a sexual surface trance derivative emulator. The interior surfaces of the cabinet serve as source skrying planes through access points using a system derived from the angelic tablets of John Dee; the core is a composite mannequin arrangement (homunculus) provided with interactive signature translators derived from a serialized variant of Rosicrucian chess (sigil) and is sensitive to participant skrying action. The participant/cabinet/core interaction is arranged in such a way as to cause the core assembly to generate response signatures translated as context codes along a binary interleaved multiplex transsexual spiral : the spiral contains embedded narrative whorls : each whorl generates a string of sound-image derivatives. Deep whorls (cores) use spatial reposition; continuant whorls (narratives) use temporal reposition. Sound and image sequences and stills are parallel threaded into the multiplex spirals. The system uses an audio/video retrieval mechanism in the surfaces (monitors), sequence and stream interactive with the accumulative history of the participant/cabinet/core exercise.

Les titres énumérés en tête de la section 1.1.5 réfèrent aux différentes versions de la pièce *Birome (ZONE)* qui fut présentée sous forme d'installation, de performance

⁹ « Jerry became obscure when asked about his own works. His scores and writings are almost indecipherable, set in his customized dialect of cyberbabble with directions like [use no start/end mechanism of preparation gesture ensemble] or [select an extent of node content stream elements [using] the same number of sign element increments]. Reading this is like trying to read a great alchemical tract made deliberately obscure » (Schell, 1993).

ainsi que de « traduction » vidéo¹⁰. Le court texte de présentation qui s'y rattache exemplifie le style cryptique et hermétique dont Hunt fait usage pour décrire ses œuvres. En alliant des termes techniques à des références ésotériques, il crée un langage qui cerne symboliquement les dispositifs de ses pièces. Ainsi le système interactif de *Birome (ZONE)* n'est pas neutre, car la manière dont Hunt le décrit est circonscrite par la « grille de son regard » pour revenir au propos de Foucault.

Le symbole de la spirale est omniprésent dans ce texte. La métaphore sexuelle (transsexuelle) en spirale (« transsexual spiral ») représente peut-être les multiples interrelations possibles entre le *performeur* ou les participants et l'interface qui traduit leurs actions en codes électroniques afin de contrôler le son ou les images vidéo¹¹ selon la version de la pièce. L'artiste insiste sur le fait que la fonction du dispositif est de nature « transactionnelle » et qu'il agit comme une surface sexuelle en incarnant une sorte « d'altérité continue¹² » qui enregistre, mime, répond, bref interagit avec les informations captées (gestes, déplacements corporels dans l'espace, etc.) à partir du *performeur* ou des participants dans le cadre d'une installation. Il existe alors une relation sexuelle métaphorique entre le *performeur* ou le participant et le dispositif qui capte et transforme l'information en interagissant avec lui sous forme d'une altérité invisible. Celle-ci peut rappeler certaines pratiques magiques où la sexualité occupe un rôle central, tel que chez Crowley¹³ qui constitue un autre personnage important dans l'imaginaire de Hunt¹⁴.

¹⁰ Voir en annexe B les dates de création des différentes versions de *Birome (ZONE)* ainsi que la description des spécificités propres à chacune d'elles.

¹¹ Voir Hunt, J. (1988), « Jerry Hunt : Birome (ZONE) : Cube [frame] », in *The Jerry Hunt home page*, site internet, www.jerryhunt.org/b_z_c_f.htm.

¹² Jerry Hunt écrit que le noyau du dispositif est un « composite mannequin arrangement (homunculus) ». La notion d'homunculus renvoie d'ailleurs à l'idée d'une représentation d'un être humain, mais aussi à une entité ou un agent qui permet à un système de fonctionner. Hunt semble exploiter ces deux aspects.

¹³ Aleister Crowley (1875-1947) est un écrivain et occultiste britannique.

1.1.5.2 Utilisation de systèmes ésotériques comme grilles structurales dans *Birome (ZONE)*

Dans *Birome (ZONE)*, Hunt intègre à son dispositif un système dérivé des tablettes énochiennes du mathématicien, astronome/astrologue et occultiste britannique John Dee (1527-1609) qui font office de points d'accès au sein du dispositif interactif (points de contrôle à distance). Il utilise aussi le jeu d'échecs rosicrucien pour traduire en données électroniques¹⁵ les informations captées par les points d'accès, permettant ainsi au *performeur* ou au participant d'interagir avec le dispositif. Il emploie donc ces deux systèmes occultes afin de filtrer et de traduire l'information pour ensuite la gérer et la modeler. Ces systèmes sont a priori fort complexes et les modalités de traduction qu'ils impliquent exacerbent la densité du système de transcodage huntien. Les tables énochiennes de Dee se fondent sur la transcription d'un langage dicté par des anges avec lesquels Dee et Kelley (collègue de Dee) seraient entrés en communication. Pour sa part, le jeu d'échecs rosicrucien est basé sur les tables énochiennes, mais il a été créé à la fin du dix-neuvième siècle par des membres de l'« Hermetic Order of the Golden Dawn¹⁶ », dont fut adepte Crowley.

¹⁴ Même si Hunt n'a pas nécessairement été influencé par cette œuvre pour *Birome (ZONE)*, l'idée d'une machine érotique peut rappeler la symbolique complexe et hermétique de l'œuvre de Marcel Duchamp intitulée *Le Grand Verre ou La Mariée mise à nu par ses célibataires, mêmes* (1915-1923).

¹⁵ Voir Jerry Hunt in interview with Gordon Monahan, 1986, « *Stompin' and Beatin' and Screamin'* », in *The Jerry Hunt home page*, site internet, www.jerryhunt.org/mw_39.htm : « A certain change in the space (picked up through the sensors, such as microphones or TV camera or microwave detector), is always translated as a certain move in the chess game (e.g. Q-R4). That game might start anywhere. I don't work at controlling it, I just preset and start it up. And then there are little triggers that are arbitrary that start it, depending upon the piece it is. If it's a piece in which I don't want to finger-start then I have a way of starting it via some challenge which sometimes is extraordinarily simple, sometimes very obscure ».

¹⁶ L'explication exhaustive de ces systèmes n'est pas l'objet de ce texte, puisqu'il ne s'agit que de montrer la densité du système de transcodage de Jerry Hunt et des multiples modes de traduction de l'information qu'il implique.

La multiplicité des grilles symboliques que Hunt utilise ainsi que les divers langages « construits » qu'il s'approprie pour communiquer avec l'invisible témoignent de l'hétérogénéité des modes de relation à ce qui se cache et, par cette accumulation, l'artiste ne fait que s'approcher davantage du mystère tout en s'en éloignant. Le transcodage huntien transforme ces systèmes et camoufle leur source pour la réincarner en la manifestant autrement. Occultée par sa nouvelle forme, cette source continue d'interroger le processus de formation qui correspond à ce qui vit entre ces deux manifestations : la source et sa traduction. Ce processus exacerbe ce qui se cache en s'efforçant de montrer autrement et en signalant toujours un devenir et une perte, soit quelque chose qui n'est pas. En ce sens, le transcodage huntien se présente comme un investissement interstitiel qui fait office de passage. De Certeau écrit d'ailleurs ceci à propos de l'idée d'une traduction provoquée par des systèmes ou des langues mystiques :

Le parler mystique est fondamentalement « traducteur ». Il est passeur. Il forme un tout par d'incessantes opérations sur des mots étrangers. Avec ce matériau bigarré, il organise une suite orchestrale de décalages, de camouflages aussi et de citations lexicales [...] Le traducteur, qui exerce aussi quelquefois le métier d'imprimeur ou de prote, est un opérateur de différenciation. Comme l'ethnologue, il met en scène une région étrangère même si c'est pour l'adapter en lui laissant troubler son langage. Il fabrique de l'autre, mais dans un champ qui n'est pas davantage le sien et où il n'a aucun droit d'auteur. Il produit, mais sans lieu propre, dans cet entre-deux, sur cette barre où des langues roulent sur elles-mêmes en se rencontrant (de Certeau, 1982, p. 164).

Différents modes de traduction sont impliqués dans les dispositifs de Hunt. Que ce soit une traduction de ses propres pièces, comme l'indiquent les nombreuses versions de *Birome (ZONE)*, ou le transcodage de systèmes ésotériques qui permettent de montrer tout en dissimulant. Toutefois, selon l'artiste, même si le dispositif semble obscur au premier abord, il devient de plus en plus lisible lorsque le participant s'y

confronte : « this system device of translation gestures provides a string of goals which becomes coherent through reiterative additive uses » (Hunt cité par Schell, 1996). Hunt décrit ses dispositifs ainsi : « system transparent in the sense that any kind of compositional algorithm or any kind of idea about synthesis or any philosophy of music production is available to the instrument » (Hunt en entrevue avec Monahan, 1986).

1.1.5.3 Les objets utilisés par Hunt dans la version *Birome (ZONE) : plane (fixture)* et leur portée symbolique

C'est avec l'aide de son ami sculpteur David McManaway que Hunt a conçu la plupart des objets qui sont utilisés dans ses performances. Ceux-ci sont créés à partir d'objets banals et ils ressemblent à des talismans chargés de connotations ambiguës. Dans la performance *Birome (ZONE) : Plane* (1986) qui porte le titre de *Birome (ZONE) : plane (fixture)* (1992) dans sa traduction sur bande vidéo, Jerry Hunt se trouve au centre de l'espace. Assis sur un petit tabouret, il manipule frénétiquement une série de petits objets : des cloches, un amalgame de petits morceaux de métal qui s'entrechoquent, une croix en métal cerclée, des baguettes magiques, une ombrelle, une flèche formée d'un triangle en papier collé sur un bout de bois, des petits balais, des drapeaux portant l'inscription de signes astrologiques, etc. Les gestes de Hunt modulent, grâce au dispositif interactif décrit ci-dessus, la trame sonore composée à partir d'échantillons artificiels d'instruments (percussions, instruments à vent et à cordes). D'autres objets difficilement identifiables provenant de l'extérieur du cadre viennent aussi « visiter » le *performeur* : diverses croix (papier, broderie sur un mouchoir, assemblage de pièces métalliques, etc.), des petits objets ailés, un cadre vide, un fétiche vaudou (tournevis recouvert de jute), un bout de bois recouvert d'un gant, une spirale en aluminium, etc. À certains moments, des sons émanent de sa bouche, il utilise les objets qu'il manipule pour se donner des coups sur la tête ou encore il se flagelle avec un petit fouet en paille. Vers la fin du vidéo, il attache

autour de sa tête un cœur en plastique, puis il saisit un débouchoir à ventouse qu'il frappe sur la partie gauche de sa poitrine pour simuler l'action de pomper son cœur. Les croix et les étranges objets « magiques » témoignent encore une fois de l'importance qu'accorde Hunt aux symboles religieux et ésotériques au sein de son œuvre. Ses actions peuvent aussi renvoyer à un imaginaire ésotérique et religieux quand il utilise différents signes manuels et faciaux qui semblent pourvus d'une signification secrète ou encore lorsqu'il se flagelle à l'image de certains croyants faisant pénitence.

Hunt mentionne en entrevue (Hunt en entrevue avec Monahan, 1986) que la dimension symbolique de ces objets permet en quelque sorte à l'imagination des spectateurs de se reposer en accueillant des signes fortement connotés et connus. À son avis, ces symboles lui permettent aussi d'établir une communication non verbale avec le spectateur. C'est en ce sens qu'il évoque la danse indienne dont les mouvements créent des effets précis chez le public qui connaît la signification des gestes. Bien entendu, Hunt est conscient du fait que la lisibilité de ses performances n'est pas aussi évidente. Ses performances empruntent néanmoins des signes connus qui possèdent une portée générale apte à guider l'imaginaire du public sans imposer un sens unique (la signification de la croix par exemple varie selon les cultures et l'histoire individuelle de chacun). Il souligne à propos de ces objets : « they're seeders that seed the attention; This is what this is about. This is the seed. Now we can get on to the transaction of why I'm here : Why am I displaying for you? Why are you allowing yourself to watch me? What are you getting out of me? » (Hunt en entrevue avec Monahan, 1986). Il n'existe selon lui aucun sens caché derrière les signes et les sons qu'il produit, les objets qu'il manipule ou sa manière de les manipuler, sinon les significations implicites que ceux-ci suggèrent. « I think there is a tendency to believe that there is some other meaning behind things. More and more, I try to make the physical presence and the implied information of that physical presence... interchangeable, the same, equivalent » (Hunt en entrevue avec

Noorden, 1988). Il se dit d'ailleurs fasciné par l'idée que rien ne se dissimule derrière tous ces éléments et que son travail est sans fondation. À ses yeux, son travail est fondé sur des contingences, et ce, dans sa production comme dans sa réception.

Cet aspect paradoxal de la démarche de Hunt, selon lequel son travail ne repose sur rien tandis qu'il expose une densité symbolique en s'appropriant des signes fortement connotés ainsi que des systèmes ésotériques extrêmement construits, implique différentes formes de transactions entre la complexité d'un système et ce néant à la source. Il n'y a ainsi possiblement pas de sens caché derrière son système même si celui-ci déploie une mise en ordre qui se fonde sur cet « ordre muet et secret » qui est le moteur de la mise en ordre et qui confronte l'être de ce système à sa porosité et à son devenir. Ce qui se cache est possiblement le rien à la source qui est gage de devenir et qui permet à ce système de significations potentielles, qui est en mouvement perpétuel, de s'actualiser comme construction à travers le rythme des actions et de la musique de l'artiste. Hunt décrit d'ailleurs ses performances comme des exercices de transaction mimétique qui servent à clarifier et à accentuer la structure rythmique qui émerge du matériau sonore. De cette façon, ses signes gestuels et faciaux ne font que mimer et traduire visuellement ce qui est invisible et établissent ainsi une relation entre le visible et l'invisible, entre ce qui se dévoile et ce qui se cache : le rien à la source.

1.2 La banalité du secret

1.2.1 Monstration et performativité chez Hunt

Le secret se caractérise comme une chose qui est sans paraître. Mais, par là même, il entretient un dangereux voisinage avec le mensonge ou la fiction, c'est-à-dire avec ce qui paraît sans être. Ce qui prétend cacher peut n'être qu'un simulacre. De fait, en se donnant un référent secret, les « paroles mystiques » n'embraient pas seulement sur tout le répertoire des séductions

ou des manipulations que génère le caché; elles sont prises elles-mêmes dans les rapports labyrinthiques des fictions qu'elles produisent avec les réalités qu'elles soustraient. Elles tombent dans le piège qu'elles ont construit. Elles offrent toujours aux destinataires qu'elles visent la possibilité de n'y reconnaître que de la tromperie (de Certeau, 1982, p. 134).

Il est aussi probable que Hunt joue, non sans humour, sur l'aspect charlatanesque des systèmes mystiques, comme l'ont soulevé Peters et Schell : « cloaking their work in a shroud of mystery for the sake of appearance » (Schell, 1996). En jeu dans plusieurs langages religieux, mystiques ou ésotériques, cette tension paradoxale entre ce qui paraît sans être et ce qui est sans paraître renvoie encore une fois à l'omniprésence de l'ambiguïté morale dans les systèmes de croyances qui stimulent la foi ou le doute. Hunt soutient cependant lui-même que son travail est dépourvu de fondation et qu'il n'est de ce fait qu'apparence sur fond de néant, mais ce néant est aussi dans l'œuvre ce qui est en n'étant pas, c'est-à-dire cette présence de l'absence qui est sans paraître.

La tension entre paraître et être qui se joue à travers le secret est en effet fort complexe selon de Certeau. Le secret se présente comme inconnaissable, mais demeure malgré tout la condition même d'une connaissance ou plutôt d'une herméneutique, puisqu'il implique une possibilité interprétative. La possibilité d'une interprétation suppose un ordre entre la chose cachée et celle qui la dissimule et ce rien qui se cache derrière constitue aussi une sorte de moteur herméneutique. En fait, comme le soulève de Certeau, on peut arbitrairement produire du secret afin de rendre une interprétation possible, et ce, même lorsque ce qui se cache n'est rien en soi ou rien d'autre en soi qu'un système servant à produire des fictions herméneutiques. Ce rien à la source se présente donc comme le moteur même d'une chaîne herméneutique qui n'est basée sur rien d'autre que le déploiement de sa propre structure. Cette absence de fondation reste toutefois la condition d'apparition d'un sens en devenir qui ne peut s'achever en une structure de signification en tant

que processus de production de sens. Les systèmes secrets de Hunt ne dissimulent peut-être rien d'autre qu'un néant à la source, mais ils constituent un langage monstre qui montre précisément le processus de formation d'un sens qui se situe à la lisière du néant.

1.2.2 *Transform (stream)*

Dans le vidéo *Transform (stream) : core* (1992), Hunt porte une collerette élisabéthaine (référence directe à Dee) et siffle incessamment en articulant ses muscles faciaux et oculaires. Il semble ainsi communiquer avec des esprits qui se manifestent hors du cadre. Ses sifflements paraissent répondre aux bruits ainsi qu'à la voix sans corps provenant d'un enregistrement sonore, alors que ses yeux scrutent les alentours pour signaler la présence d'entités invisibles. Dans cette pièce, le regard de Hunt est souvent dirigé vers la caméra, peut-être pour s'adresser directement aux spectateurs qui lui sont tout aussi invisibles. Lorsqu'il regarde l'objectif de la caméra, il semble interroger les spectateurs de cette manière : « Why am I displaying for you? Why are you allowing yourself to watch me? What are you getting out of me? » (Hunt en entrevue avec Monahan, 1986). Il est probable qu'il interroge aussi tout ce qui se passe autour de lui en traduisant la présence des entités invisibles par ses sifflements et ses gesticulations faciales. La traduction est encore une fois omniprésente dans cette œuvre qui correspond à la traduction vidéo de la pièce *Transform (stream)* (1977) qui constitue une traduction de la pièce *Cantegral Segment(s)15* (1976).

Le transcodage huntien opère par une mutation constante des matériaux pour les ouvrir à leur altérité constitutive et à leur devenir. Dans *Transform (stream) : core*, la monstration de l'invisible s'incarne en une série de signes faciaux et oculaires de même que par une certaine mise en bouche du sifflement qui recontextualisent *Transform (stream)*. Cette impression d'une communication avec les esprits provient

certainement aussi du fait qu'il s'entretient avec « quelque chose » qui n'est plus, mais qui survit grâce à une documentation sur bande magnétique et en se réincarnant autrement à travers le processus performatif. Hunt insiste sur le rapport à la mémoire et sur l'importance de la transformation dans son travail, tel qu'indiqué par le titre *Transform (stream)* et par le court texte cité plus haut qui décrit le dispositif de *Birome (ZONE)* comme « reflex memory cabinet with transactional core ». Le transcodage huntien signale une mutation du matériau original et, en l'incarnant toujours différemment, il vient inquiéter l'origine tout en la prolongeant en tant qu'à-venir. Perte et devenir se situent au cœur de l'interstice entre l'origine, sa trace et une forme de traduction où s'accomplit un travail de la différenciation qui signale une altérité radicale questionnant profondément le chez-soi. Ce « je » de Hunt, qui transforme le matériau en lui donnant un nouveau corps, est tout aussi altéré sur la limite où l'instant et la mémoire, la perte et le devenir cohabitent. La mise en bouche du sifflement qui expire l'intériorité vers l'extériorité constitue une voix monstre qui agit comme passeur, à la manière du foyer énonciatif des mystiques qui est le lieu non assumé d'un « je » en quête de l'autre. De Certeau explique dans *La fable mystique* (de Certeau, 1982) l'état extatique du « je » mystique dont le caractère poreux l'amène à se laisser traverser par les forces de l'autre. Chez Hunt, le corps du *performeur* est précisément ce centre névralgique assiégé par des forces autres qui le guident et qu'il guide vers un ailleurs inaccessible : cet agent de l'expérience même.

De même, les chamans indiens partent dans la forêt aux bruits innombrables, en quête d'une musique - un chant d'oiseau ou de vent - qui fasse naître en eux ce qu'ils ne savent pas encore [...] La musique attendue et entendue résonne dans le corps à la manière d'une voix intérieure qu'on ne peut nommer et qui réorganise pourtant l'usage des mots. Qui en est « saisi » ou « possédé » se met à parler un langage hanté : la musique venue d'on ne sait où inaugure une autre rythmique de l'existence [...] Le corps est « informé » (il reçoit la forme) de ce qui lui arrive ainsi bien avant que l'intelligence en ait connaissance (de Certeau, 1982, p. 408).

1.2.3 Performativité et empirisme

Dans *empirisme et subjectivité*, Deleuze (1953) écrit que l'empirisme humien ne renferme pas de subjectivité théorique, car l'essence de la subjectivité est pratique, c'est-à-dire que le sujet n'est pas un sujet de connaissance a priori, mais plutôt un sujet qui se constitue dans le donné par la pratique. Dans cet ouvrage, Deleuze écrit « la philosophie doit se constituer comme la théorie de ce que nous faisons, non pas comme la théorie de ce qui est. Ce que nous faisons a ses principes; et l'Être ne peut jamais être saisi que comme l'objet d'une relation synthétique avec les principes mêmes de ce que nous faisons » (Deleuze, 1953, p. 152). Ainsi, il s'agit d'observer que le procès de l'expérience est façonné par une multitude de relations effectives entre les choses et qu'il ne faut pas rapporter les attributs de l'expérience à une substance. Il importe de substituer la relation à la substance afin de comprendre l'être en tant que relation et non comme substance. L'être correspond ici au devenir et non pas à ce qui est stable.

En fait, l'empirisme, et particulièrement l'empirisme radical de James, démontre le passage du « est » au « et » qui juxtapose et qui prolonge une pensée du « *co* » où ce sont les relations conjonctives qui possèdent une fonction primordiale¹⁷. James souligne que, dans l'empirisme radical, les relations entre les choses sont tout autant des objets d'expérience que les choses en tant que telles. Il énonce que de vivre dans des conjonctions telles que « et », « avec », ou encore « près » coïncide avec un état de transition et ces « transitions saisies *en acte* » (James, 2007, 1904 pour l'édition originale, p. 176) constituent l'objet d'observation de l'empirisme radical. James s'intéresse au processus de constitution des choses dans l'expérience, c'est-à-dire à

¹⁷ En effet, même si Deleuze reconnaît l'importance du travail des relations conjonctives dans l'empirisme, il reste que pour James les empiristes dits ordinaires insistent trop sur les disjonctions : « L'empirisme ordinaire a toujours manifesté une tendance à supprimer les liaisons entre les choses, et à insister davantage sur les disjonctions » (James, 2007, 1904 pour l'édition originale, p. 59).

leur mouvement, leur déploiement, et non pas à leur stabilité. Une méthode est toutefois requise pour penser ces relations entre les choses et leur transformation. Le pragmatisme est pour James cette méthode d'invention d'idées qui peut rendre compte des relations dans l'expérience. Ainsi, il ne s'agit pas pour les pragmatistes de connaître d'où l'idée provient, mais de savoir où elle conduit. Pour que l'idée soit en adéquation avec l'expérience, il est important de comprendre qu'elle n'est pas posée a priori, puisqu'elle est fabriquée à travers la pratique. C'est parce que l'expérience se présente en tant que devenir à travers la pratique qu'elle ne se constitue pas d'éléments préfabriqués.

L'idée doit également, pour concorder avec l'expérience, se faire à partir de l'état intermédiaire d'un devenir. Ce système d'idées construites est donc aussi en métamorphose constante, car il se déploie dans une pratique expérimentale qui se manifeste dans le donné. L'importance accordée à la relation entre les choses dans la méthode pragmatique et dans l'empirisme radical révèle l'aspect processuel de la relation. Ce processus ouvre sur l'imprévisible et, de cette façon, le sujet de l'expérience n'est jamais un sujet de connaissance, car, en se constituant dans le donné qui est imprévisible, il est constamment saisi par celui-ci avant de pouvoir le saisir. Bergson a d'ailleurs écrit : « parce qu'elle cherche toujours à reconstituer, et à reconstituer avec du donné, l'intelligence laisse échapper ce qu'il y a de *nouveau* à chaque moment d'une histoire. Elle n'admet pas l'imprévisible. Elle rejette toute création » (Bergson, 1948, p. 164). L'expérience sous-entend donc une négociation constante entre ce « il arrive quelque chose » imprévisible et le sujet de l'expérience qui s'ajuste constamment aux imprévus à travers une pratique créative. Ce qui se crée à travers l'expérience n'est pas tant « vrai » que « réel », et ce qui est considéré comme « vrai » par l'intelligence ne l'est que provisoirement, soit jusqu'au moment où cette « vérité » est mise en péril par ce « il arrive quelque chose ». En fait, comme l'écrit James : « l'expérience comme totalité se suffit à elle-même et ne repose sur rien » (James, 2007, 1904 pour l'édition originale, p. 150).

Cet énoncé de James peut rappeler les propos de Hunt selon lesquels son travail est « bottomless ». Hunt insiste d'ailleurs sur l'importance de l'aspect transitoire entre les éléments dans ses performances et il affirme s'intéresser avant tout aux transformations des matériaux.

What takes place in my music is that the way you get from one thing to the next is the most important aspect, probably the most important message I am interested in. I don't have any hidden meaning in the symbols, the signs or the sounds or how they move, other than the implicit meanings they might have. In the Cube installation some of the sounds are suggestive of human or animal speech, because they are either computer generated or regenerated from animal or human sources. So they will in some ways sound like disturbed speech or natural sounds, and I expect that people will respond to these in that way, but there is no hidden meaning. What I am interested in is having people notice that it was more or less distorted earlier than now, or to think I remember that image in another way from an earlier time in performance with that sound sequence, and now it is changed. In other words, it is the global pattern, the relationships between one thing and the next, that is most important (Hunt en entrevue avec Noorden, 1988).

L'artiste considère l'idée de passage et de relation entre les choses comme un élément de son travail qui doit être transmis. D'ailleurs, dans la pratique performative de Hunt, cette conception empirique d'un sujet qui se constitue dans le donné et qui fait l'expérience des processus de changement dans la durée est manifeste. Si pour James « le changement est l'une des choses dont on fait immédiatement l'expérience » (James, 2007, 1904 pour l'édition originale, p. 62) et que ce « changement qui se produit est un contenu d'expérience unique, un de ces objets conjonctifs que l'empirisme radical cherche si sincèrement à réhabiliter et à préserver » (James, 2007, 1904 pour l'édition originale, p. 132), alors les intérêts de Hunt se rapprochent sensiblement des préoccupations empiristes. Les performances sonores de Hunt exposent le changement dans toute son imprévisibilité à travers des relations complexes entre ses actions et un dispositif interactif dont la fragilité génère souvent des résultats imprévisibles avec lesquels il doit composer. Lors d'entrevues,

Hunt mentionne à de nombreuses reprises qu'il est pour lui impossible de prévoir les réactions du dispositif : « The audience is probably thinking, Oh, this is just a tape recorder. But it behaves in ways, sometimes, that I have no understanding of at all [...] So most of the time I don't even know what's going on. What difference does it make how it's working? It is systematically working in some way » (Hunt en entrevue avec Monahan, 1986). Au-delà ou en deçà de son intention, le dispositif fonctionne systématiquement en le confrontant à des effets qu'il ne peut anticiper. Hunt n'est donc pas un sujet de connaissance lorsqu'il *performe*, mais bien un sujet qui doit se constituer dans le donné en gérant l'imprévisible et l'inattendu à travers un processus impliquant des relations complexes entre le corps performatif et le dispositif technique créé par l'artiste.

1.3 L'autonomie de la créature

Les relations invisibles que les dispositifs de Hunt établissent viennent parfois le saisir avant qu'il ne saisisse l'information générée par ceux-ci, l'obligeant ainsi à négocier avec l'imprévisible. Par conséquent, Hunt n'est pas le maître absolu de ses créatures qui viennent interroger sa pseudo autorité de créateur. Blanchot présente déjà cette intuition, avant Barthes et Foucault, lorsqu'il écrit au sujet de la relation de l'artiste à son œuvre : « celle-ci est la décision même qui le congédie, le retranche, qui fait de lui le survivant, le désœuvré, l'inoccupé, l'inerte dont l'art ne dépend pas » (Blanchot, 1955, p. 17). De cette façon, l'œuvre d'art est aussi un de ces « systèmes clos » évoqués par Lévi-Strauss qui circonscrivent le procès de la connaissance humaine et tout comme la langue « est une raison humaine qui a ses raisons, et que l'homme ne connaît pas » (Lévi-Strauss, 1962, p. 334). Ces systèmes clos constitués par les êtres humains leur permettent d'établir une relation au monde à travers des « créatures » qui peuvent cependant venir les confronter à leur limite de saisir ce qu'ils font. Le mythe de Frankenstein qui crée une « créature » qui se

retourne contre son créateur exemplifie cette problématique au niveau de l'expérimentation scientifique et technique.

Lorsque Hunt performe avec ce partenaire invisible qu'est le dispositif technique qu'il a construit, il se maintient dans une position de fragilité, puisque celui-ci vient le confronter à ses limites de saisir ce qu'il a conçu. Les « créatures » monstrueuses de Hunt permettent alors d'établir une relation à l'insaisissable à travers des rituels performatifs impliquant des procédés de transcodage complexes de ses gestes, de sa voix et de systèmes ésotériques par un appareillage technique imprévisible. Cette imprévisibilité exacerbée par le dispositif rend compte de l'événement de l'arrivant avec lequel il est nécessaire de négocier dans toute forme d'expérience. Hunt dit à propos de ses conceptions qu'il s'agit de « transactional systems » et toute transaction s'effectue dans l'interstice où un certain frottement entre les déterminations et l'indéterminé permet de « faire » la différence. Cette saisie en acte de l'événement d'un « il arrive quelque chose » qui ne cesse d'advenir, quoique sans contour défini, constitue une posture hospitalière. C'est à partir d'un « faire avec » qu'il est possible d'accueillir la différence insaisissable dans toute son ambiguïté. Ce qui se cache, le secret, n'est peut-être « rien » d'autre que cet événement de l'arrivant qui fragilise nos dispositifs et nous oblige à les modifier constamment afin qu'ils puissent témoigner plus rigoureusement de l'événement. Les ouvrages théoriques de Deleuze (1968), Certeau (1982), Foucault (1966), James (1904) et Lévi-Strauss (1962), que j'ai confrontés à la démarche huntienne, ont permis de souligner que c'est toutefois grâce à ces dispositifs (linguistiques, techniques, esthétiques, mystiques, etc.) qu'il est possible de faire acte de passeur entre l'être et l'événement et de se constituer comme des catalyseurs empiriques du « il arrive quelque chose ». Il s'agit donc de développer sans cesse de nouveaux moyens pour améliorer nos facultés hospitalières et, en vue d'y parvenir, une approche pragmatique de l'insaisissable est inévitable.

CHAPITRE II

CROWBAR COSMOGONIQUE

Pour les exercices performatifs intitulés *Crowbar cosmogonique*¹⁸ réalisés en relation aux concepts dégagés du dialogue entre le travail de Hunt et les théoriciens utilisés, j'ai développé un ensemble de procédés de transcodage qui constituent des tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable qui me confrontent à des « états de choses » excédant mon intentionnalité. L'objectif de ce travail est d'observer comment, à travers le « faire » performatif, il est possible d'accueillir la question monstrueuse en toute hospitalité alors qu'elle se dévoile comme voilée. Pour ce faire, il m'a fallu élaborer des ruses et des tactiques afin de me maintenir sur la limite même où de l'excessif vient troubler ma subjectivité créatrice en l'exposant à l'insaisissable.

Dans *L'invention du quotidien (1. arts de faire)*, de Certeau (1980) traite de cette approche pratique, voire pragmatique, de l'insaisissable à travers de multiples inventions et ruses qui nous permettent de négocier avec l'imprévisibilité de l'expérience quotidienne. Il distingue les tactiques et les ruses quotidiennes de la stratégie qui identifie la façon dont certains individus s'approprient le pouvoir en exacerbant le propre du sujet pour délimiter clairement le même de l'autre afin de mieux le saisir.

J'appelle « stratégie » le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un

¹⁸ Regarder les vidéos 1 et 2 qui présentent des extraits des trois mouvements du *Crowbar cosmogonique*. Le vidéo 1 est un document réalisé à partir d'extraits d'une des présentations publiques (le 5 août 2010 à la Sala Rossa à Montréal) de la performance sonore, alors que le vidéo 2 a été créé à partir de la documentation de diverses expérimentations sonores et performatives réalisées entre 2009 et 2010.

« environnement ». Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un *propre* et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique. J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un *propre*, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances (de Certeau, 1980, p. XLVI).

Les ruses et les tactiques ne renvoient pas au *propre* d'un sujet et elles ne discernent pas le même de l'autre, car elles ne sont pas toujours produites intentionnellement par un sujet qui est sans cesse façonné par des forces altérantes qui le traversent (l'inconscient, l'oubli qui affecte la mémoire, l'imprévisibilité du devenir, etc.). Pour de Certeau, la tactique n'est qu'un jeu incessant de digressions qui confronte infiniment le même à l'autre tout en brouillant la limite qui les sépare. Mes exercices performatifs veulent investir cette limite par une multitude de tactiques de transcodage qui ébranlent mon intentionnalité pour établir un lien entre différentes formes d'altérité. J'ai donc construit un dispositif performatif qui défie mon intentionnalité en agissant à la manière d'une altérité à laquelle je dois réagir.

2.1 Le dispositif informatique

Dans *Crowbar cosmogonique*, le système informatique fonctionne tel un cerveau artificiel qui incarne une forme d'altérité à laquelle je dois interagir lors de la performance. De cette façon, les exercices performatifs impliquent des relations complexes entre l'action performative et l'ordinateur. Le dispositif numérique agit ici comme un double négatif qui me répond et me défie, car, en plus d'être une extension électronique de mon corps et de ma voix (lorsque mes gestes et le son de ma voix contrôlent certains paramètres sonores), il est d'emblée programmé pour déterminer

certaines choses sans que je puisse les prévoir¹⁹. Le dispositif agit comme une entité en soi qui peut enregistrer des données, les traduire et les transformer en temps réel. La fonction de traduction est ici particulièrement importante en lien avec l'insaisissable, voire le monstrueux, car c'est dans l'interstice situé entre les différents éléments qu'il peut se révéler, mais aussi parce que l'acte de traduire opère un déplacement et investit l'intervalle où tout se joue, mais où rien n'est encore fixe. L'ordinateur est donc programmé pour traduire et pour transformer certaines données issues de mes actions (grâce à l'information numérique générée par la télécommande Wii installée sur le pied de biche), de la musique, de ma voix et du manuscrit Voynich²⁰, et ce, d'une manière différente à chaque fois que je présente la pièce afin

¹⁹ La programmation des différentes *patches* conçues avec le programme Max/MSP fut réalisée avec l'aide de l'artiste et programmeur Alexander Wilson. L'environnement Max m'a permis de développer des systèmes de contrôle conçus sur mesure pour répondre à mes besoins.

²⁰ Ce mystérieux manuscrit fut hypothétiquement écrit entre 1450 et 1520 à partir d'un alphabet inconnu. En plus de cet alphabet inconnu, le manuscrit contient des illustrations étranges qui pourraient bien représenter différentes théories sur l'astrologie, la biologie, la cosmologie, la pharmacologie ainsi que sur les plantes et les herbes. Cependant, rien n'est certain quant au projet qui a donné naissance à ce livre. Ce manuscrit porte le nom d'un de ses anciens propriétaires, Wilfrid M. Voynich, qui se l'est procuré en 1912. Il existe plusieurs théories sur la provenance de ce livre, certains en attribuent l'écriture à Roger Bacon, d'autres à John Dee ou à Edward Kelley. Il est aussi possible qu'il s'agisse d'une supercherie montée par Voynich lui-même ou par un charlatan ayant vécu à la fin du Moyen Âge. Aucune de ces hypothèses n'a été authentifiée de manière indubitable et de nombreux spécialistes continuent d'étudier la question de nos jours. Le manuscrit Voynich est maintenant à la Bibliothèque Beinecke de l'université Yale aux États-Unis. Les experts s'entendent pour affirmer que l'alphabet du manuscrit est constitué de 20 ou 30 signes. Toutefois, comme il ne ressemble à aucun autre alphabet, le texte demeure indéchiffrable. Les experts sont parvenus à identifier la période historique du manuscrit, non selon une analyse de son alphabet, mais grâce à ses illustrations, et particulièrement aux coiffures et aux habits des personnages. Il existe aussi une lettre datant de 1639 et rédigée par l'alchimiste Georg Baresch à l'endroit d'un savant jésuite nommé Athanasius Kircher qui constitue le document le plus ancien faisant mention du manuscrit. Baresch aurait demandé à Kircher de l'aider à déchiffrer le manuscrit. Plusieurs théories ont été élaborées dans le but de comprendre cet alphabet : codage lettre-à-lettre, chiffrement par dictionnaire, chiffrement visuel, stéganographie, langage naturel exotique, langue polyglotte, langage construit, etc. L'aspect peu soigné de l'écriture ainsi que le caractère très brut des illustrations permettent à certains spécialistes d'avancer que l'auteur du manuscrit Voynich ne serait pas un professionnel (les dessins peuvent d'ailleurs rappeler l'œuvre de l'artiste américain Henry Darger ou d'autres artistes bruts). L'origine et la signification de l'alphabet du manuscrit Voynich demeure donc un mystère.

Le choix de traduire un texte ésotérique est bien entendu lié à l'analyse du travail de Hunt qui s'approprie divers systèmes occultes issus de la tradition hermétique comme base structurelle pour ses dispositifs électroniques et pour ses performances sonores. Je tente également de traduire un texte

que je ne puisse pas savoir exactement comment le système répondra à mes actions sonores et gestuelles. Si, pour chaque mouvement, l'ordinateur est programmé dans le but de modifier aléatoirement une des couches de la performance, il reste que les différents modes de traduction informatique ne sont toutefois pas aléatoires, puisqu'ils possèdent leur propre logique. Le système global est tout de même conçu de façon à ce que je sois dans l'obligation de m'adapter en temps réel à ce qu'il me propose. Ce système se comporte dès lors comme un partenaire invisible qui réagit à ce que je fais et auquel je réagis, mais qui m'indique aussi parfois ce que je dois faire.

2.2 Les multiples modes de traduction

Il existe de nombreux modes de traduction dans mes exercices performatifs et c'est à travers ces processus de transcodage que je fais « acte de passeur » en me maintenant en tension dans l'interstice où la monstruosité peut révéler une différence. La traduction est en effet un mode qui permet d'investir ce passage sur la limite où la différence fait son œuvre. Je m'intéresse également aux diverses formes d'écho que les procédés traducteurs produisent afin d'observer les métamorphoses du matériau. Comme mentionné plus haut, il y a présence d'un mode de traduction électronique de mes gestes, de mes actions corporelles et de ma voix par l'ordinateur, mais d'autres techniques de transcodage sont aussi impliquées dans le processus. La traduction de symboles issus du manuscrit Voynich vient structurer différents paramètres de la performance (gestes, voix, son), alors que la traduction du résultat de la destruction initiale (acte cosmogonique) en des partitions graphiques structure le déploiement temporel de l'univers performatif et sonore de la pièce tel que je l'expose dans les pages qui suivent.

intraduisible afin d'approcher pragmatiquement l'insaisissable. J'ai donc choisi ce manuscrit compte tenu de sa nature profondément insaisissable et du fait qu'il a su générer de multiples fictions théoriques ainsi que de nombreuses spéculations interprétatives.

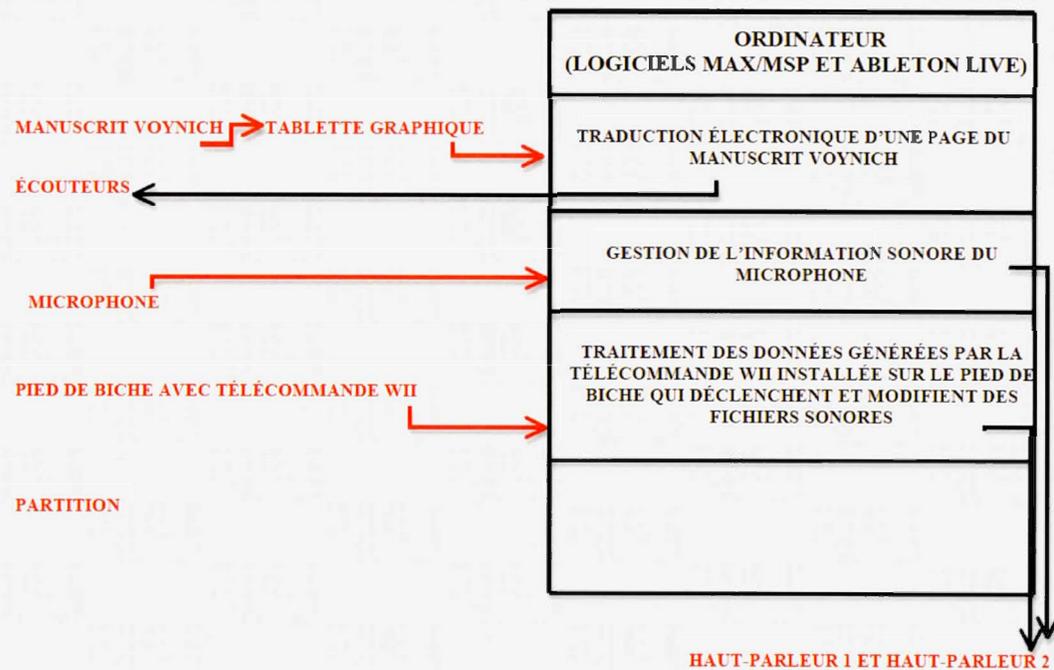


Figure 2.1 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio ou numériques pour le premier mouvement du *Crowbar cosmogonique*. Les mots en rouge représentent les éléments externes au dispositif informatique et les flèches rouges indiquent lorsque ces éléments sont des entrées audio ou numériques dans l'ordinateur. Les mots en noir concernent le dispositif informatique et le traitement des données. L'ordinateur gère ces données parallèlement et diffuse les résultats sonores générés par le traitement des données vers des sources de diffusion sonore externes. Les sorties audio de l'ordinateur vers ces sources externes sont identifiées par les flèches noires.

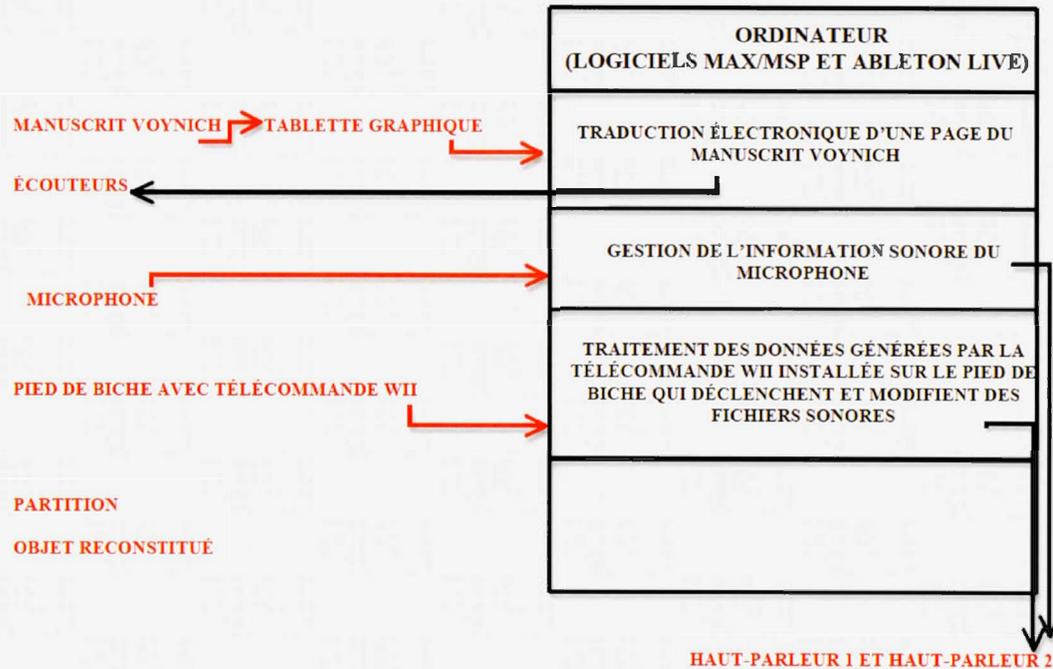


Figure 2.2 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio ou numériques pour le deuxième mouvement du *Crowbar cosmogonique*. Les mots en rouge représentent les éléments externes au dispositif informatique et les flèches rouges indiquent lorsque ces éléments sont des entrées audio ou numériques dans l'ordinateur. Les mots en noir concernent le dispositif informatique et le traitement des données. L'ordinateur gère ces données parallèlement et diffuse les résultats sonores générés par le traitement des données vers des sources de diffusion sonore externes. Les sorties audio de l'ordinateur vers ces sources externes sont identifiées par les flèches noires.

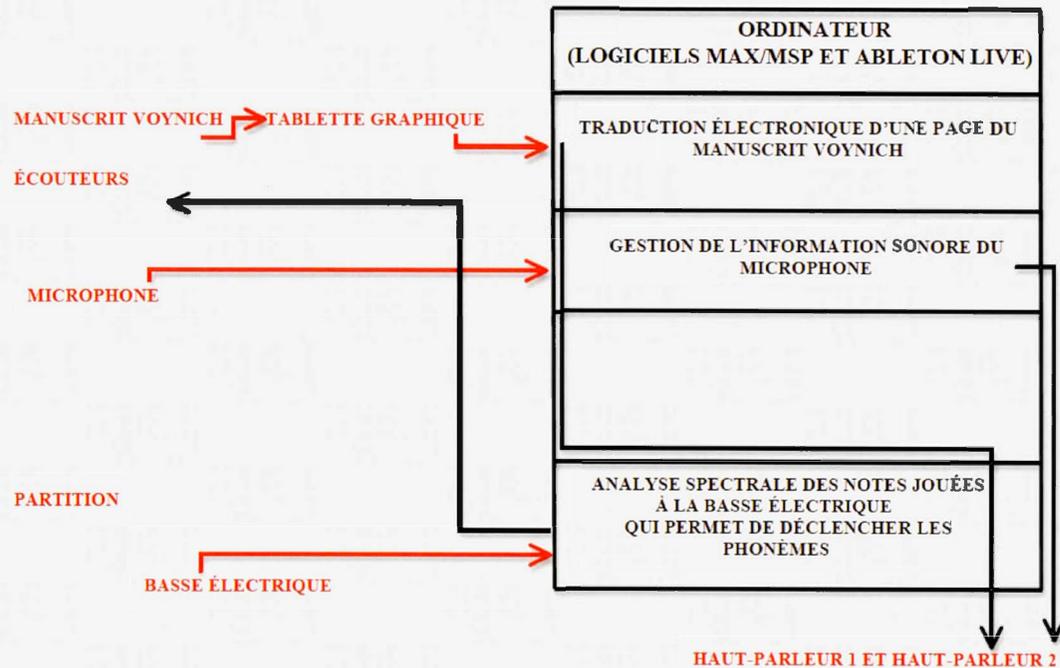


Figure 2.3 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio ou numériques pour le troisième mouvement du *Crowbar cosmogonique*. Les mots en rouge représentent les éléments externes au dispositif informatique et les flèches rouges indiquent lorsque ces éléments sont des entrées audio ou numériques dans l'ordinateur. Les mots en noir concernent le dispositif informatique et le traitement des données. L'ordinateur gère ces données parallèlement et diffuse les résultats sonores générés par le traitement des données vers des sources de diffusion sonore externes. Les sorties audio de l'ordinateur vers ces sources externes sont identifiées par les flèches noires.



Figure 2.4 : La télécommande Wii collée au manche du pied de biche est un type d'accéléromètre à trois axes (X, Y, Z) qui permet d'envoyer à l'ordinateur des données numériques qui peuvent être assignées à différents paramètres de traitement de l'information sonore.



Figure 2.5 : Les données numériques générées par la télécommande Wii sont analysées par une interface créée grâce au programme Max/MSP qui gère et relie ce flux numérique à divers paramètres sonores que le logiciel Ableton Live régit.

2.3 Traduction du manuscrit Voynich

Chaque mouvement implique une méthode de traduction différente du manuscrit. Ces traductions sont générées grâce à une analyse informatique des signes inscrits sur une page du manuscrit. Celui-ci ne doit pas être vu par le public lors des représentations, car il constitue une des matrices secrètes de la performance. Seule la résonance des divers modes de traduction à travers mes manipulations du pied de biche, ma voix et les sons est accessible. Les trois formes de traduction du manuscrit permettent de percevoir les différences et les répétitions en jeu dans les résultats des trois procédés traducteurs et exposent ainsi diverses mutations de la source.

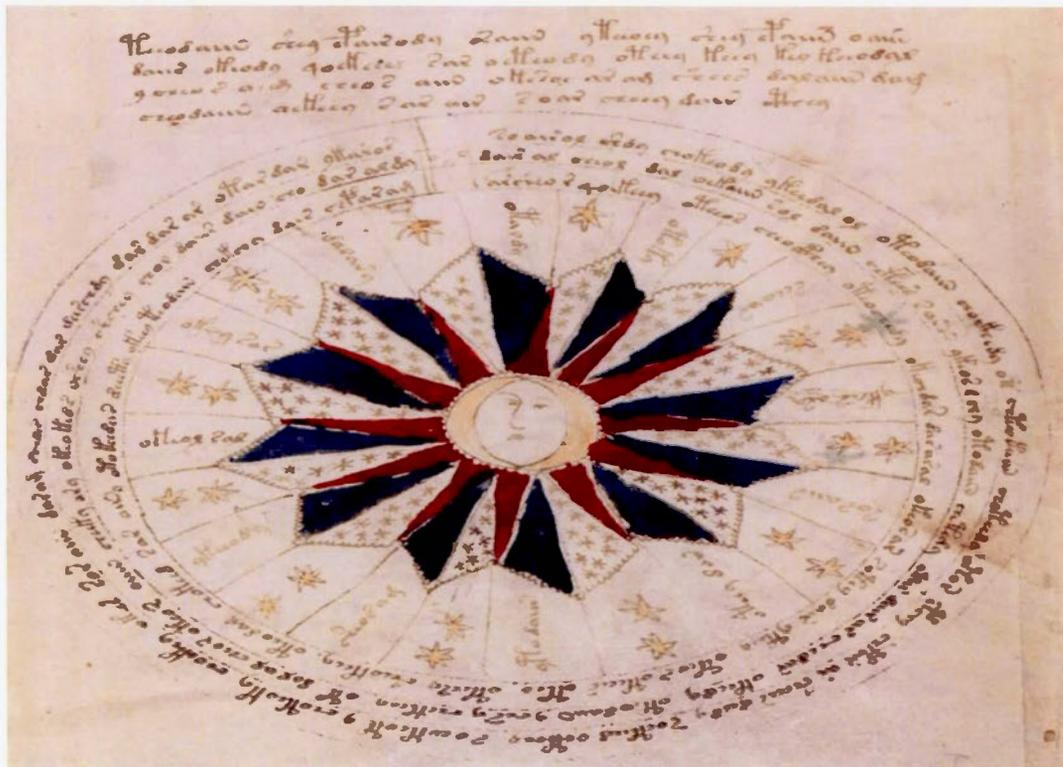


Figure 2.8 : Page du manuscrit Voynich.

Pour le premier mouvement, l'étoile située au centre de la page du manuscrit détermine les manipulations du pied de biche. À l'aide d'une tablette graphique connectée à un ordinateur, j'ai transcrit les signes au-dessus de la page afin de les traduire en données numériques pour que l'ordinateur puisse associer ces données à des chiffres correspondant aux pointes de l'étoile. Dans un casque d'écoute, j'entends les chiffres associés aux pointes et, la page du manuscrit étant devant moi, je pointe avec le pied de biche la pointe de l'étoile qui m'est annoncée au casque d'écoute²¹. Pour le deuxième mouvement, la traduction de la page du manuscrit détermine ce que je chante. L'ordinateur analyse encore une fois les signes qui se situent au-dessus de l'étoile et les traduit en notes qui sont diffusées dans le casque d'écoute afin que je puisse les vocaliser. Je deviens ainsi un médium dans ce processus de traduction. Finalement, pour le troisième mouvement, l'ordinateur analyse les mêmes signes et les traduit en sons électroniques pour constituer l'une des couches sonores du mouvement.

2.4 Le pied de biche

L'origine secrète de la performance est la destruction initiale d'un objet quelconque avec le pied de biche qui est un actant fondamental de la performance sonore. Le pied de biche, pince-monseigneur ou pince à décoffrer est un outil qui sert à enlever des clous, principalement lors de l'ouverture de caisses en bois. Il s'agit aussi d'un outil employé dans le domaine de la démolition. Bien que je détourne cet objet de ses fonctions spécifiques dans le cadre de ma performance sonore, je m'intéresse aussi à

²¹ Les mouvements du pied de biche sont déterminés en circonscrivant la forme circulaire de l'étoile. Cette façon circulaire de lire cette forme renvoie à ma lecture « excentrique » des partitions graphiques que j'explique un peu plus loin. Si les mouvements du pied de biche suivent les pointes de l'étoile, ils signalent aussi une forme d'extériorité, puisque la page du manuscrit Voynich demeure une matrice secrète. Les pointes de l'étoile semblent d'ailleurs indiquer également un « ailleurs » inaccessible tout en permettant de relier celui-ci au point central de l'étoile où il est possible de reconnaître la forme d'un visage.

la portée symbolique rattachée à ses fonctions usuelles, soit ouvrir et démolir. Sa fonction destructrice est quant à elle directement exploitée dans la destruction initiale qui est l'origine secrète de la performance sonore. Le pied de biche peut aussi faire référence à un autre type de détournement lorsqu'il est utilisé comme une arme. Il revêt alors une fonction à connotation monstrueuse²². Outre la densité symbolique de cet objet et sa fonction de levier qui permet de mouvoir, soutenir ou élever une charge (force énergétique), je travaille aussi mes actions et ma posture corporelle à partir de ses propriétés physiques (lourdeur, forme, etc.) De cette façon, au-delà de la densité suggestive de l'objet, son sens s'avère aussi autoréférentiel lorsqu'il renvoie à la matérialité de l'objet en tant que telle. Le pied de biche est un outil qui montre quelque chose qui se cache dans la multiplicité des sens qu'il est possible de lui attribuer. J'accorde donc une importance à la fonction symbolique de l'objet de même qu'au déploiement matériel des actions qui lui sont reliées. Cette tension entre le symbolique et la matérialité de l'objet qui incarne un symbole m'intéresse particulièrement en tant qu'espace relationnel entre l'immatérialité et la matérialité, entre ce qui est invisible et ce qui est vu, entre ce qui est inaccessible et ce qui est accessible, etc. J'insiste sur ce point : toute mon entreprise consiste à faire « acte de passeur » et à investir différents interstices afin de me maintenir dans une position hospitalière par rapport à l'insaisissable.

2.5 Transcodage de la destruction initiale en partitions graphiques

Suite à la destruction de l'objet initial avec ledit pied de biche, j'en crée un nouveau en rassemblant les fragments de l'objet détruit dans un magma de plâtre (voir l'annexe C). Les fragments sont plongés dans le magma de plâtre sans intention formelle afin que le résultat ne soit pas déterminé par l'exercice de mon jugement. Ce

²² Le monstrueux peut également évoquer une chose ou une action « qui est contraire à l'ordre naturel des choses, à la bienséance ou à la morale » (CNRTL) ainsi qu'à « ce qui est excessivement cruel, pervers » (CNRTL).

nouvel objet est ensuite ouvert et détruit lors de la performance. Certaines actions que je considère également comme performatives (trouver un objet, le détruire et constituer un nouvel objet à partir de ses fragments) doivent dès lors être répétées avant chaque nouvelle présentation de la performance sonore.

Pour la création des partitions graphiques qui structurent certaines actions de la performance, je prends des clichés photographiques des fragments de l'objet détruit pour ensuite tracer sur trois feuilles différentes les contours des fragments de l'objet détruit grâce à l'observation des clichés photographiques. La captation photographique traduit ainsi déjà l'information visuelle générée par cette destruction initiale et permet de circonscrire en trois zones distinctes l'emplacement spatial des fragments de l'objet répandus au sol afin de produire trois images servant de modèle pour la constitution des partitions graphiques. Chaque feuille (partition graphique) est associée à l'un des trois mouvements de la performance sonore et structure temporellement un élément distinct pour chaque mouvement comme je l'explique un peu plus loin.



Figure 2.9 : Partitions graphiques des trois mouvements d'une version du *Crowbar cosmogonique* réalisées à partir de clichés photographiques de l'objet détruit.

Ces partitions graphiques sont aussi disposées dans l'espace de façon à structurer un rapport de tension entre mon regard et ma posture corporelle. Cette tension entre mon regard sur les partitions et mon corps permet d'établir une relation performative entre l'emplacement des partitions et ma posture. Cette tension est ainsi une contrainte performative qui dynamise différemment chaque mouvement. La partition du premier mouvement se trouve au sol, celle du second mouvement est située entre le sol et le plafond et celle du dernier est placée le plus près possible du plafond. Pour le premier mouvement, je suis debout et mon regard est dirigé vers la partition graphique qui est au sol, alors que, pour le troisième mouvement, je suis positionné au sol et mon regard est dirigé vers la partition graphique située le plus haut possible. Pour la section centrale, je tente de me maintenir au centre (corps entre la position debout et couchée, regard centré) pendant que la partition est disposée devant moi. Lors du premier et du troisième mouvement, mon regard analytique posé sur la partition et ma posture corporelle signalent une relation différente par rapport au sol et au ciel afin que les axes signalés par mon regard et mon corps ne convergent pas. Pour la section centrale, il s'agit de tout faire converger vers le milieu.

La lecture des partitions implique aussi une certaine tension entre le regard posé sur l'espace de la feuille et la temporalité de la lecture. Cette contrainte performative supplémentaire vient fragiliser et dynamiser la performance, puisque l'exécution de toutes ces tâches constitue une épreuve en soi. La lecture des partitions graphiques est ainsi structurée dans le temps et elle s'effectue à partir du centre de la page en allant vers la droite pour continuer de l'extrême gauche de la page vers le centre de la partition. La lecture de la partition est donc spatialement circulaire, car il faut, pour interpréter les signes qui y sont inscrits, aller de l'intérieur de la page vers l'extérieur pour revenir vers le centre. La lecture est cependant structurée dans une temporalité linéaire. Il y a donc une tension entre la linéarité de la trame temporelle interprétée et la lecture circulaire de l'espace de la partition. Ce mode d'interprétation est utilisé

pour les trois mouvements de la performance qui traduisent différemment les partitions.

2.6 Traduction des partitions dans les trois mouvements du *Crowbar cosmogonique*

Pour le premier mouvement (revoir la figure 2.1), la voix traduit la partition graphique qui définit temporellement les interventions sonores provenant de la bouche et de son ouverture. La grandeur des régions circonscrites sur la page détermine l'ouverture de la bouche et l'action sonore émanant de la bouche ne consiste qu'à expulser de l'air (monstration/expulsion). Tel que mentionné plus tôt, les mouvements du pied de biche sont déterminés par la traduction du manuscrit Voynich qui modifie des sons buccaux enregistrés. Le choix des fichiers sonores est provoqué par une analyse aléatoire de la manipulation du pied de biche et je ne peux pas prévoir quels seront les sons choisis. Je dois donc réagir et m'adapter aux événements imprévisibles.

Au deuxième mouvement (revoir la figure 2.2), la partition graphique détermine le nombre de coups (et l'instant de leur exécution) que le pied de biche doit donner à l'objet placé dans l'espace afin de le détruire. Pour ce second mouvement, ma voix vocalise une traduction informatique de la page du manuscrit Voynich comme il a déjà été expliqué, alors que les mouvements du pied de biche modifient la vitesse d'un fichier audio, soit la documentation sonore de la destruction initiale. Ainsi, cette nouvelle destruction réactualise tout en modifiant la documentation de la destruction initiale. Je dépose ensuite le pied de biche à l'intérieur de la « cosmologie » formée par la fragmentation de l'objet et dépose à ses côtés la basse électrique avec laquelle j'interprète le troisième mouvement de la pièce (revoir la figure 2.3). Une des couches sonores est générée par la traduction de la page du manuscrit Voynich alors qu'une autre couche sonore est structurée par mes gestes sur la basse qui suivent la

dernière partition graphique. L'interface conçue avec Max/MSP analyse la tonalité jouée sur la basse électrique et déclenche un échantillonneur qui lui déclenche divers fichiers sonores de ma voix prononçant des phonèmes. J'entends cette voix qui prononce les fichiers grâce à un casque d'écoute et je tente de les prononcer en temps réel (ces fichiers audio ne sont audibles que dans le casque d'écoute). La configuration des phonèmes sur le clavier (voir figure 2.7) change à chaque fois que j'ouvre l'interface du projet et je ne sais donc jamais quel phonème est associé à une note d'un certain registre. Ainsi, je vocalise en temps réel ce que j'entends sans possibilité d'anticipation. Il s'agit encore une fois de se maintenir dans une posture hospitalière par rapport à ce qui émerge du processus de traduction afin de faire la différence/*différance*.

2.7 « Faire » la *différance* et la différence

Étymologiquement, le mot différence vient du latin *differentia* (caractère distinctif) qui vient lui-même de *differre* qui signifie « être différent ». Derrida (1972) souligne toutefois que le mot différer, qui provient aussi du latin *differre*, a deux sens : celui plus commun de la différence qui implique une relation d'altérité entre les choses et les êtres qui permet de les distinguer les uns des autres, mais aussi au fait de remettre à plus tard qui sous-entend une temporisation. Derrida écrit dans son texte *La différence* publié dans *Marges de la philosophie* (Derrida, 1972) : « Différer en ce sens, c'est temporiser, c'est recourir, consciemment ou inconsciemment, à la médiation temporelle et temporisatrice d'un détour suspendant l'accomplissement ou le remplissement du « désir » ou de la « volonté », l'effectuant aussi bien sur un mode qui en annule ou en tempère l'effet » (Derrida, 1972, p. 8). L'aspect temporel de *differre* renvoie à un écart, à un détour, et à une sorte d'espacement : le temps de l'intervalle. Derrida écrit le mot différence avec un *a*, soit *différance*, et insiste sur le fait que la différence avec un *e* n'a pas su renvoyer au différer comme temporisation et que la différence avec un *a* compense en quelque sorte économiquement cette

lacune. Il écrit que « le *a* provenant immédiatement du participe présent (différant) nous rapproche de l'action en cours du différer, avant même qu'elle ait produit un effet constitué en différent ou en différence (avec un *e*) » (Derrida, 1972, p.8). La *différance* est l'espace même généré par la temporisation qui pointe ce que Derrida nomme le devenir-temps de l'espace et le devenir-espace du temps. La *différance* ouvre constamment la pensée à un impensable qui ne peut jamais être identifié en tant que différent (avec un *e*) par rapport à une autre chose ou à un autre être. L'impensable, s'il veut demeurer tel, ne peut être circonscrit par la pensée et doit donc toujours demeurer à l'écart de la pensée. Derrida dit d'ailleurs que la *différance* n'est pas un concept, mais plutôt la possibilité de celui-ci, car la *différance* est productive et non pas le produit. La *différance* n'existe pas et ainsi précède l'être, mais elle est toutefois originaire, car elle signale une origine créée et fictive qui est toujours en relation à son devenir, puisqu'elle est produite par le jeu infini de l'acte différenciant. Cette occurrence d'une origine créée et fictive que la *différance* produit est constamment en jeu selon Derrida dans la création artistique et notamment dans l'écriture.

Dans *Différence et répétition*, Deleuze (1968) écrit que la différence en elle-même (qui peut être mise en relation avec la *différance* derridienne) est plutôt l'absence d'origine qu'une origine en soi, car elle n'appartient pas à la phénoménalité, mais est la condition de ce qui apparaît. Elle est ce sans-fond à partir duquel émerge le phénomène. Deleuze écrit que « la différence n'est pas le donné lui-même, mais ce par quoi le donné est donné » (Deleuze, 1968, p. 292). La différence permet au phénomène d'apparaître, mais, en tant que condition de son apparition, elle exerce sans cesse l'intensité de sa puissance différenciante qui vient *effonder* tout phénomène et toute pensée. Elle est cet excessif et cet insaisissable qui résistent à la pensée qui tentent trop souvent de saisir les phénomènes et d'éliminer la part d'obscurité qu'ils portent. « Le délire est au fond du bon sens, c'est pourquoi le bon sens est toujours second. Il faut que la pensée pense la différence, cet absolument

différent de la pensée, qui pourtant donne à penser, lui donne une pensée » (Deleuze, 1968, p. 292). Pour Deleuze, la production intensive de la différence est créative, puisqu'elle est cette question qui ouvre la pensée à son autre et l'emporte ainsi toujours ailleurs.

Deleuze essaie de penser cette impensable différence en elle-même en observant la manière dont elle est intimement liée à la répétition. La différence entretient des liens particuliers avec la répétition, et ce, particulièrement à travers ce que Deleuze nomme l'éternel retour. Deleuze fait référence à plusieurs reprises dans *Différence et répétition* à l'éternel retour conceptualisé par Nietzsche tout en se l'appropriant. Selon Deleuze, la volonté de puissance²³ de l'éternel retour n'opère pas à partir de la mémoire, mais à partir de l'oubli devenu une force active qui exacerbe la perte des points de repère de l'un, du même et de l'identique. Ainsi, l'éternel retour deleuzo-nietzschéen n'est jamais le retour du même et de l'identique, car il suppose un monde où c'est la différence qui revient et abolit toutes les identités précédentes. Ce qui revient dans l'éternel retour selon Deleuze est en fait le revenir lui-même qui est l'identité de la différence en elle-même et qui, par conséquent, met en branle un processus de différenciation qui « opère pratiquement une sélection des différences d'après leur capacité de produire, c'est-à-dire de revenir ou de supporter l'épreuve de l'éternel retour » (Deleuze, 1968, p. 60). Reviennent alors ces formes extrêmes qui excèdent le même en passant par l'autre. L'éternel retour renvoie à ces métamorphoses réalisées par des formes limites qui se maintiennent sur cette ligne floue du partage entre le même et l'autre permettant à l'identique de se frotter à sa différence. Ce qui survie au processus de différenciation de l'éternel retour est l'identité de la différence qui met en péril, voire efface, l'identité en tant que telle. Cette forme paradoxale de l'éternel retour maintient toutes les oppositions en tension

²³ Chez Nietzsche la volonté de puissance est directement liée au concept d'éternel retour et à sa force sélective dans la mesure où c'est l'être capable de se transformer et donc animé par la volonté d'un dépassement de lui-même qui revient.

dans ce répété en affirmant un excès qui revient sans cesse. L'éternel retour est l'événement de la répétition qui « fait » la différence et qui affirme la préséance de la multiplicité sur l'un, l'identique et le même.

2.8 Cosmogonie et cosmologie

L'éternel retour deleuzien, qui signale que le temps linéaire sort de ses gonds puisqu'ébranlé par la force créatrice du singulier²⁴ qui revient, s'avère fort différent de la conception archaïque de l'éternel retour tel que théorisé par Eliade, mais il reste que cette dernière est aussi ancrée dans une relation étroite entre création et répétition. En fait, la conception cyclique du temps chez certains peuples dits archaïques est liée à la répétition rituelle de l'archétype de la création du monde : la cosmogonie. Ne sont réels pour ces sociétés que ce qui est sacré et ce qui répète rituellement cet acte primordial de la création qui a eu lieu à une époque mythique et originelle. Ces « rites qui répètent symboliquement l'acte de la Création » (Eliade, 1969, p. 21) permettent de sacraliser un lieu qui devient le centre du monde à travers le rite archétypal reproduisant la cosmogonie qui s'est aussi effectuée en ce point central où la terre et le ciel se rencontrent. « Par le paradoxe du rite, tout espace consacré coïncide avec le Centre du Monde, tout comme le temps d'un rituel quelconque coïncide avec le temps mythique du *commencement* » (Eliade, 1969, p. 33). Cet espace-temps cosmogonique réactualisé par la répétition rituelle de l'acte de création originel est ce qui donne un sens et une réalité aux gestes de ces peuples qui nient en quelque sorte le temps historique (profane) en faveur de cet espace-temps sacré du retour à l'origine. L'aspect transitoire du temps de la création est d'ailleurs fondamental pour les sociétés dites archaïques qui fondent leurs rites sur le modèle cosmogonique signalant le passage du chaos au cosmos. C'est dans ce passage

²⁴ Il est important de ne pas confondre l'un, le même et l'identique avec la singularité deleuzienne qui est une différence en soi produite par la répétition.

ritualisé qu'il est possible de quitter le temps profane pour accéder au temps de la création. C'est donc aussi dans un entre-deux que la création rituelle est jouée pour ces sociétés.

Dans *Aspects du mythe*, Eliade (1963) pense également la cosmogonie en lien avec l'eschatologie : « Ces mythes de la fin du monde, impliquant plus ou moins clairement la re-création d'un Univers nouveau, expriment la même idée archaïque, et extrêmement répandue, de la *dégradation* progressive du Cosmos, nécessitant sa destruction et sa re-création périodiques » (Eliade, 1963, p. 78). Il va jusqu'à faire un parallèle avec l'art moderne : « la destruction du langage plastique n'est que la première phase d'un processus plus complexe, et que la re-création d'un nouvel Univers doit nécessairement suivre [...] Ils (les artistes) ont contribué à la destruction du monde – c'est-à-dire à la destruction de *leur* monde, de leur univers artistique afin d'en créer un autre » (Eliade, 1963, pp. 93-94). Cet acte destructeur qui se trouve à la base d'une reconstruction d'un nouvel univers est en jeu dans les exercices performatifs de *Crowbar cosmogonique*. La destruction initiale de l'objet est l'origine qui structure certaines de mes actions et, par conséquent, qui permet le déploiement du nouvel univers. L'idée est de traduire en partitions le résultat imprévisible de la destruction afin qu'une différence/*différance* d'emblée imprévisible donne naissance à ce qui déterminera des actions qui, en relation à d'autres éléments du système, ouvrent sur des zones toujours indéterminées. L'acte cosmogonique correspond ici à la création d'un univers qui se construit à partir de zones d'indétermination gérées/générées par le dispositif électronique ainsi que par les différents modes de traduction de cette destruction initiale d'où émerge la cosmologie des exercices performatifs créés en relation au dialogue théorique avec le travail de Jerry Hunt.

CHAPITRE III

ROBERT ASHLEY

Cette deuxième étude de cas traite de l'indécidabilité de la performance vocale chez Robert Ashley et de son approche pragmatique de l'insaisissable en confrontant sa démarche aux travaux philosophiques de Benjamin (1923), Derrida (1972), Dewey (1934), Stiegler (2005) et Whitehead (1929). Les écrits de ces philosophes me permettent de dégager certains concepts opératoires qui font écho au travail d'Ashley sans toutefois en révéler le sens qui demeure inaccessible. Il s'agit d'observer ce qu'il est possible de réaliser à partir d'une confrontation théorique avec l'objet d'analyse sans pour autant le démystifier.

Robert Ashley est un compositeur américain né en 1930 à Ann Arbor dans l'état du Michigan. Dans les années soixante, il est directeur du *ONCE group* et membre du collectif *Sonic Arts Union* auprès de David Behrman, Alvin Lucier et Gordon Mumma. Il est ainsi un des pionniers de la musique électronique en temps réel, mais il est surtout renommé pour ses opéras multimédias qui ont singulièrement renouvelé la forme opératique traditionnelle. La voix occupe un rôle fondamental au sein de son travail, et ce, dès ses premières expérimentations sonores des années soixante jusqu'au langage opératique qu'il développe depuis les années soixante-dix et particulièrement dans les années quatre-vingt.

Sa fascination pour l'oralité se révèle très tôt, tandis qu'il prend part au laboratoire de recherche sur le discours oral en relation aux phénomènes psychoacoustiques à l'Université du Michigan. Il perçoit dans le discours oral une musicalité qu'il ne cessera d'exploiter dans ses opéras fondés sur un travail vocal se situant à la limite du chant et de la voix parlée. *Automatic Writing* (1979) et l'opéra créé pour la télévision

intitulé *Perfect Lives* (1983) constituent deux œuvres charnières qui témoignent de l'évolution du travail vocal du compositeur. Celles-ci marquent le passage entre une musique expérimentale élaborée en relation à des dispositifs électroniques interactifs et des opéras fortement influencés par les technologies de l'époque ainsi que par les techniques de communication de masse.

La voix du compositeur occupe un rôle central dans ces deux pièces où il déploie un univers monstre à partir de son énonciation particulière en relation à des dispositifs techniques qui permettent de contextualiser autrement sa voix ou de révéler un contenu latent dans le spectre²⁵ de celle-ci. Si un monstre est la monstration de quelque chose qui se cache, alors une voix monstre permet d'entendre ce qui se cache en toute insaisissabilité dans la voix. La voix d'Ashley est monstre, puisqu'elle indique une limite où l'insaisissable demeure et où l'indécidabilité règne. Cette voix monstre devient l'indice de ce qui est inaccessible alors qu'elle révèle une indécidabilité entre chant et parole de même qu'entre écriture et oralité dans *Perfect Lives* (1983), tandis qu'elle incarne un lieu d'énonciation ambigu qui se situe aux limites du langage dans *Automatic Writing* (1979).

3.1 *Automatic Writing* (1979)

Cette œuvre est composée de différentes performances qu'Ashley nomme « involuntary speech », soit une parole involontaire inspirée du syndrome de Gilles de La Tourette (voir en annexe D le court texte d'Ashley à propos d'*Automatic Writing*). Dans cette pièce, la voix du compositeur est mise en relation avec un dispositif électronique qui réalise une traduction particulière du matériau vocal. Les paroles involontaires prononcées par Ashley ne sont pas audibles, car le circuit électronique

²⁵ Le terme spectre renvoie ici tout autant au spectre acoustique de la voix qu'à l'aspect fantomatique de celle-ci lorsqu'elle est captée par un dispositif technique qui la détache du corps qui l'émet.

créé par Paul DeMarinis coupe et module le son de façon à les rendre incompréhensibles (voir en annexe E une photographie dudit circuit). Ainsi, on n'entend plus que les sons inarticulés qui sortent de la bouche d'Ashley, c'est-à-dire les hésitations, les souffles, les sons de salive, certains mots peu articulés, etc. Nous entendons toutefois les paroles involontaires à travers la voix de sa conjointe Mimi Johnson qui énonce en français les mots qu'Ashley prononce en anglais.

Ashley qualifie cette pièce d'opéra pour quatre personnages. Ceux-ci se trouvent incarnés par lui-même, Johnson, un orgue et le synthétiseur polymoog modulé par la voix d'Ashley grâce au circuit de DeMarinis. Il y a pourtant d'autres sons dans cette œuvre, telle la ligne de basse qui émerge parfois tout en demeurant étouffée et qui semble provenir d'une autre pièce, alors qu'il s'agit en fait de la captation par le mécanisme électronique de l'orgue de la radio d'un taxi situé près du lieu d'enregistrement. Quelque chose semble se cacher dans cette pièce (le mot caché est d'ailleurs souvent énoncé) et un secret semble habiter l'œuvre, car nous n'avons pas directement accès aux paroles involontaires d'Ashley et il y a très peu d'informations claires à propos de la fonction du dispositif électronique ou encore du principe même de la pièce sauf en ce qui concerne le travail sur la parole involontaire.

Ashley mentionne dans la composition, qui se présente comme un discours chanté, intitulée *A Last Futile Stab at Fun* (Ashley, 2009, pp. 518 à 549) que sa fascination pour la parole involontaire provient du fait qu'elle se rapproche de la structure de l'impensable et d'une forme de discours qui affirme ce qui est réprimé par la société. Selon lui, la parole involontaire énonce souvent des mots interdits que la société tente de taire et de cacher. Ainsi, la parole involontaire révèle ce qui est latent, c'est-à-dire ce qui est caché par la société ou l'impensable même.

Automatic Writing renferme un contenu latent qui se manifeste à travers l'étrange relation qui existe entre les paroles involontaires d'Ashley et le dispositif technique

de DeMarinis. Celui-ci permet un premier transcodage de l'information qui se trouve en relation à d'autres modalités de traduction et de transformation du matériau vocal d'Ashley qui se réincarne autrement dans les sons électroniques et la voix de Johnson. Le lien qui unit l'auditeur à ce qui demeure caché est entretenu par la traduction française qui dévoile et voile les paroles involontaires d'Ashley que nous n'entendons qu'à de rares occasions.

Comme énoncé par Benjamin (1923) dans le texte *La tâche du traducteur*, le paradoxe de la traduction réside dans cette impossibilité de rendre l'original parfaitement. Une traduction incarne autrement l'original et c'est pourquoi elle continue de cacher son origine, bien que celle-ci survive à travers la mutation que la traduction opère en indiquant toujours son devenir. Selon Benjamin, la traduction incarne l'intouchable et donc ce qui ne peut être manifesté, mais elle incarne malgré tout ce qui vit entre les deux manifestations que constituent l'original et le résultat de sa traduction. C'est ce « ce qui vit » dans l'interstice qui nous montre quelque chose qui se cache et qui nous ramène encore une fois au monstrueux et à l'indécidable.

Dans *Automatic Writing*, la performance vocale involontaire, voire indécidable ou indécidée, est issue d'une expérimentation avec un dispositif qui permet le transcodage des informations sonores provenant d'Ashley qui se réincarnent dans différents corps sonores, tels que les sons électroniques, la voix de Johnson et les bruits amplifiés issus de sa propre bouche. Cette performance expose un processus de traduction, de relation et de circulation entre les différentes composantes de la pièce. D'autre part, le titre *Automatic Writing* peut également évoquer ce processus de réécriture automatique à travers le transcodage électronique de l'information vocale et sonore dans cette pièce. Il y a une survie, au sens benjaminien du terme, qui est générée par ce transcodage de l'information et comme l'écrit Benjamin à propos de la traduction, la survie « est mutation et renouveau du vivant » (Benjamin, 2000 texte original publié en 1923, p. 249). Le dispositif technique transforme ainsi la

performance vocale initiale qui évolue très lentement et indécidablement, étant donné que son contenu involontaire est d'emblée indéterminé et que l'accent mis sur les hésitations orales les rend encore plus importantes que les mots en tant que tels. D'ailleurs, il n'y a que très peu de mots qui sont énoncés en dehors de la répétition du mot « caché » et de quelques autres commentaires. Cette pièce incarne la façon dont une voix peut se faire monstre en relation à un dispositif technique qui transforme la source vocale, mais qui permet également la perception de textures et de sons a priori inaudibles dans la voix.

3.2 La technique monstrueuse

Une voix *a cappella* rend audible une multiplicité de voix à travers ses harmoniques et ses résonances spectrales, mais il reste que d'autres voix ou du moins d'autres textures sonores s'y cachent. Celles-ci peuvent être révélées par la médiation technique qui amplifie des bruits et des textures d'emblée inaudibles, comme les hésitations et bruits buccaux amplifiés par le circuit et les microphones dans *Automatic Writing* (1979). Une voix que le dispositif arrache à son corps et dont témoigne l'enregistrement sonore s'incarne à travers ce nouveau matériau qu'est le corps du son en tant que tel.

Ce nouveau corps sonore peut être transformé à partir de ses caractéristiques acoustiques internes. En plus d'établir une relation avec ce qui n'est pas directement accessible, la technique permet d'augmenter la voix, de la prolonger et de pénétrer son grain. Ce processus de médiation exacerbe la mutation de l'organicité vocale en la transformant et en la confrontant à sa survie technologique à partir de ce qui la constitue intimement. La technique transforme la source vocale et, malgré le fait qu'elle révèle des bruits a priori inaudibles dans la voix, elle en cache l'origine corporelle et organique. La traduction électronique demeure monstre dans la mesure où, tout en révélant certains sons qui se cachent dans la voix, elle camoufle du même

coup la source organique qui n'est plus vibration de la glotte et souffle, mais électricité. Le nouveau corps sonore de la voix captée et manipulée par la machine révèle ainsi une indécidabilité entre l'humain et l'inhumain, car il incarne toujours autrement son origine à travers ses nouvelles conditions d'existence. Selon Simondon (1989), l'objet technique manifeste cette ambiguïté entre l'organique et l'inorganique, l'humain et l'inhumain, et il peut servir de modèle pour comprendre le phénomène de transduction.

Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe et de modèle, d'amorce de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération constituante (Simondon, 1989, pp. 24-25).

La transduction établit des relations qui permettent au vivant ou à une structure analogue qui peut être inerte de se déployer en indiquant une indécidabilité entre le vivant et le non-vivant. En effet, l'analyse de la transduction chez Simondon s'élabore à partir d'une étude qui se base autant sur la matière organique qu'inorganique, et ce, par le biais d'une mise en relation entre le vivant et la technique. Cette indécidabilité révèle quelque chose de latent et d'insaisissable dans la prolifération transductive qui est gage de devenir. Comme l'écrit Stengers (2002), la transduction chez Simondon « n'explique rien par elle-même, ne garantit aucun progrès autonome, mais elle aiguise l'intérêt pour ce que deux types d'explications rivales [...] s'entendent pour dissimuler là où elles sont pertinentes [...] Elle constitue une aventure, mais la singularité intéressante d'une aventure est qu'elle en appelle toujours d'autres » (Stengers, 2002, pp. 155-156). La transduction implique une mise en relation et un devenir en tant qu'elle est une aventure comme le souligne Stengers. Le devenir est un mouvement insaisissable que la technique permet parfois de manifester en établissant de nouvelles relations avec ce qui est latent. En effet,

l'évolution scientifique et technique a permis d'accéder à des manifestations jadis inaccessibles qui ne se donnent pas directement à travers l'expérience sensible, mais qui pourtant se cachent profondément en elle. Par exemple, le microscope optique permet l'observation de certaines choses ne pouvant être perçues sans médiation. Les scientifiques repoussent sans cesse les limites de l'inaccessible en perfectionnant des techniques et des outils pour accéder aux phénomènes qui se dérobent à nos sens.

Ainsi, certains dispositifs techniques rendent audible ce qui est a priori inaudible. L'inaudible est possiblement la condition de l'audible, étant donné qu'elle constitue cette *différance* (Derrida, 1972)²⁶ productive, transductive et performative qui assure le devenir de l'audibilité. Toutefois, pour le philosophe français Bernard Stiegler (2005), cette *différance* derridienne est productive, mais peut cependant devenir improductive pour l'être humain, puisqu'elle accueille divers symptômes psychiques susceptibles d'empêcher le « passage à l'acte », tels que le refoulement, la dénégation et la régression. Ces postures problématiques du sujet par rapport à sa mémoire et à son évolution temporelle, peuvent le rendre stagnant. Toutefois, le sujet qui ne cherche pas seulement son essence (intérieurité quelconque), mais qui tente de se constituer à travers un processus d'extériorisation (pratique) fondé sur des supports de mémoire (*hypomnemata*) créés par la médiation technique, peut participer au mouvement de la *différance* et à sa fonction performative. Les *hypomnemata* réfèrent aux objets créés par l'extériorisation technique de la mémoire. Ils s'incarnent de diverses façons à travers l'histoire, et ce, de la grotte de Lascaux jusqu'à l'Internet, en passant par l'imprimerie, l'enregistrement sonore et la télévision.

Les *hypomnemata* sont des formes d'écriture de soi (Foucault, 1983) qui permettent au sujet de se constituer dans un processus d'extériorisation pragmatique, voire

²⁶ Revoir le chapitre portant sur le *Crowbar cosmogonique* pour une définition détaillée de la *différance* derridienne.

d'*étrangéisation* de soi, alors qu'il déploie son identité en tant que « construit » développé pratiquement et qui est constamment en devenir. Les *hypomnemata* évitent en effet l'éparpillement du sujet tout en le confrontant à sa *différance* constitutive. Selon Stiegler (2005), ces formes d'écriture de soi sont participatives et elles indiquent un « passage de la puissance à l'acte » (p. 53) qui aide le sujet à ne pas sombrer dans la régression ou à demeurer la proie du refoulement. L'évolution technique selon Stiegler engendre l'invention de nouveaux *hypomnemata* qui eux aident le sujet à mieux extérioriser ce qui l'assiège afin de se distancier de certains maux. Le philosophe affirme aussi que le développement technique permet une redéfinition de la théorie du faire dans laquelle le faire théorique ne se présente plus simplement comme un exercice de formalisation impliquant une certaine suspension du faire. Il consiste plutôt en un acte noétique participatif et pragmatique déterminé par ces *hypomnemata* qui transforment directement le monde et la façon dont les êtres humains le conçoivent.

À l'époque du tournant machinique de la sensibilité - et des appareils essentiellement voués, au stade actuel et hyperindustriel de la généalogie du sensible, au contrôle et au conditionnement esthétiques, mais qui rendent cependant imaginable et désirable une nouvelle époque du circuit du désir, de l'exclamation et de la symbolisation qu'est l'individuation psychosociale comme partage du sensible et participation esthétique -, une lutte doit être engagée pour l'apparition de nouvelles formes de savoir-faire et de savoir-vivre, de *nouveaux modes d'existence* contenus en puissance dans le stade numérique de l'extériorisation machinique (Stiegler, 2005, p. 104).

Si les *hypomnemata* propagent l'aliénation et fournissent aux sociétés de contrôle de nouveaux outils pour exercer leur pouvoir, il reste qu'ils peuvent aussi contribuer à l'apparition de nouveaux modes d'existence (Stiegler, 2005) favorisant un partage du sensible actif et constituant une force transformatrice. En effet, l'apparition de nouveaux *hypomnemata* entraîne fréquemment d'autres façons de concevoir le monde et engendre des pratiques inattendues. Il est intéressant de noter l'influence que la télévision, en tant qu'*hypomnemata*, a exercée sur la démarche d'Ashley dont

l'univers compositionnel fut transformé par son désir de recontextualiser le langage opératique dans des opéras créés spécifiquement pour le médium télévisuel.

3.3 *Perfect Lives* (1983) de Robert Ashley

3.3.1 Un opéra pour la télévision

Également inspiré par le phénomène de la parole involontaire²⁷, *Perfect Lives* est un opéra créé spécifiquement pour la télévision en 1983 (voir le synopsis et les notes de production de cet opéra en annexe F). La pièce n'était cependant pas initialement destinée au médium télévisuel. La composition de cette pièce est en fait entamée en 1976 suite à la demande d'un jeune cinéaste qui désire réaliser une version contemporaine du *Magicien d'Oz* (1939). Le projet ayant avorté, Ashley décide d'en faire un opéra pour la télévision. Celui-ci est accompli grâce au soutien financier fourni par *The Kitchen Center For Video* et a finalement été diffusé par la chaîne de télévision anglaise *Channel Four* en 1983. L'opéra est divisé en sept épisodes de trente minutes en plus d'un interlude d'une demi-heure intitulé *The Lessons* qui s'inscrit entre les épisodes trois et quatre. Ashley (2009, p. 64) décrit l'opéra comme une longue histoire narrée/chantée par lui-même incarnant Raoul de Noget qui est accompagné au piano par son ami « Buddy, The World's Greatest Piano Player » interprété par « Blue » Gene Tyranny. Un chœur à deux voix formé de Jill Kroesen et David Van Tieghem ponctue également cette trame musicale et narrative. Le libretto de *Perfect Lives* est inspiré par les grandes plaines du *Midwest* américain, explique

²⁷ « I had become obsessed with the idea of why people talk to themselves and what boundaries you put on that action and how close you can come to making it public, and how *private* it is. How much of a taboo it is. As a result of working with that idea I produced the two video pieces in *Music with Roots in the Aether*, and *Automatic Writing*. And it caused in me the natural beginning of this long narrative piece that is made up of *Atalanta*, *Perfect Lives*, and *Now Eleanor's Idea* » (Ashley, 2011, pp. 178-179).

Ashley (2009, p. 74), de même que par des expressions orales issues d'anecdotes qui lui ont été racontées dans sa ville natale de l'état du Michigan²⁸.

Ashley (2009) écrit qu'une nouvelle forme peut émerger de la relation entre la musique (opéra) et la télévision (Ashley, 2009, p. 198). Selon lui, la musique de concert est dépendante de l'espace architectural dans lequel elle est interprétée et l'interprétation est tributaire des compétences des interprètes. En concert, le rythme de la performance musicale est en adéquation avec le tempo de la performance des interprètes. Dans l'univers télévisuel, la performance peut se déployer plus rapidement ou plus lentement que l'interprétation des musiciens grâce aux possibilités de montage et de superposition inhérentes au médium. Pour *Perfect Lives*, Ashley s'est aussi inspiré directement des spécificités formelles du médium télévisuel en ce qui a trait à l'interprétation, puisque les interprètes chantent pour la caméra en regardant les paroles défiler sur des moniteurs tels les présentateurs de nouvelles à la télévision. Ashley (2009, p. 238) soutient que les interprètes *perform* en regardant les moniteurs afin d'exacerber cet effet d'amplification et d'apparente distance créée par la vidéo ou par une image télévisuelle.

Cette distance générée par la médiatisation a aussi des conséquences sur la réception de l'œuvre. En effet, assister à un opéra pour la télévision constitue une expérience fort différente que voir et entendre un opéra traditionnel. Les auditeurs ne sont plus rassemblés dans un lieu, mais disséminés à travers un large territoire. Ils ont toutefois accès à la même performance au même moment. Selon Ashley (2009), cette dispersion ne nuit pas à la réception de l'œuvre, puisqu'elle permet une écoute plus intime de celle-ci. De plus, la réception privée d'une performance diffusée

²⁸ « *Perfect Lives* is about the Midwest. Those sayings symbolise the Midwest, the part of America between the Appalachians and the Rockies, because by the time people moved there they had forgotten the stories from the Old Country, and only remember the sayings distilled from them » (Ashley, 2011, foreword by Gann, p. xiii).

télévisuellement peut favoriser l'échange entre deux ou plusieurs personnes sans crainte de déranger son voisin anonyme dans une salle de concert.

Bien entendu, le contexte technologique de la création de *Perfect Lives* se distingue de l'ère numérique actuelle où Internet est devenu la plate-forme de diffusion la plus exploitée. Toutefois, l'idée qu'un médium peut exercer une influence considérable sur certaines pratiques s'applique à toute forme de révolution technologique. Ashley insiste d'ailleurs sur le fait que les techniques de captation et d'enregistrement sonore ont aussi permis d'entendre autrement et de contextualiser différemment la performance musicale. Il écrit même que l'enregistrement sonore et le travail de manipulation électronique de l'enregistrement sonore permettent de créer « un nouveau monde, peut-être meilleur » (Ashley, 2009, p. 198).

Toutefois, il ne s'agit pas de faire l'apologie de l'évolution technique, mais de constater que celle-ci transforme le savoir-faire et le savoir-vivre (Stiegler, 2005). La démarche d'Ashley a toujours été fortement déterminée par l'évolution technique et il est intéressant de constater à quel point son langage musical se métamorphose dès la création de *Perfect Lives* (1983). En effet, même si Ashley considère beaucoup d'œuvres antérieures à cette pièce comme étant des opéras, il demeure que son langage opératique se développe et se singularise à partir de cette réalisation charnière.

3.3.2 L'indécidabilité entre le chant (musique) et la parole dans *Perfect Lives*

L'intérêt particulier d'Ashley pour l'opéra, l'expression orale et le langage parlé s'incarne clairement dans cet opéra pour la télévision où le rythme de la parole du narrateur habite la limite indécidable entre le chant (musique) et la parole. Depuis *Perfect Lives*, la singularité des opéras d'Ashley repose précisément sur cette indécidabilité. Il écrit (Ashley, 2009, p. 224) qu'une telle position renferme une

difficulté compositionnelle qui relève de la relation entre paroles et musique. Selon lui, le discours oral est trop dense pour être supporté par une trame musicale et c'est pourquoi le travail vocal et le libretto des opéras sont souvent composés en fonction de la musique. Ashley tente de penser autrement la relation entre la musique et la parole en évitant de les considérer comme deux réalités à concilier. Pour ce faire, il choisit de concevoir la parole comme une musique. Sa fascination pour la musicalité du discours est présente dans les pièces des années soixante-dix comme dans *Automatic Writing* (1979) ou *The Double* (1973), mais il reste que la démarche développée à partir de *Perfect Lives* ne cesse d'approfondir la relation féconde qui unit la musique et le langage parlé.

Dans un texte intitulé « *and break my heart* » (*the difference between speaking and singing*) (Ashley, 2009), le compositeur affirme que sa fascination pour la musicalité de la langue parlée anglo-américaine l'a amené à entrevoir le langage opératique sous un angle différent. Il remarque que, dans l'opéra traditionnel italien, la musicalité des paroles incarnées par le chant relève souvent d'une composition élaborée à partir de voyelles pures. En revanche, il existe peu de voyelles pures dans le langage anglo-américain, puisque celles-ci se trouvent souvent liées à d'autres sons vocaux nommés diphtongues. Ce type de voyelle varie de timbre lors de leur émission et peut être lié à des sons nasaux, des airs fredonnés, etc. Selon l'artiste (2009, p. 138), ce manque de voyelles pures entraîne une complexification du travail d'embellissement sonore, mais Ashley (2009) mentionne qu'il préfère ce langage parlé au travail vocal opératique traditionnel. C'est pourquoi il décide de concevoir la musique de ses opéras à partir de l'anglo-américain plutôt que de musicaliser le langage parlé. Dans *Perfect Lives*, le chanté/parlé du narrateur illustre parfaitement cette affection pour la parole qui se trouve modifiée par un travail rythmique ainsi que par un jeu sur les accents et les intonations de la voix. Cette appropriation musicale minutieuse du langage propre au *Midwest* crée une ambiguïté, puisque la parole devient musique et que la musique provient de la parole.

3.3.3 Indécidabilité entre l'écriture et l'oralité

Cette indécidabilité entre chant (musique) et parole implique aussi une indécidabilité entre l'écriture (libretto) et l'oralité (performance orale du libretto). En effet, la voix monstre d'Ashley peut révéler autrement le texte qui s'incarne dans les intonations, le rythme et le grain de la voix. Ces éléments constituent le corps sonore d'une voix qui peut triturer le texte et en brouiller certains éléments signifiants. Ainsi, la voix communique le sens du texte en même temps qu'elle y résiste en indiquant un tout autre sens que celui du mot qui traverse l'espace buccal. Dans *Perfect Lives*, le sens des mots est parfois difficile à saisir en raison de l'accent particulier qu'Ashley emprunte. Il est toutefois possible d'apprécier la sensualité de la texture de cet accent du *Midwest* américain, et ce, sans accorder une importance particulière à la signification des mots prononcés. Bref, le passage entre l'acte d'écriture et l'acte oral que l'on retrouve dans cet opéra génère de nombreuses métamorphoses et différences qui signalent possiblement une *différance* plus radicale.

La *différance* est performative et révèle une indécidabilité entre écriture et oralité. Elle réside, selon Derrida (1972), dans l'écriture comme dans toute forme de création artistique. Le philosophe a d'ailleurs inventé ce néologisme par un acte d'écriture, c'est-à-dire en remplaçant le *e* central du mot « différence » par un *a*. Derrida (1972) déconstruit l'histoire de la métaphysique alors qu'il observe la *différance* qui démantèle le logocentrisme et le phonocentrisme. Le phonocentrisme est la primauté de la voix sur l'écriture que prônent la philosophie, la linguistique et la métaphysique. Derrida (1972) remarque en effet que la voix est souvent étudiée en relation à la présence à soi et au vivant, tandis que l'écriture est plutôt associée à l'absence et à la mort.

La voix pensée comme présence à soi nourrit donc un rapport avec le logocentrisme métaphysique qui repose sur l'idée de l'être en tant que présence. Cette notion est fortement remise en question par plusieurs penseurs du vingtième siècle, dont Heidegger (1927) qui conçoit l'être en tant qu'abîme et en tant qu'être-pour-la-mort. Derrida poursuit les réflexions de son prédécesseur en analysant minutieusement les raisons pour lesquelles l'auto-affection de la voix constitue, selon de nombreux philosophes et linguistes, l'agent de communication d'un sens vers la conscience, siège du logos. Toutefois, Derrida (1967) soulève que l'auto-affection de la voix entraîne un décalage qui s'avère nécessaire pour permettre au sujet de se constituer en tant que présence à soi. Ce décalage implique le jeu de la *différance* qui suspend la présence ou du moins la confronte perpétuellement à son défaut d'origine. Dans *La voix et le phénomène* (Derrida, 1967), il explique la façon dont cette auto-affection de la voix se trouve aussi marquée par la *différance*. On peut ainsi uniquement penser la voix comme présence en soi lorsque celle-ci est en relation à la *différance*.

L'auto-affection comme opération de la voix supposait qu'une différence pure vînt diviser la présence à soi. C'est dans cette différence pure que s'enracine la possibilité de tout ce qu'on croit pouvoir exclure de l'auto-affection : l'espace, le dehors, le monde, le corps, etc. Dès qu'on admet que l'auto-affection est la condition de la présence à soi, aucune réduction transcendantale pure n'est possible. Mais il faut passer par elle pour ressaisir la différence au plus proche d'elle-même : non pas de son identité, ni de sa pureté, ni de son origine. Elle n'en a pas. Mais du mouvement de la différence. Ce mouvement de la différence ne survient pas à un sujet transcendantal. Il le produit (Derrida, 1967, p. 92).

Derrida déconstruit l'autorité qu'exerce la voix sur l'écriture en soulignant qu'elle est aussi marquée par cette *différance* qui est elle-même créativité. La voix, tout comme l'écriture, renferme ce défaut originel qu'est la *différance*. La voix demeure pourtant souvent considérée comme l'incarnation de la présence et c'est pourquoi elle est associée à l'idéal (métaphysique). L'écriture relève alors d'un effort périlleux d'appropriation de la présence. « L'écriture, [activité pratique extérieure] qui [vient à l'aide] de la langue parlée. Ce motif classique porte la condamnation de toutes les

mnémotechniques, de toutes les machines à langage, de toutes les répétitions supplémentaires qui font sortir de son dedans la vie de l'esprit, la parole vivante » (Derrida, 1972, p. 110).

Il est possible d'établir un parallèle entre l'écriture et les *hypomnemata* stiegleriens, supports de mémoire et témoins d'un tournant machinique de la sensibilité, car ils sont souvent associés à une perte de participation vivante. Ces dispositifs permettent pourtant l'enregistrement matériel et technique des traces tout en favorisant une écriture de soi (Foucault, 1983) participative qui exacerbe le travail de la *différance*. Bien entendu, les *hypomnemata* représentent aussi une source d'aliénation. Quoi qu'il en soit, ces techniques d'écriture sont intrinsèquement liées à l'évolution humaine ainsi qu'aux moyens employés par les humains pour établir des relations avec leur environnement. La condamnation de l'écriture et des *hypomnemata* renvoie à une vision dialectique, idéaliste, essentialiste et normative qui construit des limites afin de saisir l'intériorité d'une chose par rapport à une extériorité distincte.

Toutefois, il est intéressant de souligner que dans la tradition musicale occidentale, l'écriture (notation) musicale constitue souvent un cadre normatif et élitiste qui hiérarchise les pratiques musicales selon le degré de complexité des techniques d'écriture employées. On l'utilise aussi pour distinguer la soi-disant musique savante de nombreuses formes musicales qui n'ont pas recours à la notation. Ashley écrit à ce propos :

For me the relation between creative tendencies and music notation deteriorated during the past two decades to a point of no reconciliation. I can't imagine I will ever use notation again in any sense that we could agree on now. Of course, I speak for only a few of the musicians of the world. The majority by far have never used notation [...] *Graphic notation* : a tendency during the past twenty years in particular and now increasingly refined to place signs on the page whose meaning has no habitual interpretation for the performer : substitution of context; sign into symbol; lead into gold. Irresponsability, or the last echoes of an old habit [...] Notation, if we are

talking about « notation » and not some other form of storage, is dead (Ashley, 2009, pp. 504-508).

Pour Ashley, l'écriture musicale est synonyme de mort créative, mais cette déclaration porte sur la stérilité de la notation musicale et non sur l'association entre la mort et les supports de mémoire mentionnés plus haut. Il écrit d'ailleurs que la notation musicale est morte et non les autres formes d'*hypomnemata*, puisque l'enregistrement sonore et les autres technologies de captation représentent selon Ashley des formes d'écriture plus adéquates pour les nouvelles pratiques musicales.

Il reste que les dispositifs mnémotechniques sont fréquemment associés à la mort et que ce point de vue ignore le fait que la *différance* assiège déjà tous les dispositifs dont le langage, et ce, qu'il soit parlé ou écrit. L'auto-affection de la voix, qui incarne la présence à soi pour certains penseurs, n'est jamais à l'abri de la *différance*. Ainsi, dans l'auto-affection, le « même n'est le même qu'en s'affectant de l'autre, en devenant l'autre du même » (Derrida, 1967, p. 95) et « cette différence pure, qui constitue la présence à soi du présent vivant, y réintroduit originairement toute l'impureté qu'on a cru pouvoir en exclure » (Derrida, 1967, p. 95). Derrida affirme qu'une archi-écriture qui renferme une différence originaire ou plutôt un défaut d'origine se trouve d'emblée inscrite dans l'auto-affection de la voix. Cette auto-affection sous-entend un décalage que l'on ne peut conceptualiser en termes de présence et d'absence. Il ne s'agit alors pas d'opposer la présence à l'absence ou le vivant à la mort, mais de penser leur relation. Le lien indécidable qui existe entre le vivant et le non-vivant, entre l'oralité et l'écriture de même qu'entre l'organique et l'inorganicité des objets techniques révèle une *différance* productive qui est la monstration d'une altérité constitutive.

De cette façon, une voix monstre est la voix de la *différance*. Il est impossible de la penser en termes de présence et d'absence, puisqu'elle s'abîme dans un sens qui

résiste à toute forme de signification. Voilà pourquoi le sens d'une voix monstre est toujours indécidable. La voix monstre incarne une indécidabilité par rapport au sens d'un mot en tant que signe écrit. La *différance* avec un *a* ne se distingue pas de la différence avec un *e* lorsque le mot est dit. Dans la pièce d'Ashley, le jeu de la *différance* œuvre toujours en toute indécidabilité entre chant et parole, entre oralité et écriture ainsi qu'entre improvisation et composition.

Ashley accorde d'ailleurs une grande liberté à ses interprètes qui inventent et improvisent souvent eux-mêmes leurs lignes vocales sans suivre de partitions, mais tout en répondant à certaines consignes précises. « Within the rules defined by the templates, the collaborators, in all aspects of the work, are free to interpret, improvise, invent, and superimpose characteristics of their own artistic styles onto the texture of the work » (Ashley, 2011, p. 181). Par exemple, pour *Concrete* (2007) et *Dust* (1998), le compositeur diffuse une certaine tonalité sur laquelle les chanteurs doivent se baser pour vocaliser le texte. Ils peuvent décider du phrasé et des accents tout en respectant cette tonalité qui indique le caractère de leur voix. Lorsque la tonalité change, le caractère général de leur interprétation doit s'adapter. Pour Ashley, cette technique qui crée une tension entre structure et improvisation de même qu'entre prédéterminations et indéterminations est ce qui maintient ses pièces vivantes. L'indétermination est ainsi gage de devenir.

3.3.4 La parole musicale qui magnifie la banalité

L'indécidabilité entre parole et musique (chant) qui est omniprésente dans les pièces d'Ashley peut même enrichir l'expérience vivante selon le compositeur :

We will come to appreciate « speech » (which is beautiful now) as a form of « melody ». And we might learn to speak more beautifully. And we will be more at home with where we are among the things of the mundane world. We could move into a kind of enchantment with the things of where we are. We could be, in some mystical sense, happy (Ashley, 2009, p. 200).

Cet enchantement du monde par la musicalité de la parole rappelle la pensée du pragmatiste John Dewey (1934) qui, en prolongeant la pensée de William James abordée au premier chapitre, tente d'observer comment l'expérience artistique et l'expérience ordinaire s'enrichissent mutuellement²⁹. Selon Dewey (1934), il est nécessaire de penser l'art à partir de l'expérience ordinaire : « afin de comprendre la signification des produits artistiques, nous devons les oublier pendant quelque temps, nous détourner d'eux et avoir recours aux forces et aux conditions ordinaires de l'expérience que nous ne considérons pas en général comme esthétiques » (Dewey, 1934, p. 30). L'univers d'Ashley est fondé sur une fascination pour l'expérience ordinaire, mais le fait d'entrevoir la parole comme une musique peut également selon lui embellir notre façon de parler et améliorer notre relation avec le monde dit banal. Le compositeur tente de renvoyer l'art à sa condition première qu'est l'expérience vivante comme le fait Dewey dans son ouvrage *Art as experience* (Dewey, 1934), mais il perçoit un enchantement potentiel dans toutes les banalités qui façonnent la vie quotidienne et c'est ce qu'il cherche à témoigner dans son approche musicale de l'acte oral.

Ce genre d'acte oral relève en effet davantage de la musicalité que du langage de la signification, puisqu'il est sonore, c'est-à-dire timbre, grain et rythme. Il ne cherche pas à démontrer, car il est la monstration même de l'articulation sensible, voire sensuelle, de la langue. Ashley évoque d'ailleurs la beauté du langage parlé. Tel que le précise Dewey (1934), « la beauté n'est absolument pas un terme analytique; elle

²⁹*Art as experience* (Dewey, 1934) est un ouvrage théorique conciliant la philosophie pragmatiste et la théorie de l'art qui a d'ailleurs grandement inspiré la pensée artistique aux États-Unis. On retrouve en effet les répercussions philosophiques de cet ouvrage dans le travail de nombreux artistes dont notamment celui de John Cage et d'Allan Kaprow (élève de Cage). Dans cet ouvrage, Dewey (1934) remet en cause toute vision élitiste de l'art qui isole selon lui les œuvres des conditions pratiques et humaines qui ont permis leur création. Il s'intéresse moins à l'objet d'art en tant que produit fini qu'à l'expérience artistique comme processus.

est étrangère à toute conception susceptible de figurer dans une théorie de portée significative ou classificatoire » (p. 224)³⁰.

En fait, Dewey tente d'analyser comment l'expérience de l'art est en étroite relation à l'expérience ordinaire en les unifiant, et non en tentant de les distinguer, à travers la notion d'expérience. Cependant, de quoi l'expérience est-elle constituée? Selon le penseur américain, l'expérience des êtres vivants réside a priori dans les relations qu'ils entretiennent avec les êtres et leur environnement. L'expérience des êtres vivants est avant tout relationnelle, et c'est pourquoi les interactions constituent le fondement de l'être qui pour Dewey se définit comme un « être-en-relation ». « Dans le processus de la vie, parvenir à une période d'équilibre c'est aussi initier une nouvelle relation avec notre environnement, une relation qui contient en puissance de nouvelles adaptations que l'on devra effectuer en luttant » (Dewey, 1934, p. 52). Une relation dynamique et active implique donc un conflit perpétuel qui permet le changement.

L'expérience, qui est la synthèse d'un passé dans un présent toujours en fuite vers son devenir, implique un mouvement et une transformation constante où l'avenir instaure une promesse. De cette façon, l'expérience artistique, qui est intimement liée à l'expérience ordinaire, tend vers la promesse de l'avenir. Pour Dewey, cette force transformatrice et unificatrice qui est présente au sein de l'expérience se trouve toutefois exacerbée par l'art qui peut venir enrichir l'expérience.

L'existence de l'art est la preuve concrète de ce qui vient d'être affirmé de façon abstraite. C'est la preuve que l'homme utilise les matériaux et les énergies de la nature dans l'intention de développer sa propre existence, et

³⁰ « La beauté est la réponse à ce que représente, pour la réflexion, le processus par lequel le matériau est intégré par ses relations intimes dans une totalité qualitative particulière. Il existe un autre usage de ce terme, de portée plus limitée, où la beauté est opposée à d'autres modes de qualité esthétique - au sublime, au comique, au grotesque. À en juger par les résultats, cette distinction n'est pas très heureuse » (Dewey, 1934, pp. 224-225).

qu'il agit ainsi en accord avec la structure de son organisme, son cerveau, ses organes et son système musculaire. L'art est la preuve vivante et concrète que l'homme est capable de restaurer consciemment, et donc sur le plan de la signification, l'union des sens, du besoin, de l'impulsion et de l'action qui caractérise l'être vivant (Dewey, 1934, p. 65).

Pour Dewey, l'art produit non seulement des œuvres, mais il participe à l'amélioration de l'expérience vivante. L'expérience esthétique est unificatrice et permet de synthétiser la pluralité du contenu brut de l'expérience afin de parvenir à un équilibre provisoire qui procure une satisfaction. Bien qu'éphémère, cette satisfaction demeure une promesse dans la lutte incessante de l'expérience vivante. L'avenir est insaisissable et cette promesse incertaine, mais la quête des pragmatistes n'est pas de prédire ou même de connaître ce que la vie nous réserve. Elle consiste plutôt à tendre vers cette promesse de l'avenir à travers des actions qui favorisent sa réalisation.

En effet, le pragmatisme ne vise pas la connaissance, mais l'efficacité pratique d'une action en tant qu'agent de transformation. Les pragmatistes ne se soucient pas des vérités immuables, ni de l'essence des choses ou des principes de certitude. Ils s'intéressent à une pratique expérimentale du devenir qui procède par essai/erreur et qui peut être révisée et améliorée afin de mieux accueillir l'indétermination de ce qui advient. Comme mentionné plus haut, cette pratique du devenir à travers l'expérimentation est présente dans les expérimentations d'Ashley des années soixante-dix où la performance des interprètes est une négociation avec l'indétermination, mais également dans ses opéras où la parole ordinaire est magnifiée et indique une promesse : « we could move into a kind of enchantment with the things of where we are. We could be, in some mystical sense, happy » (Ashley, 2009, p. 200).

Dans ses opéras, Ashley magnifie le langage parlé et la vie quotidienne dont il s'inspire pour écrire sa musique et ses librettos. La plupart des histoires qu'il raconte sont basées sur des anecdotes vécues par des amis ou des connaissances (Ashley, 2009) et sa musique est souvent inspirée par des formes musicales entendues à la télévision, à la radio ou dans les supermarchés. *Perfect Lives* (1983) renferme aussi des souvenirs et des constructions imaginaires intimement liées à sa région natale. Le premier épisode de cet opéra télévisuel intitulé *The Park* se présente comme un monologue autobiographique imaginaire où le narrateur expose sa vie privée. Cet extrait d'autre part fait l'objet d'une version indépendante et très différente intitulée *Private Parts (The Record)* (1977). Dans *The Park*, le narrateur dévoile un moment de sa vie, tandis qu'il s'adresse à lui-même. Il semble ainsi s'observer à une certaine distance, comme en témoignent ses paroles : « This is a record. I am sitting on a bench next to myself. Inside of me the words form. Come down out of the tree and fight like a man. *Two gees in eggs*. This is not a record. This is a story. I want to say something about myself ». *The park* introduit l'univers de *Perfect Lives* en exposant une cosmologie personnelle qui se trouve toujours en relation à l'expérience banale du narrateur. Cette pièce révèle un aller-retour constant entre une histoire anecdotique, un récit autoréflexif et des réflexions philosophiques sur l'aspect transitoire de l'existence. L'œuvre constitue de la sorte un étrange récit cosmologique qui établit une relation entre l'expérience ordinaire, le mouvement perpétuel de cette expérience et l'impermanence des choses. « They noted that there were certain things which were impermanent and other things which the term impermanence did not apply. Thus, they came to make a great division between that which is impermanent and that which is permanent. Everything in the transitory category turned out to be the particulars of our existence » (Ashley, 2011, p. 14). Comme le mentionne Gann (Ashley, 2011, p. xiii), le libretto de *Perfect Lives* s'inspire également d'ouvrages occultes, tel *Le Livre des Morts Tibétains*, que lisait l'artiste à cette époque. Ashley décrit d'ailleurs *Perfect Lives* comme un opéra comique à propos de la réincarnation (Ashley, 2011, p. wvii) et mentionne ses influences ésotériques :

At the time that I was working on *Perfect Lives* I was reading the Evans-Wentz edition of *The Tibetan Book of the Dead*, and the distinguishing part of that for me was the essays about the use of that book, or that idea. I was struck by the similarity of form between that idea and what I knew about European ideas of the afterlife. I got amused by the fact that *The Tibetan Book of the Dead* was a text that was to be spoken into the ear of the recently dead [...] I was amused by the idea that if you have your mouth up to a microphone and there is an audience at the other end, that it is very much like *The Tibetan Book of the Dead* (Ashley, 2011, pp. 181-182).

3.4 L'expérience ordinaire et la fascination cosmologique

L'univers d'Ashley repose sur la mise en relation de l'expérience ordinaire avec quelque chose qui semble l'excéder. Ses textes déployés par le travail musical de la parole sont construits de manière à maintenir un glissement de l'expérience ordinaire à l'expérience mystique, voire cosmique, sans pour autant évacuer la dimension quotidienne. Ainsi, les textes d'Ashley oscillent entre le général (macro) et le particulier (micro) pour investir le lien fondamental qui unit l'expérience quotidienne au déploiement de la vie et de l'univers.

Les pièces *Atalanta (Acts of Gods)* (1983) et *Celestial Excursions* (2003) témoignent de cette relation entre l'expérience ordinaire et la cosmologie. On peut d'ailleurs aisément le comprendre en observant la relation entre le titre *Celestial Excursions* et le contenu de la pièce qui est composé de récits amoureux entre personnes âgées. Dans *Atalanta (Acts of Gods)*, la structure de l'opéra est quant à elle directement inspirée d'une structure cosmique. Ashley (2009) écrit à ce sujet qu'il s'agit « d'imaginer trois systèmes planétaires identiques en rotation autour du même soleil » (p. 280). En effet, *Atalanta (Acts of Gods)* est constitué de trois opéras qui partagent la même base musicale et dont les parties, qu'il conçoit comme les planètes de chaque système planétaire opératique, sont interchangeables.

Par ailleurs, l'épisode de *Perfect Lives* intitulé *The Bank* répond à la cosmologie d'*Atalanta (Acts of Gods)*, puisque le narrateur y raconte l'histoire des artistes ayant inspiré les trois personnages principaux des trois systèmes planétaires opératiques : Max Ernst, Willard Reynolds et Bud Powell. Ceux-ci sont capturés par une soucoupe volante afin de visiter la terre, puis se retrouvent dans la banque au moment où s'y tient un vol. Les opéras d'Ashley sont souvent interreliés de cette façon, c'est-à-dire qu'ils sont constitués de micro-événements narratifs qui participent à une cosmologie narrative regroupant plusieurs opéras comme *Perfect Lives*, *Atalanta (Acts of Gods)* et *Now Eleanor's Idea*. Les micro-événements inspirés d'anecdotes se trouvent ainsi toujours en relation à une narration globale qui les excède et forme une cosmologie narrative complexe où s'imbriquent une multitude d'histoires autonomes qui sont interreliées. Aussi, Ashley (2009) rappelle que cette interchangeabilité des micro-événements narratifs, que l'on retrouve notamment dans *Atalanta (Acts Of Gods)*, lui permet de créer différents enchaînements pour que chaque représentation dispose d'une nouvelle configuration narrative.

Ashley insiste sur l'importance de maintenir ses opéras des années quatre-vingt dans un état inachevé (Ashley, 2009, p. 236) afin que ceux-ci demeurent en devenir. La question du processus est donc présente dans ses œuvres des années quatre-vingt tout comme dans ses expérimentations des années soixante-dix. Les notions de processus et de devenir constituent d'ailleurs des points d'articulation théorique pour démontrer la pertinence de l'interrelation complexe qui existe entre l'expérience concrète et la cosmologie dans l'univers d'Ashley.

3.5 Processus et devenir en relation à la cosmologie

Pour le philosophe Whitehead, qui s'inscrit comme Dewey dans la tradition philosophique de James, les questions de devenir et de processus posent les fondements d'une vision cosmologique qui s'intéresse à l'expérience ordinaire et

concrète. La pensée de Whitehead fait preuve d'une précision indubitable en ce qui a trait à sa conceptualisation du procès créateur. Sans évoquer la création artistique, la philosophie de l'organisme qu'il développe dans *Procès et Réalité* (Whitehead, 1929) peut s'avérer utile pour circonscrire le procès créateur sous toutes ses formes. À partir de la question complexe du devenir créateur, cette philosophie modélise de façon élégante les relations complexes qui existent entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, le concret et l'abstrait de même qu'entre toutes entités : « *Le mode de devenir* d'une entité actuelle constitue *ce qu'est* cette entité actuelle; de sorte que les deux descriptions d'une entité actuelle ne sont pas indépendantes. Son [être] est constitué par son [devenir]. C'est le [principe du procès] » (Whitehead, 1995, 1929 pour l'édition originale, p. 75). Il ajoute « On présuppose qu'aucune entité ne peut être conçue en faisant complètement abstraction du système de l'univers, et que c'est l'affaire de la philosophie spéculative de dévoiler cette vérité » (Whitehead, 1995, 1929 pour l'édition originale, p. 46).

Whitehead (1929) conçoit la réalité en tant que devenir³¹. La question du devenir

³¹ Debaise, qui a écrit de nombreux ouvrages sur la philosophie de Whitehead, explique comment le devenir est intimement lié à l'être chez le philosophe. Dans cette citation de Debaise PR est l'abréviation de *Procès et Réalité* (Whitehead, 1929) :

L'être est le devenir. Mais comment opère le devenir? C'est une opération que Whitehead appelle de préhension : « l'essence d'une entité actuelle consiste seulement en ce qu'elle est une chose qui préhende » (PR, 100). Elle s'approprie, durant ce processus, l'ensemble des autres entités actuelles déjà existantes; elle les fait siennes, les incorpore. Celles-ci deviennent alors ses données ou ses composantes, le matériau dont la nouvelle entité est faite. C'est l'appropriation continue « du mort [les anciennes entités actuelles] par le vivant [la nouvelle entité actuelle] » (PR, 41). La nouveauté intègre les existences anciennes. Au terme de ce processus d'intégration, l'entité est « reliée de manière parfaitement définie à chaque élément de l'univers » (PR, 100); elle atteint sa satisfaction qui est aussi la fin du processus, la fin de son devenir. Elle est à ce moment pleinement réalisée, intégrant tout ce qui existe, transformant l'univers en élément de sa « propre constitution interne réelle ». L'entité est alors « à la fois l'être-ensemble de la pluralité d'entités qu'elle trouve, et l'une des entités actuelles au sein de la pluralité disjonctive qu'elle laisse; c'est une nouvelle entité, disjonctivement parmi la pluralité des entités qu'elle synthétise. Plusieurs entités deviennent une, et il y a une entité en plus » (PR, 73). Les « actes de devenir » ne cessent de s'ajouter les uns aux autres. Rien ne disparaît dans l'univers, tout est conservé; les existences anciennes sont engagées à l'intérieur de nouveaux devenirs dont elles sont les matériaux (Debaise, 2007, pp. 26-27).

permet de comprendre la façon dont chaque chose persiste en son être (*conatus*) et comment cette persistance organique se rattache à la création du réel (et de l'univers) de même qu'à l'expérience affective des êtres. Le *conatus* suppose une tension de l'être qui est à la fois impliqué dans une activité synthétique permanente et dans une fuite perpétuelle vers son *à-venir* en se transformant perpétuellement. Le procès des entités actuelles est alors transitoire et le devenir représente ce mouvement qui assure la *concrecence* des entités. La *concrecence* est pour Whitehead (1929) l'intégration des phases des entités en vue de leur satisfaction. Elle indique donc le procès de l'intégration d'une pluralité d'entités en une nouvelle entité qui est le résultat de la synthèse d'une multitude qui tend toujours vers le concret. Debaise (2007, p. 13) soulève cependant que le concret selon Whitehead ne renvoie pas à l'expérience sensible, mais plutôt à des abstractions issues des facultés de représentation subjective. Whitehead (1929) écrit à cet effet que « la *concrecence* est dominée par un but subjectif qui concerne essentiellement l'être créé en tant que *superject* final. Ce but subjectif est le sujet lui-même déterminant sa propre création comme constituant un être créé » (Whitehead, 1995, 1929 pour l'édition originale, p. 142).

Selon le philosophe, l'idée que l'être persiste dans son être (*conatus*) est intimement liée à la *causa sui* selon laquelle l'entité actuelle est cause de soi. Comme le souligne Whitehead (1929), c'est grâce à un processus d'autocréation que les entités actuelles parviennent à la phase de satisfaction, puisqu'elles transforment la diversité de leurs rôles en un rôle unique et cohérent. Le devenir créatif est cette force motrice qui transforme l'incohérence en cohérence et qui permet aux entités actuelles d'être cause de soi. Le devenir s'arrête lorsque cette satisfaction (cohérence) est atteinte, mais il poursuit son travail à travers les multiples entités actuelles qui demeurent en procès. Ainsi, même si la satisfaction constitue en quelque sorte la mort de l'entité en processus de transformation, il reste que cette mort n'est pas une disparition, mais plutôt le commencement d'une autre forme d'existence. La fin de l'entité s'ajoute donc à la pluralité disjonctive d'où émergent de nouvelles entités.

Le principe de créativité se trouve au cœur de la philosophie de l'organisme de Whitehead qui vise à comprendre le procès autocréateur. « La [créativité] est l'universel des universaux qui caractérise le fait ultime. C'est ce principe ultime par lequel la pluralité, qui est l'univers pris en disjonction, devient l'occasion actuelle unique, qui est l'univers pris en conjonction ». La créativité est l'opération qui transforme l'incohérence en cohérence et qui assure l'unification des entités actuelles en une nouvelle entité. De cette façon, la créativité se présente comme une conjonction qui permet d'établir des relations. La créativité ne peut jamais être associée à une chose ou à une essence quelconque, puisque, comme le souligne Debaise, « elle est [neutre] et [indifférente] à ce qu'elle produit, une opération et rien d'autre, une mise en relation d'existences par une nouvelle » (Debaise, 2007, p. 16). La créativité est une modalité de changement qui assure la persistance du procès autocréateur. Celui-ci est en jeu sur le plan de la pluralité disjonctive des entités comme sur le plan cosmique, étant donné que « chaque acte créateur représente l'univers » (Whitehead, 1995, 1929 pour l'édition originale, p. 391).

Le procès autocréateur circonscrit le développement des entités actuelles et celui du monde et de l'univers : « Le monde est autocréateur, et l'entité actuelle, créature autocréatrice [...] L'entité actuelle se laisse guider, dans sa création d'elle-même, par son idéal d'elle-même : satisfaction individuelle, création transcendante. Jouir de cet idéal est le [but subjectif] en raison de quoi l'entité actuelle est un procès déterminé » (Whitehead, 1995, 1929 pour l'édition originale, p. 163). Dans la philosophie de l'organisme, il existe une tension entre l'immanence et la transcendance. En effet, si le milieu concret des entités actuelles détermine fortement leur procès, il reste que ce qui assure le mouvement dans ce procès se situe toujours au-delà des entités actuelles et de leur milieu. Cet au-delà incarne l'idéal whiteheadien qui repose sur une virtualité réalisée par les entités actuelles à travers leur autocréation.

La créativité permet ainsi cette réalisation du virtuel (Deleuze, 1968) qu'elle métamorphose en l'actualisant³². Comme le souligne Debaise (2007), le but subjectif de cette réalisation du virtuel qui transforme le « là-bas » en « ici » est d'incarner autrement. Le sujet chez Whitehead n'est donc jamais en adéquation avec lui-même, puisqu'il est aussi un *superject* (un sujet constamment projeté au-delà ou en deçà de lui-même), c'est-à-dire une sorte de vecteur qui établit une relation entre « ici » et « ailleurs ». C'est une « singularité remplie de l'univers de toutes ses préhensions, [self-enjoyment] comme expérience intensive de tous ses rapports, expérience privée qui est en même temps cosmique » (Debaise, 2007, p. 93).

Cette tension entre l'expérience privée et cosmique est omniprésente dans les œuvres processuelles ainsi que dans les trames narratives et la structure des opéras d'Ashley. La structure musicale de *Perfect Lives* (1983), qu'Ashley (2009, p. 268) qualifie de composition fractale, exacerbe d'ailleurs elle aussi cette relation micro/macro. La structure rythmique de chacune des sections constitue effectivement une subdivision de l'organisation rythmique globale de l'opéra. « Ashley is a minimalist in that his music does break into sections and is not articulated by events. That inexorable pulse of seventy-two beats per minutes runs through all of *Perfect Lives*, and through some of other operas as well. He is a maximalist in that his palette contains the entire range of human experience » (Ashley, 2011, foreword by Gann, p. xvi).

Nombreux sont les aspects de la philosophie de Whitehead qu'il s'avère pertinent de mettre en relation avec l'œuvre d'Ashley, et ce, même si ce dernier n'est pas directement influencé par le philosophe. La dimension processuelle de certaines œuvres résonne avec la philosophie de l'organisme whiteheadienne exposée ci-dessus. Il en est de même pour l'importance de la saisie en acte du devenir dans le

³² Deleuze a d'ailleurs décrit *Process et Réalité* (Whitehead, 1929) comme « un des plus grands livres de la philosophie moderne » (Deleuze, 1968, p. 364).

travail de l'artiste ainsi que son effort de symbolisation cosmologique associant l'expérience quotidienne et l'expérience cosmique.

Il y a un autre aspect de la philosophie de l'organisme qui se retrouve dans la démarche d'Ashley : l'importance du facteur émotionnel. Selon Whitehead, les sujets peuvent être ce qu'ils sont grâce aux « sentirs » qui permettent au sujet de « conditionner objectivement la créativité qui lui est transcendante » (Whitehead, 1995, 1929 pour l'édition originale, p. 357). Le sujet est saisi par le monde et les émotions générées par son expérience du monde avant qu'il puisse le saisir. Chez Ashley, cette expérience de l'insaisissable se manifeste dans le déploiement sensuel de la parole. Celle-ci est traversée par le rythme et la texture, mais aussi par le contenu fortement émotionnel des récits anecdotiques chantés/parlés par les différents interprètes qui témoignent d'expériences qui les excèdent et sur lesquelles ils semblent n'exercer aucune emprise. Dans la philosophie de l'organisme, « la conscience présuppose l'expérience et non l'inverse » (Whitehead, 1995, 1929 pour l'édition originale, p. 117). Il s'agit là d'une certaine inversion du sujet kantien, car la théorie whiteheadienne affirme que le monde ne provient pas du sujet, mais que le sujet provient du monde. Whitehead (1995, 1929 pour l'édition originale, p. 52) mentionne même que la philosophie de l'organisme s'apparente davantage aux philosophies indiennes et chinoises que de la pensée moyen-orientale et européenne. La philosophie de l'organisme se rapproche également d'une certaine vision mystique.

L'utilité de la philosophie est de maintenir une nouveauté active des idées fondamentales qui illuminent le système social. La philosophie inverse la lente chute de la pensée acquise dans le lieu-commun inactif. Si l'on veut l'exprimer ainsi, on peut dire que la philosophie est mystique. Car le mysticisme est une intuition directe dans des profondeurs encore non-dites. Mais le propos de la philosophie est de rationaliser le mysticisme : non pas en donnant des explications qui le font évanouir, mais en introduisant de nouvelles caractérisations verbales, rationnellement coordonnées (Whitehead, 1938, p. 92).

3.6 Hospitalité et devenir

J'entends des voix monstres dans le travail d'Ashley qui, bien que non philosophique, répond à cette exigence d'exprimer le non-dit en créant de nouvelles façons de montrer ce qui est latent. Le compositeur s'intéresse au mysticisme³³ ainsi qu'à la tradition hermétique et il reconnaît avoir été influencé par Frances Yates (1987) et Giordano Bruno (1548-1600). Les penseurs de la tradition hermétique créent des structures conceptuelles et langagières pour accueillir l'innommable, l'impensable et l'insaisissable. Tel qu'expliqué au chapitre portant sur Jerry Hunt, ces structures hospitalières sont des systèmes voués à l'accueil de l'insaisissable. On peut également percevoir l'influence de ces systèmes dans les dispositifs d'Ashley qui manifestent quelque chose de latent alors qu'ils exacerbent le jeu de la *différance*. Ces dispositifs vocaux, narratifs, compositionnels et techniques témoignent tous d'une réalité qui, bien qu'ancrée dans l'expérience banale, excède leur créateur.

Le travail d'Ashley suscite un enchantement du monde en établissant une relation fertile entre l'expérience quotidienne et l'expérience artistique ainsi qu'entre le processus créateur et le déploiement cosmique. Cette mise en relation est fertile dans la mesure où elle constitue une saisie en acte de la promesse de l'*à-venir* en toute indécidabilité. D'ailleurs, l'indécidabilité (entre oralité et écriture, parole et chant, structure et improvisation, etc.) qui se trouve au sein des structures flexibles élaborées par Ashley exacerbe l'accueil du devenir. L'indécidable sous-entend une suspension du jugement qui favorise l'hospitalité par rapport à l'événement de l'arrivant. Dans l'expérience vivante, le devenir s'expérimente indécidablement, c'est-à-dire avant qu'on puisse le juger. L'indécidable est ainsi une condition de l'hospitalité dont

³³ « He is a mystic. His characters react to everything that happens with Buddhist calm » (Ashley, 2011, foreword by Gann, p. xvi).

témoigne la voix monstre d'Ashley en exacerbant une approche pragmatique de l'insaisissable. La confrontation entre la démarche d'Ashley et les écrits théoriques de Benjamin (1923), Derrida (1972), Dewey (1934), Stiegler (2005) et Whitehead (1929) a permis de penser l'indécidabilité hospitalière qui est en jeu dans la voix monstre de cet artiste qui traduit et *performe* l'insaisissable. Celle-ci vient saisir en acte l'étrange(r) qui se montre comme voilé à travers le processus créateur et performatif ainsi qu'à travers des *hypomnemata* tels que l'écriture, le support sonore et la télévision.

Le désir s'ouvre à partir de cette indétermination, qu'on peut appeler l'indécidable. Par conséquent, je crois que comme la mort, l'indécidabilité, ce que j'appelle aussi la « destinerrance », la possibilité pour un geste de ne pas arriver à destination, est la condition du mouvement de désir qui autrement mourrait d'avance. J'en conclus que l'indécidable et toutes les autres valeurs qu'on peut lui associer sont tout sauf négatives, paralysantes et immobilisantes. C'est exactement le contraire pour moi (Derrida, 1999, p. 53).

L'indécidabilité assure le mouvement de la *différance* (Derrida, 1972) qui vient fragiliser certains dispositifs (langagiers, culturels, idéologiques, etc.) qui exercent un pouvoir arbitraire et négateur de l'hospitalité. L'indécidabilité représente une lutte contre le pouvoir arbitraire, qui refoule le travail de la *différance*, et atteste que tout pouvoir est marqué du sceau de son impossibilité. « Ne pas pouvoir » constitue intimement toute forme de possibilité et la notion d'indécidabilité derridienne révèle cette aporie.

Ces expérimentations sonores font un usage tactique des notions d'indécidabilité et de *différance* derridienne en relation à la question de la voix monstre comme je l'explique dans ce chapitre. Une voix monstre révèle quelque chose qui se cache dans la voix. Par exemple, certains mots ne peuvent être distingués à l'oral, bien qu'ils renferment des différences en tant que signes écrits tels que les mots différence et *différance*. Cette forme d'indécidabilité qui traverse l'espace buccal tente de manifester la présence de quelque chose qui peut se cacher à l'intérieur de la voix : une voix monstre. Le sens indécidable de ces mots se montre comme caché à travers la voix qui énonce les paroles des chansons. Je chante donc des mots provenant d'une liste composée d'homonymes. Ceux-ci possèdent le même nombre de lettres, mais une seule de ces lettres diffère³⁵ afin de créer une ambiguïté quant au sens des mots

³⁵ Certains homonymes peuvent à la fois renfermer la répétition d'une même lettre et contenir une lettre supplémentaire (aller/haler, allogène/halogène, etc). Dans ces cas, les homonymes possèdent le même nombre de lettres et leur distinction en tant que signes écrits repose précisément sur cette lettre doublée ou ajoutée.

prononcés qui demeure ainsi indécidable : la/là, intercession/intersession, ney/nez, danse/dense, etc. (voir annexe G).

Toutefois, l'indécidable ne réside pas seulement dans l'indécidabilité sémantique qui se manifeste à travers la voix, mais aussi dans la construction du système d'écriture des paroles des chansons. Les paroles se trouvent générées par l'application systématique d'un principe afin de contourner l'exercice de mon jugement. Elles ne résultent donc pas d'un choix subjectif entre un mot ou un autre et elles ne proviennent pas d'une décision, mais elles sont « indécidées ». Cette suspension du jugement permet d'accueillir l'insaisissable événement de l'arrivant dans le processus de création au-delà ou en deçà de mes intentions.

4.1 Système d'écriture des textes du cycle de chansons indécidables

Le processus d'écriture des paroles de ce cycle de chansons indécidables est divisé en plusieurs étapes. Dans un premier temps, j'ai dressé une liste alphabétique exhaustive de tous les homonymes de la langue française possédant le même nombre de lettres et différant d'une seule lettre. Cette liste contient les mots dont je dispose pour écrire mes chansons indécidables (voir annexe G). Le concept qui se trouve à la base des chansons est d'utiliser l'entièreté de cette liste pour en épuiser les ressources. Dans un deuxième temps, tous les mots de la liste sont associés à une lettre du titre de ces chansons. Les paroles de ces chansons sont en fait issues d'une déconstruction lettre par lettre du titre général du cycle de chansons. Ainsi, le titre commence par l'expression « L'indécidable » qui correspond au premier mot du titre du cycle. Il s'agit d'associer le premier mot de la liste des homonymes en l (la/là) au « L' » du terme pour ensuite associer le premier mot de la liste des homonymes en i (intercession/intersession) au « i » de « L'indécidable », et ce, jusqu'à la dernière lettre de l'expression. Le résultat de cette déconstruction du titre lettre par lettre ainsi que l'association entre ces lettres et les mots indécidables provenant de la liste

d'homonymes est annexé à cet essai (voir annexe H). Puisque l'expression « L'indécidable » contient deux « l », deux « i », deux « d » et deux « e », il est possible de remarquer que les mêmes homonymes sont associés aux lettres qui se répètent.

L'indécidable... : Chanson 1

L'	_____ la/là _____	A/À
I	_____ intercession/intersession _____	C/S
N	_____ ney/nez _____	Y/Z
D	_____ danse/dense _____	A/E
É	_____ heu/eux _____	H/X
C	_____ ces/ses _____	S/C
I	_____ intercession/intersession _____	C/S
D	_____ danse/dense _____	A/E
A	_____ abîme/abyme _____	Î/Y
B	_____ bah/bas _____	H/S
L	_____ la/là _____	A/À
E	_____ heu/eux _____	H/X

Figure 4.1 : Exemple d'associations entre les mots de la liste d'homonymes et les lettres constituant les mots du titre du cycle de chansons.

L'organisation des homonymes repose sur l'association des lettres du premier mot du titre général du cycle de chansons aux premiers mots indécidables figurant sur la liste d'homonymes. Pour le second mot du titre, il s'agit d'associer aux lettres qui le constituent les deuxièmes termes indécidables de la liste alphabétique.

L'indécidable

L' = la/là _____ **L** (la/là, lai/lei, laie/laid/lais/lait, etc.)
i = intercession/intersession _____ **I** (intercession/intersession)
n = ney/nez _____ **N** (ney/nez, non/nom, noue/nous, etc.)
 etc.

brèche

b = baux/baud _____ **B** (bah/bas, baux/baud, bedaux/bedeau, etc.)
r = rainette/reinette _____ **R** (rai/ray, rainette/reinette, rancard/rancart, etc.)
è = échet/écot _____ **E** (eux/heu, écho/écot, eh/et, etc.)
 etc.

Figure 4.2 : Structure d'épuisement de la liste d'homonymes en relation aux lettres constituant les différents mots composant le titre du cycle de chansons.

La procédure se répète ainsi jusqu'à ce qu'il devienne impossible de composer des mots reconnus par la langue française. Une fois cette limite atteinte, il est temps d'entamer un nouveau cycle du système d'écriture qui consiste à épuiser la totalité des mots non utilisés de la liste d'homonymes. Le premier néologisme ou assemblage de lettres que l'on retrouve dans le titre général est « horstpfqjmgv ». Ce mot qui ne possède aucun sens précis est constitué de la première lettre de tous les premiers homonymes de la liste alphabétique qui n'ont pas encore été exploités. Le deuxième néologisme « plafondsjvgmt » est quant à lui constitué de la première lettre de tous les deuxièmes homonymes de la liste qui n'ont pas encore été exploités, etc.

Le processus de construction du titre est donc déterminé par le système d'écriture duquel émergent toujours de nouvelles contraintes. De cet épuisement des mots de la liste d'homonymes découle une diminution des lettres disponibles et une augmentation de la difficulté à créer des mots français. C'est pourquoi les mots du titre se transforment en assemblages de lettres avant de faire place à de simples lettres. Si l'on retrouve une répétition de la lettre « c » à la fin du titre, c'est

simplement parce qu'il existe davantage d'homonymes débutant par la lettre « c » dans la langue française.

Il est aussi intéressant de noter que les titres des chansons indécidables contiennent de plus en plus de mots. Le nombre de mots que renferme le titre correspond au chiffre qui définit leur ordre au sein du cycle. De cette manière, le titre de la première chanson est composé d'un seul mot, celui de la deuxième chanson possède deux mots, etc. Il est effectivement possible d'observer que le titre de la première chanson contient un mot, tandis que celui de la douzième chanson inclut douze lettres. De son côté, le titre de la treizième chanson ne comprend que cinq « c », puisqu'il est composé des derniers homonymes de la liste.

1. *L'indécidable* (chanson 1)
2. *brèche béante* (chanson 2)
3. *temporelle et l'espace* (chanson 3)
4. *de percée là : pas* (chanson 4)
5. *Ça : paca là-bas las. Sac* (chanson 5)
6. *cas bac mac cap acap aca* (chanson 6)
7. *ça caca papa... Horstpfajimgv plafondsivgmt fjordsglcypm chvasfdbg* (chanson 7)
8. *mochardspvlfgb bhfgmrtvd trampsclhbf smaltbfd psterfbdm fltrcmbd sprlbftm mblrs* (chanson 8)
9. *bcrmp cprmb bpmr bpm mp p _____ p* (chanson 9)
10. *p p ___ c cap pc cp pc cp pc* (chanson 10)
11. *cp pc cp pc c c c c c c* (chanson 11)
12. *c c c c c c c c c c c c* (chanson 12)
13. *c c c c c...* (chanson 13)

Figure 4.3 : Titres des chansons du cycle

4.2 L'épuisement des possibilités

Ce système d'écriture à base de contraintes qui est à l'origine des paroles du cycle de chansons indécidables s'inscrit dans la lignée des mouvements littéraires expérimentaux qui comprend les écrits dadaïstes du début du vingtième siècle (Hugo Ball et Tristan Tzara), jusqu'aux mouvements d'écriture conceptuelle contemporains (Caroline Bergvall, Craig Dworkin, Kenneth Goldsmith, etc.) en passant par la poésie

sonore (Henry Chopin, François Dufresne, Bernard Heidsieck, etc.) et l'OuLiPo (Italo Calvino, Georges Pérec, Raymond Queneau, etc.). Comme Pérec notamment avec *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1974)³⁶, plusieurs auteurs associés à l'Ouvroir de Littérature Potentielle ont d'ailleurs systématiquement travaillé sur l'épuisement des potentialités à travers une pratique d'écriture sous contrainte ou combinatoire. Dans le cas de mon texte, l'épuisement des potentialités sert de limite à la constitution du libretto en déterminant le nombre de mots qu'il contient tout en établissant une relation progressive à un langage qui excède la langue française dans le processus constitutif du titre du cycle de chansons et des titres des différentes chansons indécidables.

Il est nécessaire de souligner que ce système d'écriture sous contrainte révèle une suspension de mon jugement. Cette suspension du jugement incarne une approche de l'indécidable et une forme d'affranchissement par rapport à un cadre de référence normatif qui sont structurées par un système dédié à l'accueil de l'indétermination. Ce frottement entre l'indétermination et certaines déterminations, telles les données imprévisibles générées par le système d'écriture sous contrainte et le fait que j'ai déterminé les règles de ce système afin de me confronter à l'indétermination textuelle, renvoie encore une fois à l'aporie de la monstruosité. Le frottement indécidable entre détermination et indétermination fait du processus de création de mes chansons un processus monstre en soi.

Aussi, le titre *L'indécidable brèche béante temporelle et l'espace de percée là : pas. Ça : paca là-bas las. Sac cas bac mac cap acap aca ça caca papa... Horstpfqjmgv plafondsjpgmt fjordsglcvphm chvasfdbg mohardspvlfgb bhfgmrtvd trampscclhbf*

³⁶ En 1974, pendant trois jours, Georges Pérec prend des notes à différentes heures de la journée de tout ce qu'il voit à la place Saint-Sulpice dans le 6^{ième} arrondissement de Paris. Cette *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* témoigne singulièrement du passage du temps et des variations subtiles de ce lieu à travers la durée.

les résultats produits par les procédés de traduction impliqués. Le premier mode de traduction est directement relié au solfège occidental et il s'inspire de l'idée que certaines lettres correspondent à des notes musicales. Ainsi, les notes de la gamme de do majeur correspondent à ces lettres : Do = C, Ré = D, Mi = E, Fa = F, Sol = G, La = A, Si = B. Lorsque les lettres qui différencient les homonymes concordent avec une ou plusieurs de ces lettres, je joue cette ou ces notes à la basse pendant que je dis le terme indéfinissable. Cette modalité de traduction, qui est basée sur un système d'analogies intermédiaires, est utilisée pour une chanson sur deux. De son côté, l'autre mode de traduction est électronique. J'utilise une tablette graphique connectée à mon ordinateur sur laquelle j'écris les lettres qui distinguent les homonymes de la colonne centrale. Les données numériques de cette tablette graphique modulent des sons électroniques grâce à une interface créée avec le programme Max/MSP.

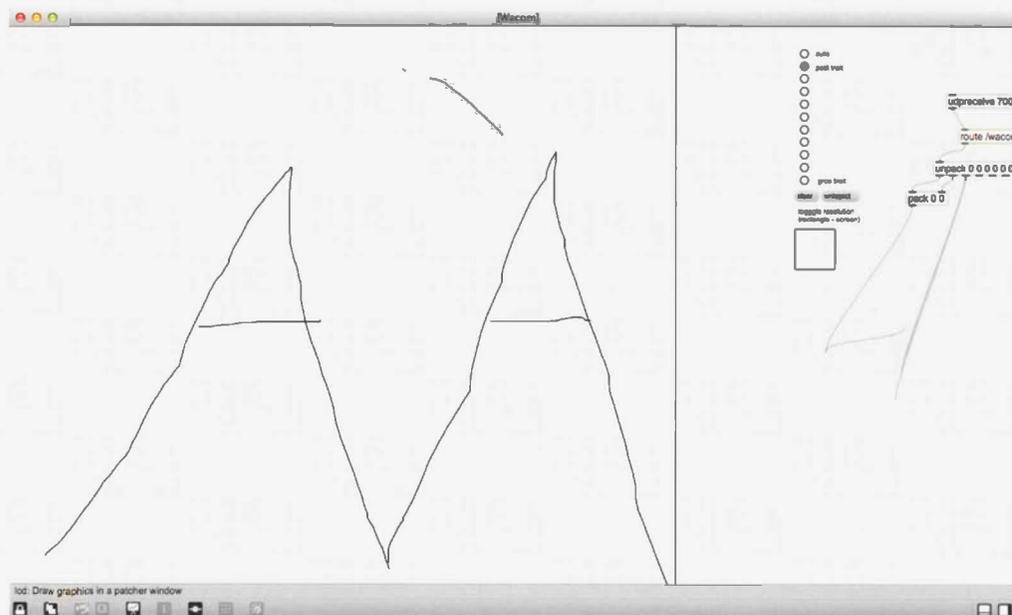
brèche béante : chanson 2 (traduction instrumentale)

B	_____ baux/baud _____	X\D = Ré
R	_____ rainette/reinette _____	A\E = La et Mi
È	_____ écho/écot _____	H/T
C	_____ ça/çà _____	A/Â = La
H	_____ halage/hâlage _____	A/Â = La
E	_____ écho/écot _____	H/T
B	_____ bedaux/bedeau _____	X/E = Mi
É	_____ eh/et _____	H/T
A	_____ accors/accore/accort _____	S\E/T = Mi
N	_____ noue/nous _____	E/S = Mi
T	_____ tante/tente _____	A/E = La et Mi
E	_____ eh/et _____	H/T

Figure 4.4 : Exemple des correspondances entre les notes musicales et les lettres inaudibles qui différencient les homonymes lorsqu'ils sont vocalisés.

L'indécidable... : chanson 1 (traduction électronique)

L' _____ la/là _____ A/À



Figures 4.7 : Interface créée avec le programme Max/MSP qui gère les données numériques générées par la tablette graphique avec laquelle j'écris les lettres de la colonne de droite de la partition.

Cette interface gère les données numériques de la tablette graphique afin de les traduire en notes MIDI et d'acheminer l'information numérique au logiciel Ableton Live dans le but de déclencher divers fichiers sonores et de modifier leur vitesse de transmission. Ces fichiers sont constitués de sons électroniques synthétiques ou de voix féminines énonçant les homonymes. L'interface permet également, grâce à une analyse spectrale de ma voix captée par un microphone, de modifier, toujours via le protocole MIDI, la vitesse de transmission et l'amplitude de la documentation sonore des différentes chansons indécidables.

4.3.2 Le matériau sonore monstre des chansons indécidables

Le matériau sonore des chansons est composé de sons électroniques analogiques et numériques, d'échantillons de voix féminines énonçant les homonymes, de la traduction instrumentale de certaines lettres à la basse électrique, du travail vocal ainsi que de la documentation sonore de la chanson indécidable précédente (sauf pour la première chanson bien entendu). Cette documentation sonore est toujours modulée autrement par les gestes musicaux de la chanson qui la succède. Cette transformation de l'information sonore qui s'opère d'une chanson à l'autre est réalisée par une mise en relation entre l'analyse spectrale du travail vocal et la vitesse de diffusion de l'enregistrement du document sonore. De cette façon, chaque chanson indécidable contient une traduction de la chanson qui la précède dans le cycle. Cette traduction dévoile différemment la source de la traduction et, en tant que modalité de passage entre cette source et sa nouvelle incarnation, elle manifeste une mutation monstrueuse : ce qui se montre comme caché dans le processus de traduction.

Tel qu'expliqué plus haut, le travail vocal de ces chansons est aussi monstrueux dans la mesure où il énonce une indécidabilité entre deux homonymes, mais aussi parce qu'il trouble la compréhension du mot qui traverse l'espace buccal lors de son articulation/désarticulation. En fait, le travail vocal dévoile aussi les mots tout en les voilant lorsqu'il pratique une mise en bouche excessive qui énonce les mots à la limite de l'incompréhensibilité. Par exemple, les chansons 2 (*brèche béante*), 4 (*de percée là : pas*) et 5 (*Ça : paca là-bas las. Sac*) emploient une prononciation gutturale qui altère la compréhension des mots prononcés, tandis qu'on retrouve dans la troisième chanson (*temporelle et l'espace*) une prononciation suraiguë qui nuit elle aussi à l'intelligibilité du texte.

Toutefois, pour les chansons 1 (*L'indécidable*), 6 (*cas bac mac cap acap aca*) et 9 (*bcrmp cprmb bpmr bpm mp p ____ ____ p*) la distinction des termes énoncés est

plus claire, mais ces chansons démontrent aussi que le travail du chant peut brouiller la compréhensibilité des termes. En effet, les mots chantés peuvent s'avérer plus difficiles à comprendre que ceux qui sont simplement récités. Plusieurs opéras illustrent d'ailleurs ce phénomène, car que ce soient ceux de Poulenc ou de Wagner il est souvent difficile de saisir tous les mots chantés d'un opéra. L'approche vocale que je privilégie pour mes chansons indécidables témoigne de cette problématique.

Je crois qu'il est important de préciser que la voix a toujours été omniprésente dans mon travail, mais que je n'ai presque jamais chanté, récité ou travaillé à partir de textes. Ce premier effort d'écriture d'un libretto, même si celui-ci est généré par une méthode d'écriture conceptuelle, témoigne de mon affection pour l'opéra et particulièrement pour l'œuvre de Robert Ashley. Si j'ai choisi d'étudier Ashley dans cette thèse, c'est bien entendu parce que je m'intéresse à son usage de procédés de traduction électronique de la voix, mais aussi car je souhaitais aborder pour une première fois la relation entre la production textuelle et sa traduction orale/sonore. Ces exercices sonores sont en effet tous basés sur différentes modalités de traduction du texte expérimental créé en relation au concept d'indécidabilité dégagé de l'analyse du travail d'Ashley. Toutefois, la musique d'Ashley est fondée sur la parole et son libretto est généralement clairement audible, tandis que mes chansons indécidables présentent un travail du chant et de l'oralité qui vient masquer le libretto tout en le révélant.

Ce cycle de chansons constitue un opéra monstre où l'indécidabilité règne et où une multiplicité de mots insaisissables se fait entendre. Les homonymes ne sont d'ailleurs clairement récités que dans la pièce *Spectre(s)* composée à partir des chansons 7 (*Ça caca papa... Horstpfqjmgv plafondsjpgmt fjordsglcvphm chvasfdbg*), 8 (*mochardspvlfgb bhfgmrtvd trampsclhbf smaltbfd psterfbdm fltrcmbd sprlbftm mblrs*), 10 (*P p ___ c cap pc cp pc cp pc*), 11 (*cp pc cp pc c c c c c c c*), 12 (*c c c c c c c c c c*)

c c) et 13 (*c c c c c...*). Le processus d'organisation du matériau sonore de cette pièce enregistrée sur support audio fixe a toutefois voilé la plupart des paroles du libretto.

Ce processus monstre consiste dans un premier temps à superposer les six chansons indécidables pour qu'elles se mélangent. Une fois cette superposition réalisée par ordinateur, j'enregistre le montage sur une bande magnétique et je tente ensuite de l'effacer afin d'anéantir le montage et de produire une différence radicale par rapport au matériau initial. Étant donné que l'appareil utilisé est défectueux, il m'est impossible d'effacer complètement l'information sonore. L'essentiel du matériau sonore de la pièce originale disparaît, mais quelques paroles et bruits demeurent audibles. C'est ainsi que les six chansons indécidables se manifestent en tant que *Spectre(s)*³⁷.

4.4 Excès

Le processus de création du cycle de chansons indécidables témoigne d'un effort de suspension de mon jugement dans le but d'accueillir indécidablement la *différance* insaisissable à travers les expérimentations ayant généré le texte et le matériau sonore. Cette question de la suspension du jugement occupe une place importante au sein de mon approche pragmatique de l'insaisissable, car elle promet une forme d'hospitalité à ce qui advient à travers le processus de création. Ces systèmes qui suspendent mon jugement m'obligent à faire preuve d'hospitalité par rapport aux diverses formes d'altérité qui en émergent et qui s'incarnent ensuite autrement à travers les vibrations sonores produites par les procédés de traduction. Ainsi, je tente toujours de créer des structures d'accueil pour des formes d'altérités qui déstabilisent mon intentionnalité afin d'engendrer des monstres, c'est-à-dire des choses qui m'excèdent.

³⁷ Écouter *Spectre(s)* sur l'album *viorupeeeeihean* (Oral LP/CD 58).

On sent que la question de l'excès nous conduit inéluctablement à une autre qui la fonde et qui est précisément celle de l'autre comme figure de l'excès [...] L'excès c'est l'homme même en tant qu'il se reconnaît que hors de soi. « Je » me vient d'un autre, donc je me viens de l'autre, de cet autre qui m'excède et sans qui je ne suis plus (Mondzain, 2005, p. 8).

L'excès donne lieu au déploiement du relationnel en confrontant le même à la différence en elle-même et le sujet à l'autre. Ces choses excessives ne sont en aucun cas l'expression d'une intériorité, puisqu'elles résultent d'une *différance* qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre. On ne peut ici évoquer l'appartenance. Il s'agit plutôt de se maintenir en suspension entre l'un et l'autre, c'est-à-dire en cet interstice où le monstre surgit à travers une série de traductions et de permutations ainsi que dans divers médiums et langages.

La monstruosité représente cependant toujours une notion relative et ce qui est monstrueux pour quelqu'un ne l'est pas pour tous. Il est intéressant de noter que je choisis parfois de travailler à partir de sons qui ne me plaisent pas a priori. J'ai d'ailleurs été plongé dans un état de perplexité lors de mon premier contact avec les opéras d'Ashley en raison du caractère presque kitsch des sons utilisés. La façon tout à fait singulière dont le compositeur traite ces sons m'a toutefois amené à écouter autrement. C'est pourquoi mes chansons indécidables renferment des sons qui questionnent mes goûts et m'obligent à être en relation avec ce qui excède ma subjectivité et mes goûts afin d'accueillir en toute hospitalité ce monstre qui questionne, voire suspend, le jugement. Ainsi, certains sons électroniques sélectionnés pour les chansons indécidables correspondent à des matières sonores que j'ai souvent écartées dans le passé, parce que je les jugeais abjectes.

L'abjection débouche sur l'ambiguïté même : « Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace, au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger » (Kristeva,

1980, p. 17). La menace incessante à l'horizon indique un manque à la source qui dévoile au sujet son altérité constitutive. Ce mouvement d'ouverture porté par l'abject révèle une altérité qui se trouve non seulement devant le sujet ou autour de lui, mais qui se loge aussi intimement en son être : « Non pas un autre auquel je m'identifie ni que j'incorpore, mais un Autre qui me précède et me possède, et par cette possession me fait être » (Kristeva, 1980, p. 18).

Cet Autre avec un grand A réfère à une altérité insaisissable qui vient intimement disloquer le sujet pour l'ouvrir, comme une brèche béante sur le vide, à ce qui l'excède. L'abject indique précisément une limite indécidable où le jugement est suspendu afin que la *différance* (Derrida, 1972) puisse révéler à quel point nous ne sommes jamais les maîtres en la demeure.

CHAPITRE V

JOHN CAGE ET SON INFLUENCE SUR ROBERT ASHLEY ET JERRY HUNT

Cette dernière étude de cas examine la question de la traductibilité de la voix monstre de John Cage dans son *Roaratorio* (Cage, 1979), qui est basé sur le livre *Finnegans Wake* de Joyce (1939), ainsi que son approche pragmatique de l'insaisissable à travers une lecture des écrits de philosophes tels que Derrida (1987) et Rorty (1995). J'analyse également dans ce chapitre l'influence de cet artiste sur les démarches de Robert Ashley et Jerry Hunt.

John Cage est un compositeur, théoricien, écrivain et artiste américain né le 5 septembre 1912 et décédé le 12 août 1992. Cage occupe un rôle central dans la musique expérimentale du vingtième siècle et non seulement a-t-il inspiré de nombreux compositeurs, mais il a aussi influencé plusieurs mouvements artistiques importants tels que Fluxus, le groupe espagnol Zaj et le domaine de la danse contemporaine expérimentale alors qu'il en développe une approche singulière à travers sa collaboration avec le chorégraphe et danseur Merce Cunningham. La révolution cagienne repose sur son invention du piano préparé, son rôle de pionnier de la musique électronique en temps réel, sa méthode compositionnelle basée sur des procédés de hasard, l'inclusion de bruits de la vie quotidienne dans sa musique, l'importance particulière qu'occupe la notion de silence dans sa pensée musicale ainsi que la singularité de son approche philosophique de la création.

Cage est autant influencé par le Bouddhisme Zen, Maître Eckhart, Buckminster Fuller et Marshall McLuhan que par la pensée anarchiste de Henry David Thoreau et l'œuvre de Marcel Duchamp. Il tente en effet de remettre en question l'intentionnalité de l'artiste tout en redéfinissant la création comme un processus continu de négociation avec le caractère imprévisible de l'expérience vivante. Il prête donc

attention aux accidents et à la place occupée par l'indétermination dans le processus de création. À partir des années cinquante, Cage utilise principalement le Yi King, soit le traité canonique des mutations de la magie chinoise archaïque, pour organiser ses œuvres. Il laisse ainsi la chance structurer ses pièces afin qu'elles s'ouvrent à leur devenir, et ce, pour favoriser une écoute de l'imprévisible.

Cage invente de nouvelles méthodes d'organisation des matériaux sonores et visuels ainsi que des dispositifs sonores et scéniques qui lui permettent d'accueillir l'imprévisibilité du devenir. Dès les années cinquante, il conçoit avec les technologies de l'époque (bandes magnétiques, radios, etc.) des agencements d'éléments hétérogènes³⁸ où l'indétermination joue un rôle important. D'ailleurs, dans la pièce *Imaginary Landscape No.4* (Cage, 1951) pour douze radios, les interventions des interprètes sont déterminées temporellement, tandis que le contenu sonore diffusé par les radios est imprévisible et diffère donc à chaque représentation de la pièce. Cage explore également des systèmes de notation musicale alternatifs à la portée musicale traditionnelle en utilisant des partitions graphiques modulaires (voir exemple en annexe I) qui créent une nouvelle combinaison de matériaux lorsque la pièce est jouée. La succession des événements sonores varie chaque fois que la pièce est interprétée, et ce, contrairement à la méthode de composition classique en Occident qui est basée sur une organisation fixe de l'enchaînement des sons. Cage conçoit aussi des partitions graphiques selon les imperfections qui marquent le papier sur lequel il écrit. Les événements sonores sont ainsi structurés à partir de données qui ne relèvent pas de son intentionnalité, mais plutôt d'une réalité autonome.

Cette démarche heuristique permet à l'artiste de faire des découvertes au-delà ou en deçà de ses intentions en faisant preuve d'hospitalité par rapport à ce qui l'excède.

³⁸ La pièce *Black Mountain Piece* (Cage, 1952) pour trois narrateurs, piano, danseur, radios, film, projecteur et peintures est une oeuvre de Cage qui témoigne d'une fascination pour l'hybridité et l'éclatement des disciplines.

Toutefois, nous ne sommes pas d'emblée ouverts à ce qui nous excède et c'est pourquoi Cage insiste sur l'invention de certaines tactiques de mise en suspension des jugements de valeur dans le processus de création afin de favoriser cette attitude hospitalière. « Pourquoi perdez-vous votre temps et le mien à émettre des jugements de valeur? Ne voyez-vous pas que lorsque vous obtenez un jugement de valeur, vous ne conservez rien de plus que cela? Ces jugements sont destructifs pour nos propres intérêts, qui sont la curiosité et la conscience » (Cage en entrevue avec Kostalenetz, 1973, p. 51). La curiosité et l'ouverture à l'imprévisibilité du devenir sont des éléments fondamentaux de la pensée cagienne qui revendique une suspension des jugements de valeur pour mieux embrasser le déploiement du vivant dans toute sa complexité, voire sa monstruosité.

En réalité, la question de la monstruosité implique bel et bien un jugement de valeur. Toutefois, le monstrueux est complexe et la force excessive du monstre, en tant que monstration de quelque chose de latent qui ébranle le jugement, constitue une crise du jugement de valeur. L'apparition monstrueuse jaillit d'un frottement entre l'indéterminé et les déterminations et c'est pourquoi elle excède le jugement de valeur ou plutôt en incarne un état trouble. Je m'intéresse à cet aspect trouble et non à la connotation péjorative du monstre. Chez Cage, il s'agit de troubler et de déjouer les jugements de valeur afin d'accueillir ce qui ne peut être saisi par les catégories du jugement. Cette approche méthodique de l'insaisissable a d'ailleurs influencé le travail de plusieurs compositeurs et artistes tels qu'Ashley et Hunt.

5.1 Cage et Ashley

Dans un texte publié en 2011 intitulé *The influence of John Cage* (Ashley, 2011), Ashley évoque l'importance de la pensée cagienne sur la musique américaine des années soixante et soixante-dix. Il mentionne notamment l'importance du recueil de textes *Silence* (Cage, 1961) qui est selon lui le livre de théorie musicale le plus

intelligent et influent de la seconde moitié du vingtième siècle. Ashley affirme toutefois ne pas être influencé par Cage au niveau de la composition musicale. Bien que le travail opératique d'Ashley semble a priori très différent des œuvres de Cage, il demeure que certaines techniques d'interprétation et de composition qu'il emploie s'inscrivent dans la continuité de ses expérimentations des années soixante et soixante-dix où l'influence de Cage est observable.

À l'instar de Cage, Ashley utilise des techniques d'écriture alternatives au système de la portée musicale, telles que des partitions graphiques ou encore des instructions destinées aux interprètes qui ne font pas mention de tempo, de notes, etc. Cette technique instructive marque l'importance de l'héritage conceptuel de Duchamp et de Satie sur les démarches de Cage et Ashley. En effet, Satie compose dès la fin du dix-neuvième siècle des pièces pour piano dont les partitions ne se conforment pas à la tradition de la musique écrite occidentale, puisqu'elles ne comportent pas de barres de mesure. Il développe ainsi un système d'annotation singulier, tandis que Duchamp crée dès 1913³⁹ des œuvres musicales structurées par des procédés de hasard et des partitions écrites sous forme d'instructions, telles *Erratum Musical* (1913), *La mariée mise à nu par ses célibataires mêmes. Erratum Musical*. (1915-1923) et *Sculpture Musicale* (œuvre non datée).

Indubitablement l'un des artistes les plus importants du vingtième siècle, Duchamp est précurseur de mouvements artistiques tels que l'art conceptuel, l'art corporel, le cinétisme, Fluxus, le nouveau réalisme, l'op art, le pop art, le « process art », etc. Il

³⁹ 3 *Stoppages étalon* est une œuvre non musicale créée en 1913 qui témoigne également de l'utilisation de procédés de hasard. Cette œuvre, décrite par Duchamp comme « hasard en conserve » (Duchamp, 1994, notes originales rassemblées en 1975, p. 50), a été produite par l'artiste en répétant trois fois une même action, soit laisser tomber un fil de un mètre à partir d'une hauteur de un mètre. L'artiste met ensuite du vernis sur ces trois fils « accidentés » afin de les fixer sur une toile collée sur une plaque de verre. Il traduit ensuite la forme de ces trois fils sur trois règles en bois de un mètre découpées selon la forme des fils et dépose ces objets dans une boîte en bois.

est évident que la pensée de Duchamp et ses expériences musicales ont directement influencé la musique de Cage en ce qui a trait à l'utilisation de procédés de hasard et d'autres tactiques de création vouées à l'évacuation de l'intentionnalité du créateur. Par exemple, *Erratum Musical* (1913) « doit se répéter 3 fois par trois personnes, sur 3 partitions différentes composées de notes tirées au sort dans un chapeau » (Duchamp, 1994, notes originales de 1975, p. 247), alors que la partition de *La mariée mise à nu par ses célibataires mêmes. Erratum Musical. (1915-1923)* comporte⁴⁰ des instructions précises incluant des procédés de hasard. *Sculpture musicale* est quant à elle une pièce non datée qui ne peut être réalisée qu'à partir de notes éparses de Duchamp⁴¹. Cette musique que l'on peut qualifier de conceptuelle,

⁴⁰ « Appareil enregistrant automatiquement les périodes musicales fragmentées.

Vase contenant les 85 notes (ou plus ¼ de ton). figures parmi les numéros sur chaque boule.

Ouverture A laissant tomber les boules dans une suite de wagonnets B, C, D, E, F, etc.

Wagonnets B, C, D, E, F, allant à une vitesse variable recevant chacun 1 ou plusieurs boules.

Quand le vase est vide : la période 85 notes en (tant de) wagonnets est inscrite et peut être exécutée par un instrument précis

Un autre vase = une autre période = il résulte de l'équivalence des périodes et de leur comparaison une sorte d'alphabet musical nouveau. permettant des *descriptions modèles*. (à développer.)

Chaque numéro indique une note; un piano ordinaire contient environ 85 notes; chaque numéro est le numéro d'ordre en partant de la gauche.

Inachevable; pour instruments de musique précis (piano mécanique, orgues mécaniques, ou autres instruments nouveaux pour lesquels l'intermédiaire virtuose est supprimé); l'ordre de succession est [au gré] interchangeable; le temps qui sépare chaque chiffre romain sera probablement constant (?) mais il pourra varier d'une exécution à l'autre; exécution bien inutile d'ailleurs » (Texte de Duchamp tel quel annexé à la partition, 1913-1925).

⁴¹ « Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure. Construire un et plusieurs instruments de musique de précision qui donnent mécaniquement le passage continu d'un ton à un autre pour pouvoir noter sans les entendre des formes sonores modelées (contre le virtuosisme, et la division physique du son rappelant l'inutilité des théories physiques de la couleur). Perdre la possibilité de reconnaître 2 choses semblables - 2 couleurs, 2 dentelles, 2 chapeaux, 2 formes quelconques. Arriver à l'impossibilité de mémoire visuelle suffisante pour transporter d'un semblable à l'autre l'empreinte en mémoire. Même possibilité avec des sons; des cervellités » (Duchamp, 1994, notes de 1975, p. 47).

dans la mesure où les œuvres ne dépendent pas de leur réalisation acoustique, puisque l'idée est plus importante que son incarnation sensible, a éminemment inspiré Cage et Ashley. Ce dernier a d'ailleurs créé plusieurs pièces conceptuelles depuis le début des années soixante qui sont en filiation directe avec des œuvres créées à la même époque par les artistes du mouvement Fluxus qui est lui-même considérablement influencé par Cage et Duchamp. *To piano event (for George Brecht)* qu' Ashley compose en 1963 (voir Ashley, 2009, p. 483) rappelle les pièces du groupe international Fluxus auquel appartenait Brecht, étudiant de Cage à la fin des années cinquante. Il s'agit d'une pièce d'environ trente minutes où un expert technicien en piano explique en détail le fonctionnement mécanique de l'instrument. Ici indubitable, l'apport conceptuel de Fluxus est également perceptible dans plusieurs autres œuvres telles que *Chair A sculpture for a six-day week* (Ashley, 1961) dont voici la partition (Ashley, 2009, p. 476) :

First Day

Select a wooden chair and decorate it as beautifully as you can.

Second Day

Break the chair into pieces and seal all of the pieces into the smallest possible cardboard box.

Third Day

Decorate the cardboard box as beautifully as you can.

Fourth Day

Burn the cardboard box and its entire contents and seal all of the ashes into the smallest possible glass jar.

Fifth Day

Decorate the glass jar as beautifully as you can.

Sixth Day

Enclose the glass jar approximately in the center of a larger jar completely filled with sand.

Seventh Day

Rest.

Ce court texte rappelle lui aussi les partitions de Fluxus écrites sous forme d'instructions comme la pièce *Drip Music Fluxversion 1* (Brecht, 1959) : « First performer on a tall ladder pours water from a pitcher very slowly down into the bell of a French horn or Tuba held in the playing position by a second performer at floor level » (voir Friedman, Smith et Sawchyn, 2002, p. 22).

Dans la lignée conceptuelle de Duchamp, Cage a d'ailleurs créé l'une des pièces musicales conceptuelles les plus importantes du vingtième siècle : *4'33''* (Cage, 1952). La première version de cette pièce est interprétée au piano en trois mouvements par Tudor en 1952 qui marque le début de chaque mouvement en fermant le couvercle du clavier et la fin des mouvements en l'ouvrant. Cage mentionne cependant que l'œuvre peut être interprétée à partir de n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments de musique. Ainsi, pour quatre minutes et trente-trois secondes, l'interprète ne produit aucun son intentionnellement. Certains ont décrit la pièce comme quatre minutes et trente-trois secondes de silence, mais celle-ci est pourtant composée des sons produits dans l'environnement du lieu d'interprétation. Le contenu de l'œuvre est donc d'emblée indéterminé, puisqu'il diffère à chaque exécution, mais sa durée, elle, demeure déterminée. La partition originale stipule pourtant que la durée de la pièce peut varier, et ce, bien que le titre de l'œuvre indique une durée précise. En ce sens, la deuxième pièce dite silencieuse de Cage, *0'00''* (Cage, 1962), se révèle moins ambiguë quant à la durée de l'œuvre, puisque son titre évoque l'annihilation de la détermination temporelle. Cette partition consiste en une phrase : « In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action » (Cage, 1962).

La question de la durée occupe toutefois une place fondamentale chez Cage qui énonce « Of the four characteristics of sound, only duration involves both sound and silence. Therefore, a structure based on durations (rythmic : phrase, time lengths) is correct (corresponds with the nature of the material), whereas harmonic structure is incorrect (derived from pitch, which has no being in silence) » (Cage, 1961, p. 63). Dans *The influence of John Cage* (Ashley, 2011), Ashley établit d'ailleurs une distinction entre sa musique et celle de Cage qui se base selon lui sur une structure temporelle linéaire où les événements sonores doivent demeurer imprévisibles. La musique d'Ashley serait plutôt non-événementielle et intemporelle, puisqu'il s'intéresse à ce qu'il nomme « the hard-to-explain root of the almost-impossible-to-explain drone concept » (Ashley, 2011)⁴². Selon Ashley, ce concept de « drone » se distingue d'une écriture musicale qui organise le son en une succession d'événements comme chez Cage, car il existe à l'extérieur de la temporalité d'une performance sonore et de sa perception.

It's true of course, that « time » passes while music is being played and while it is being listened to. But in non-timeline music (the drone) the time passing is not « attached to » the playing or the hearing [...] Non-timeline music makes no attempts to keep the attention of the listener. It exists as if apart from the attention of the listener. The listener is free to come and go. When the listener attends to the music, there is only the « sound ». The sound is everything. When the listener is away, the music exists anyway [...] I have said that I use the term « drone » to mean any music that seems not to change over time. Or music that changes so slowly that the changes are almost imperceptible. (Ashley, 2009, pp. 118-120).

Néanmoins, de nombreuses partitions des œuvres d'Ashley des années soixante et soixante-dix mentionnent une temporalité fixe à la manière de Cage, comme la pièce *Chair A sculpture for a six-day week* (Ashley, 1961) évoquée plus haut.

⁴² Le « drone » est souvent associé à la musique minimaliste américaine depuis les années soixante, mais il est également présent dans les musiques sacrées et folkloriques indiennes, japonaises, australiennes, écossaises, etc. Le « drone » est en général associé à un son harmonique ou monophonique continu ou à la partie d'un instrument de musique spécifiquement dédiée à la production de ce son.

On retrouve aussi les traces de l'héritage cagien⁴³ dans l'aspect performatif des pièces de l'artiste, et ce, même si Ashley (2009, p. 476) interroge la pertinence de *performer* une pièce conceptuelle où l'idée est plus essentielle que sa réalisation. Malgré ce doute, le compositeur considère que les pièces conceptuelles témoignent de la genèse de toute pièce qui selon lui émerge a priori d'une idée. Cette primauté de l'idée démontre une affinité avec l'art conceptuel et, par truchement, avec Cage, Duchamp, etc. La performance occupe néanmoins un rôle central au sein de son travail qui renferme toujours une dimension performative, voire théâtrale, comme l'illustrent ses pièces⁴⁴ pour le *ONCE group* (fondé par Ashley, George Cacioppo, Gordon Mumma, Roger Reynolds, Donald Scavarda) et pour le *Sonic Arts Union* regroupant Ashley, David Behrman, Alvin Lucier et Gordon Mumma⁴⁵.

Il est important de noter que les membres de ces groupes sont à la fois compositeurs et interprètes. Ashley (2009, p. 36) reconnaît à ce sujet l'influence de Cage et de

⁴³ Cage est en effet l'un des premiers à créer et à participer à des « happenings » (terme popularisé par Allan Kaprow, élève de Cage). La pièce *Theater piece number one (ou Black Mountain Piece)* de Cage présentée en 1952 au Black Mountain College est considérée comme le premier « happening », même si on se réfère souvent à la pièce *18 happenings in 6 parts* (1959) de Kaprow comme exemple type de cette discipline. Le « happening » est un événement artistique qui se caractérise par une participation active du public ou du moins qui ne se déroule pas devant, mais parmi le public.

⁴⁴ Ashley écrit à propos des pièces de cette période : « In these [theater works] I was guided by two, main interests : 1) the use of [amplified] or [enlarged] or [frozen] action as a setting or complement for the sound world of the piece (in this idea I was very much influenced by the Judson Dance Theater - Judith Dunn, Steve Paxton, Lucinda Childs, Robert Raushenberg, Deborah Hay, Yvonne Rainer, Robert Morris, and others); and 2) the use of musical [logic] (that is, the systems and techniques of music) to direct the action » (Ashley, 2009, p. 582).

⁴⁵ Gordon Mumma est un compositeur et concepteur sonore né le 30 mars 1935 aux États-Unis. Il rencontre Cage et Tudor dans les années soixante et invente des instruments électroniques que ceux-ci utilisent dans leurs performances sonores. Cage, Tudor et Mumma forment l'ensemble musical de la compagnie de danse de Merce Cunningham entre 1966 et 1974.

Tudor qui interprètent souvent leurs pièces publiquement⁴⁶. Le statut de compositeur/interprète comporte selon Ashley une certaine flexibilité en ce qui a trait à l'interprétation des pièces et à leur diffusion. Il s'avère aussi adéquat au sein d'une démarche expérimentale où le compositeur découvre son univers sonore alors même qu'il le génère. Le terme « performance sonore » semble adéquat pour définir le travail des années soixante et soixante-dix d'Ashley (2009, p. 34) qui souligne que ses performances théâtrales de cette période sont avant tout axées sur le son. Le terme performance renvoie ici autant à l'art performatif qu'à l'acte de production sonore en tant que tel.

Les performances des années soixante et soixante-dix sont en fait réalisées grâce à des dispositifs techniques et électroniques qui permettent d'aborder la production sonore autrement qu'en se rapportant à la tradition de la musique écrite (instrumentale et électroacoustique). La musique électronique en temps réel développée par Ashley⁴⁷ s'inscrit dans la prolongation des expérimentations de Cage et de Tudor qui utilisent des rubans magnétiques, des radios et divers circuits analogiques⁴⁸ qui mettent en relation les actions performatives et la production

⁴⁶ Ce statut de compositeur/interprète particulièrement répandu aux États-Unis a même constitué l'un des critères de sélection pour la série *Music with Roots in the Aether* réalisée par Robert Ashley en 1976 (Ashley, 2009, p. 60).

⁴⁷ Revoir la description de la pièce *Automatic Writing* (Ashley, 1979) au chapitre III. Chez Ashley, la performance vocale articule souvent le matériau sonore électronique via des dispositifs conçus par Paul DeMarinis comme dans la pièce conceptuelle *The double* de 1973 qui consiste à traduire électroniquement le plus exactement possible les fluctuations et les nuances de la voix parlée.

⁴⁸ La pièce *Variation V* (Cage, 1965) présentée pour la première fois en collaboration avec la compagnie de danse de Merce Cunningham met en scène un dispositif sonore complexe composé de bandes magnétiques, de circuits électroniques, de récepteurs d'ondes courtes et d'appareils photoélectriques mettant en relation les mouvements des danseurs et la production de certains événements sonores. Dans la pièce *Variation VII* (1966) présentée dans le cadre de *Experiments in Art and Technology*, le dispositif électronique gère une masse sonore complexe composée de sons produits par des médias de communication (radios, lignes téléphoniques, télévisions), des compteurs Geiger, des oscillateurs et diverses sources sonores amplifiées par des microcontacts. Il utilise également des appareils photoélectriques qui déclenchent certains sons en réagissant aux modulations lumineuses

sonore. Cette approche singulière de la création sonore confère aux performances de Cage et de Tudor un rôle incontournable dans l'histoire de la musique expérimentale américaine et a incontestablement influencé la pratique de nombreux artistes tels qu'Ashley et Jerry Hunt qui n'a cessé d'inventer des dispositifs électroniques établissant une relation singulière entre l'acte performatif et la production sonore.

5.2 Cage et Hunt

Schell (2001) écrit qu'à la suite de sa rencontre avec Cage dans les années soixante, Hunt change d'attitude par rapport à son instrument principal, le piano, et commence à explorer de nouvelles techniques de jeu. Il a d'ailleurs interprété diverses œuvres de Cage en début de carrière dans les années soixante dont le *Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58). C'est après sa rencontre avec Cage qu'il décide d'explorer de nouvelles manières d'aborder son instrument et qu'il élargit son vocabulaire créatif en inventant ses propres instruments et dispositifs électroniques pour ses performances. Dans un esprit d'expérimentation similaire à celui de Cage et de Tudor, Hunt conçoit des systèmes électroniques interactifs qui mettent en relation ses actions performatives et la production sonore. L'influence de Cage est manifeste chez Hunt, et ce, autant au niveau de l'exploration de nouvelles techniques de jeu instrumental que dans l'élaboration de dispositifs électroniques expérimentaux de production sonore. Cage a également publié la partition graphique d'une pièce de Hunt intitulée *Sur John Dee* (Hunt, 1963) dans le fameux livre *Notations* (Cage,

ainsi que des électrodes placées sur la tête d'un des interprètes qui captent ses ondes cérébrales pour moduler des ondes sinusoïdales.

Les expérimentations performatives de Robert Rauschenberg, collaborateur de Cage, sont aussi particulièrement importantes en ce qui concerne la relation entre l'acte performatif et les dispositifs technologiques, notamment dans la pièce *Open Score* (1966) réalisée également dans le cadre de *Experiments in Art and Technology*.

1969) regroupant les partitions d'une multitude de compositeurs, dont Ashley⁴⁹ (voir la partition de la pièce *Trios* de 1963 en annexe J). La plupart des partitions de Hunt sont aussi des partitions graphiques (voir en annexe K la partition *Sur John Dee*) dont les systèmes de notation inventés par Hunt ne font que très rarement référence au système de notation musicale occidentale. Les partitions graphiques de Hunt s'avèrent très différentes de celles de Cage. Elles sont souvent issues d'un croisement entre une notation symbolique singulière et des instructions cryptiques⁵⁰. Les partitions graphiques de Hunt s'apparentent davantage à l'hermétisme d'une mythologie personnelle s'inspirant de la symbolique occulte qu'à l'application systématique d'un procédé comme chez Cage. Néanmoins, les dispositifs interactifs de Hunt appliquent des procédés relativement précis. Aussi, Cage utilise le Yi King, texte d'origine ésotérique, pour organiser aléatoirement ses œuvres.

En effet, l'approche processuelle et conceptuelle de Cage semble d'emblée fort distincte de l'univers symbolique huntien, mais l'expérimentation et l'appropriation de textes occultes se trouvent au cœur de la démarche des deux compositeurs. Il est possible de constater la façon dont Hunt s'approprie les tables angéliques de Dee (voir annexe L) en examinant la partition de *Birome (Zone)* (Hunt, 1983-92) en annexe B. Les symboles conçus par l'artiste sont de toute évidence inspirés par la symbolique occulte développée par Dee, mais ils résultent d'une traduction singulière. Hunt détourne et ornemente certains symboles de l'alphabet énochien de Dee et produit ainsi de nouveaux symboles afin d'engendrer un nouveau langage tout

⁴⁹ Tel que mentionné au chapitre III, Ashley a surtout produit des partitions graphiques dans les années soixante et il affirme par la suite ne plus vouloir utiliser la notation musicale. Il reste qu'Ashley a produit des partitions graphiques dans les années soixante. La partition du mouvement *Trio 1* de la pièce *Trios* créée dans les années soixante, intitulé également *White On White* (Ashley, 1963), consiste en la superposition de différents chiffres imprimés en trois teintes de blanc. Les trois musiciens qui composent le trio interprètent chacun l'une des trois couches de chiffres. Cette partition est bien entendu difficilement imprimable en noir et blanc et c'est pourquoi la partition graphique de *Trios* (Ashley, 1963) publiée dans *Notations* (Cage, 1969) représente plutôt des notes d'interprétation générales de la pièce écrite par Ashley.

⁵⁰ Revoir en annexe B la partition de *Birome (ZONE)* (Hunt, 1983-92).

aussi mystérieux et hermétique que celui qu'il s'approprie. Hunt fournit d'ailleurs très peu d'explications en ce qui a trait à l'interprétation musicale de la symbolique occulte qu'il utilise pour ses partitions graphiques et ses quelques instructions obscures approfondissent le mystère plutôt qu'elles ne clarifient ses intentions. Comme il a été mentionné au chapitre portant sur Hunt, plusieurs (Peters, Schell, Stasick, etc.) ont soulevé le caractère ardu de l'interprétation des pièces qu'ils attribuent à l'hermétisme des systèmes de notation huntiens qui ne peuvent être décodés que par l'artiste lui-même.

Il en est toutefois autrement pour Cage qui utilise lui aussi un texte occulte (Yi King) pour structurer plusieurs œuvres. À partir des résultats générés par les questions qu'il pose au Yi King, Cage développe des systèmes de notation accompagnés de consignes suffisamment claires pour interpréter ses partitions (voir annexe M). Il existe chez Cage une volonté de transparence que l'on ne retrouve pas dans le travail de Hunt. L'appropriation huntienne des tables angéliques ou du jeu d'échecs rosicrucien semble plus opératoire quand l'artiste utilise ces systèmes comme matrices pour ses dispositifs interactifs que lorsqu'il les traduit en partitions graphiques. En effet, tel qu'expliqué au premier chapitre (revoir le texte en annexe B), la traduction électronique de ces systèmes occultes sert à gérer les données électroniques du système interactif créé pour certaines pièces de Hunt. L'appropriation et la traduction de systèmes occultes par ses dispositifs interactifs impliquent une forme d'hospitalité par rapport à l'insaisissabilité desdits systèmes qui constituent déjà des structures d'accueil pour l'inconnu. À l'image de ces systèmes occultes, les dispositifs expérimentaux de Hunt confrontent aussi l'intentionnalité du créateur à ses limites de saisir et de maîtriser l'insaisissable ainsi que l'imprévisibilité de certains phénomènes. En effet, la fragilité de ses instruments électroniques le confronte parfois en performance à des événements imprévisibles avec lesquels il doit négocier. Cette part d'insaisissabilité générée par les dispositifs implique également une forme d'hospitalité de la part du créateur qui doit entrer en

dialogue avec une « créature » dont les comportements sont susceptibles de l'excéder. Les dispositifs huntiens génèrent donc des données qui excèdent l'intentionnalité du créateur. Ceci n'est pas étranger à la pensée cagienne, et ce, même si l'indétermination huntienne n'est pas attribuable à l'application systématique d'un procédé comme chez Cage, mais dépend plutôt des relations complexes unissant la performativité et la fragilité des dispositifs électroniques qui administrent de nombreuses couches de transcodage.

Toutefois, l'appropriation du Yi King par Cage comme mode de structuration des pièces rappelle l'utilisation tout aussi singulière de Hunt des tables énochiennes de Dee et de Kelley ou encore du Tarot. Le Yi King, créé au premier millénaire avant Jésus-Christ, est d'ailleurs considéré comme l'un des textes chinois les plus anciens. Il tente de rendre compte des mutations de la réalité et son évolution. Ainsi, si à l'origine ce livre est un traité de magie et peut être utilisé comme un jeu divinatoire, il est également un ouvrage dont la structure mathématique complexe essaie de circonscrire le monde et les forces qui le maintiennent perpétuellement en mouvement⁵¹. Cage s'intéresse à ce mouvement incessant de même qu'à la possibilité d'utiliser le Yi King afin que le hasard détermine la structure de certaines œuvres. En fait, Cage ne s'est jamais dit intéressé par le caractère ésotérique et la fonction divinatoire du Yi King qu'il s'approprie de manière assez pragmatique, l'utilisant de sorte que certaines décisions compositionnelles proviennent du livre et non de lui. La plupart du temps, il pose des questions au livre et structure ses pièces selon ce que le Yi King lui répond. Il se sert aussi de certains trigrammes et hexagrammes issus de l'ouvrage pour créer des structures rythmiques exemptes de sa volonté comme l'illustre la pièce *Sixteen Dances* (1951). Il traduit donc certains systèmes issus du Yi King en notation musicale, mais son utilisation du Yi King repose principalement sur l'élaboration de questions auxquelles le texte fournit des réponses. Celles-ci fondent

⁵¹ Voir l'introduction de Richard Wilhelm au livre *Yi King : le livre des transformations* (Perrot et Wilhelm, 1994).

la structure des pièces *Music of Changes* (1951), *Imaginary Landscape No.4* (1951), *Williams Mix* (1952), etc. L'art de Cage repose sur le questionnement et les réponses sont déterminées par le Yi King ou par d'autres procédés où le hasard, la chance et les accidents servent d'agents structuraux.

Cette méthode de questions/réponses posées au Yi King demeure cependant similaire à celle de plusieurs jeux divinatoires comme le Tarot qu'utilise Hunt. Cage fait un usage systématique de ces procédés, tandis que Hunt les assimile et les traduit pour les transformer en matrices symboliques de transcodage. Hunt mentionne dans une entrevue avec Noorden (1988) que son utilisation du Tarot se démarque de la technique de Cage, puisque les procédés dont il fait usage sont plus près de l'interprétation du Tarot que de l'application de procédés de hasard. Ainsi, la série de cartes de Tarot peut varier, mais l'interprétation des cartes doit tenir compte de l'interdépendance des cartes, ce qui se distingue de la complexité de la gestion du hasard par le Yi King. Bref, le Tarot engendre des combinaisons multiples à partir desquelles l'ensemble varie. Toutefois, comme pour toute logique combinatoire, les possibilités sont limitées et les systèmes de Hunt sont donc relativement moins imprévisibles que ceux de Cage.

Chez Hunt, l'utilisation de systèmes occultes permet néanmoins de générer et de gérer de nombreuses couches de transcodage où l'information demeure en constante mutation lors des performances sonores qui engagent un aller-retour continu entre les actions performatives et leur traduction électronique. En fait, même si les combinaisons possibles entre les diverses parties du système sont parfois limitées, cet aller-retour implique toujours une différence, voire une *différance* (Derrida, 1972), et ce, dans la mesure où les actions performatives modifient les paramètres de traduction électronique tandis qu'elles s'adaptent et s'altèrent en fonction de cette même traduction. L'information se transforme ainsi perpétuellement à travers les relations différentielles impliquées par l'interdépendance des actions performatives et des

dispositifs de traduction électronique; les actions de Hunt faisant varier leur traduction électronique et vice versa. Par ailleurs, Hunt modifie ses pièces de différentes manières, puisqu'il maintient ses œuvres en devenir en les réinterprétant et en les métamorphosant sans cesse. Ainsi, non seulement agence-t-il autrement les matériaux qui composent une même œuvre, mais il mélange également des matériaux issus de différentes pièces pour en créer de nouvelles.

Cage agence lui aussi parfois quelques-unes de ses pièces pour créer des alliages hétérogènes qui recontextualisent les pièces originales. C'est le cas d'*Aria* (1958) pouvant être jouée seule ou en même temps que *Fontana Mix* (1958) ou n'importe quelle section du *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58). Cette dernière œuvre peut aussi être juxtaposée aux pièces *Solo for voice 1* (1958), *Solo for voice 2* (1960), *Indeterminacy* (1959), *Song Books* (1970), *Variations I* (1958) et *Variations II* (1961). Cette possibilité de juxtaposer les œuvres et d'agencer des matériaux hétérogènes permet une contextualisation inédite, mais elle favorise aussi une contamination entre les œuvres. Ce type de parasitage élaboré par Cage et Hunt confronte leurs œuvres à une différence qui est générée par la mise en relation des divers matériaux. Une différence est cependant déjà en jeu dans les procédés et dans les transcodages que renferme la création de chacune des pièces. Ainsi, les œuvres de Cage et de Hunt, mais aussi celles d'Ashley, incarnent l'opération d'une *différance* (Derrida, 1972) générée par les multiples tactiques créatives mentionnées plus haut et que je qualifie de « tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable ».

5.3 L'approche pragmatique de l'insaisissable de Cage

Je nomme « tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable » l'ensemble des tactiques utilisées pour accueillir en acte l'étrange(r), voire la différence monstrueuse, qui jaillit du processus de création en bouleversant toutes nos certitudes et en nous rappelant que l'imprévisibilité du devenir nous saisit avant qu'il ne soit

possible de la saisir intellectuellement. L'insaisissable ne renvoie toutefois pas seulement à l'imprévisibilité du devenir, mais aussi à tout ce qui excède les capacités de l'intentionnalité et du jugement à saisir certains objets réels ou fictifs. En effet, les objets sont indépendants de la subjectivité humaine et peuvent demeurer insaisissables pour celle-ci. « L'objet est un cristal obscur retiré dans un vide qui n'appartient qu'à lui : irréductible à ses propres composants, et également irréductible aux relations extérieures qu'il entretient avec les autres choses » (Harman, 2010, p. 57).

Les tactiques que Cage emploie pour suspendre l'intentionnalité et les jugements de valeur dans le processus de création tentent précisément d'accueillir ces objets dans toute leur insaisissabilité, et ce, pour souligner leur autonomie. Ces tactiques, qui consistent à découvrir des moyens « to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments » (Cage, 1961, p. 10), participent à la création d'une approche pragmatique et expérimentale chez Cage. Cependant, il est ici important de mentionner que le compositeur revendique une filiation philosophique avec le Bouddhisme Zen et non avec la philosophie pragmatique en tant que telle : « What I do, I do not wish blamed on Zen, though without my engagement with Zen (attendance at lectures by Alan Watts, D.T. Suzuki, reading of the literature) I doubt whether I would have done what I have » (Cage, 1961, p. xi).

L'utilisation cagienne du Yi King n'est bien entendu pas étrangère à sa fascination pour la pensée orientale et particulièrement la philosophie Zen qui valorise le non-vouloir ainsi qu'un détachement de la subjectivité humaine envers le monde matériel. Il s'agit ainsi d'éviter de saisir ou de maîtriser les choses pour mieux les laisser advenir. Cette attitude exige une forme radicale d'hospitalité par rapport à l'insaisissabilité des choses et des objets afin que ceux-ci conservent leur autonomie. Selon Cage, ce détachement ne constitue cependant pas une attitude passive, car il

permet une participation active au processus incessant du déploiement du réel en impliquant le développement d'aptitudes qui favorisent l'hospitalité. Cage assure d'ailleurs que le Zen revigore l'action (Cage, 1961, p. xi) tout en indiquant une voie pour libérer l'énergie autocréative permettant une transformation ontologique profonde. Cette transformation ontologique nécessite une déconstruction incessante de la subjectivité ou du moins un effort de mise en suspens du jugement afin de maintenir notre mode d'être au monde dans un processus de restructuration perpétuelle. Cette révolution ontologique préconisée par Cage exige alors une ouverture à l'impermanence par une écoute attentive des choses sans essayer de les saisir ou de les maîtriser.

Être à l'écoute du silence constitue en soi une expérience des plus riches dans la méditation Zen. Ceci a fortement résonné en Cage pour qui le silence n'existe pas : « There is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound. No one can have an idea once he starts really listening » (Cage, 1961, p. 191). Une écoute attentive du silence empêche donc la saisie rationnelle, car écouter réellement selon Cage comporte la mise en suspens du jugement ainsi que l'évacuation de toutes les idées qui se présentent à l'esprit. Cette tentative d'évacuer les idées de l'esprit caractérise par ailleurs la méditation Zen. Il est également important de mentionner que le Zen insiste sur l'importance de la pratique de la méditation et c'est en ce sens que l'aspect pragmatique du Zen est perceptible. L'idée que le Zen revigore l'action (Cage, 1961, p. xi) confirme également son caractère pragmatique. À ce propos, plusieurs penseurs influencés par le pragmatisme ont déjà établi un rapprochement entre leur pensée et les philosophies orientales. Ainsi, Whitehead énonce : « la philosophie de l'organisme paraît plus proche de certains courants de la pensée indienne ou chinoise que de la pensée moyen-orientale ou européenne. Pour la première, l'ultime c'est le procès; pour l'autre, c'est le fait » (Whitehead, 1929, p. 52).

L'idée de processus est centrale dans la pensée orientale, dans le pragmatisme et dans la démarche cagienne. Ces « transitions saisies *en acte* » (James, 2007, original publié en 1904, p. 176) évoquées par James démontrent l'importance du processus de saisie en acte pour les pragmatistes qui se concentrent sur l'utilité et l'effet de ces actes plutôt que sur leur signification. En fait, comme l'écrit Pardo Salgado (2007), Cage s'intéresse aussi davantage à l'utilité de l'art qu'à sa signification.

L'art n'est pas une structure signifiante pour lui (Cage), il n'est pas fait pour être jugé, mais pour être utilisé. Aussi, comme il l'avait fait à propos du social, mais en suivant maintenant le dernier Wittgenstein, il substitue la notion d'usage à celle de signification. Cela ne veut pas dire que l'influence soit plus profonde. À une question posée sur l'influence de Wittgenstein dans sa pensée, le musicien répond qu'il n'a rien compris, qu'il a seulement retenu la phrase affirmant que la signification des choses réside dans la manière dont on en use (Cage en conversation avec Charles, 1981, p. 153) [...] La signification est désormais l'usage, la façon dont le son devient utile, un outil de création nouvelle (Pardo Salgado, 2007, p. 126).

Quoique Wittgenstein ne soit pas un pragmatiste, cette idée que Cage retient du philosophe aurait pu être formulée par James qui écrit qu'une idée « est vraie parce qu'utile » (James, 2010, original publié en 1907, p. 216). Wittgenstein a d'ailleurs exercé une influence incontestable sur le néopragmatisme de Rorty qui insiste sur l'importance de ce qu'il nomme le tournant linguistique en philosophie initié entre autres par Wittgenstein. Rorty nie toute vision stable du sujet afin d'affirmer l'enrichissement et l'autocréation de soi par une esthétique du devenir qui évolue dans la pluralité. Chez Rorty, il ne s'agit plus de « [voir les choses de façon posée et dans leur intégralité], mais de les voir, elles-mêmes et nous-mêmes, à travers le renouvellement constant de [narrations alternatives et de vocabulaires alternatifs qui constituent les instruments du changement] » (Shusterman, 1992, pp. 247-248). Cette volonté de changement, d'enrichissement, voire d'amélioration de soi et de notre environnement, peut s'incarner grâce à la puissance en acte exacerbée par l'autocréation incessante qui tend vers les promesses ambiguës de l'*à-venir*. Bien que

différent⁵², le concept d'autocréation chez Rorty se rapproche de la révolution ontologique cagienne inspirée du Zen. Dans un des ouvrages d'introduction au pragmatisme qui porte le titre *L'espoir au lieu du savoir* (Rorty, 1995), Rorty remet radicalement en question la notion de certitude : « la recherche de la certitude, même si on la considère comme un but à atteindre à long terme, n'est qu'une tentative de fuir le monde » (Rorty, 1995, p. 36).

Rorty associe la certitude à la stagnation et insiste tout comme Cage sur l'utilité de certaines manières de faire ou de dire en tant qu'agents du changement. L'être humain doit avoir recours à l'imagination afin de se maintenir dans un processus de redéfinition constante et de participer activement au déploiement de la réalité. Cette quête ne renvoie toutefois à rien d'essentiel, puisque selon Rorty « le mot [homme] ne désigne pas une essence, mais un projet flou, mais prometteur » (Rorty, 1995, p. 66). Ce projet est un processus continu et ne renvoie à aucune stabilité ou essence immuable. Rorty se définit d'ailleurs comme un anti-essentialiste :

Les anti-essentialistes n'ont jamais douté que les arbres et les étoiles existaient bien avant que l'on énonce des propositions sur les arbres et les étoiles. Mais le fait qu'ils aient préalablement existé ne nous aide en rien lorsque nous cherchons un sens à la question : « Que sont les arbres et les étoiles hors les relations qu'ils ont avec les autres choses, hors les propositions que nous énonçons à leur sujet? » Leur existence préalable ne renforce pas davantage la position du sceptique lorsqu'il affirme que les arbres et les étoiles ont une essence intrinsèque, non relationnelle, qui - hélas - nous échappe. Pour que cette objection soit claire, il faudrait que nous fussions capables d'en dire plus sur *ce* qui nous échappe, sur ce dont nous sommes privés. Si nous n'en sommes pas capables, tout ce que dit le sceptique est que ce que nous définissons initialement comme étant au-delà de notre connaissance est - hélas - au-delà de notre connaissance (Rorty, 1995, p. 81).

⁵² Rorty associe en effet l'absence de volonté du Zen à un projet « qui consiste à examiner tous nos besoins du point de vue de quelqu'un qui ne les partagerait pas » (Rorty, 1995, p. 81). Selon lui, ce projet qui correspond en quelque sorte à tenter de dépasser l'humanité ne serait qu'un « projet humain parmi d'autres » (Rorty, 1995, p. 81). Il dit toutefois que les anti-essentialistes dont il fait partie ne doivent en aucun cas mépriser ce type de projet « car nous ne pouvons nous permettre de ridiculiser *aucun* projet humain, aucune forme délibérée de la vie humaine » (Rorty, 1995, p. 81).

Pour Rorty, l'essence des objets est inaccessible et la connaissance ne peut les saisir. Nous ne pouvons parler des objets qu'à partir de notre relation à eux qui se traduit la plupart du temps par nos dispositifs langagiers. Ces objets demeurent pourtant autonomes et ils existent en dehors de ce qu'il est possible d'en dire ou d'en penser.

Il est faux de prétendre que « l'arbre en dehors de la pensée » veut dire la même chose que « la *pensée* d'un arbre en dehors de la pensée ». Dans le premier cas, je me réfère explicitement à l'arbre indépendamment de l'acte par lequel je le pense; ses qualités restent alors mystérieuses et au moins en partie inconnues. À l'inverse, dans le second cas, tout est déjà là pour que j'en prenne connaissance : car je parle de cette pensée d'un arbre qui m'est accessible, et non pas d'un arbre caché en dehors de ma pensée (Harman, 2010, p. 77).

La réalité autonome des objets reste insaisissable, mais il est possible d'établir une relation avec l'insaisissabilité de cette réalité par le biais de différents types de dispositifs (langagiers, techniques, artistiques, symboliques, etc.) pouvant tenter de traduire l'hermétisme de cette réalité qui demeure toutefois toujours cachée, puisque « toutes les relations traduisent ou déforment ce avec quoi elles sont reliées : même les relations inanimées » (Harman, 2010, p. 53).

Les dispositifs d'Ashley, de Cage et de Hunt traduisent une relation à l'insaisissable par l'utilisation de procédés expérimentaux complexes et par l'appropriation de systèmes hermétiques ou de phénomènes insaisissables. Ainsi, tandis qu'Ashley s'inspire du syndrome de Gilles de la Tourette⁵³ pour créer les pièces *Automatic Writing* (Ashley, 1979) et *Perfect Lives* (Ashley, 1983), Cage s'approprie le Yi King pour structurer plusieurs œuvres et les dispositifs de Hunt traduisent des systèmes

⁵³ Ashley (2009, pp. 518 à 549) écrit que ce qui l'intéresse dans le syndrome de Gilles de la Tourette est la manière dont les gens qui en souffrent se trouvent possédés par une parole involontaire qui exprime ce qui est latent et insaisissable. Tel qu'écrit au chapitre III, le syndrome de Gilles de la Tourette incarne selon Ashley la structure de l'impensable.

occultes (Tarot, tables énochiennes de Dee et Kelley). La traduction est donc une opération omniprésente chez ces trois artistes. En effet, en plus d'approcher pragmatiquement l'insaisissable par le biais de l'expérimentation et à travers l'appropriation de phénomènes et de systèmes où l'insaisissable est en jeu, Ashley et Hunt traduisent singulièrement certains procédés cagiens, alors que Cage traduit Satie dans *Arrangement of 'Socrate'* (1944-1947) et *Cheap Imitation* (1969, 1972 pour la version orchestrale et 1977 pour la version au violon seul) et Joyce dans son *Roaratorio : An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979).

5.4 Le *Roaratorio* (1979) de Cage

5.4.1 Traduction et hermétisme

Benjamin écrivait à propos de la traduction : « ce que contient une œuvre littéraire en dehors de la communication – et même le mauvais traducteur conviendra que c'est l'essentiel – n'est-il pas généralement tenu pour l'insaisissable, le mystérieux, le [poétique]? Pour ce que le traducteur ne peut rendre qu'en faisant lui-même œuvre de poète? » (Benjamin, 2000, original publié en 1923, p. 245). Ce contenu insaisissable de l'œuvre doit également s'incarner dans le « traduit » généré par la traduction. Derrida reprenant ou traduisant les propos de Benjamin (1923) dans *La tâche du traducteur* écrit qu'en effet « Traduire, ce n'est ni recevoir, ni communiquer, ni représenter, ni reproduire. C'est un engagement, une responsabilité [...] Pour cela, il ne peut en rester à la restitution d'un sens (car cette restitution est impossible) [...] Chaque traduction est un événement unique, une performance » (Derrida, 1987, pp. 213-215). Traduire correspond donc en quelque sorte à une approche pragmatique de l'insaisissable qui incarne autrement l'insaisissabilité d'une réalité qui elle demeure autonome, voire hermétique. Une traduction – le processus de traduction accompagné de son résultat – incarne l'intouchable (Benjamin, 1923), c'est-à-dire ce qui ne peut pas être manifesté. Ainsi, la traduction établit une relation avec une

réalité hermétique et cachée. La tâche du traducteur est alors ardue, puisqu'elle est une confrontation avec l'impossible.

D'ailleurs, le *Roaratorio* de Cage exemplifie cette confrontation à l'impossible en traduisant l'intraduisible *Finnegans Wake* (Joyce, 1939). « Et l'appel à traduire vous rejette; tu ne me traduiras pas » (Derrida, 1987, p.41). Derrida entend un étrange appel paradoxal dans *Finnegans Wake* qui est intraduisible par son aspect babélien et hermétique. Pourtant, l'aporie de la traduction opère intimement au sein du livre de Joyce qui déploie un langage hétérogène façonné par le passage entre les langues et leur interpénétration transformatrice. Cage a choisi de traduire l'intraduisible et c'est pourquoi son *Roaratorio* me paraît être l'une des œuvres les plus pertinentes pour examiner l'approche pragmatique de l'insaisissable que renferme l'acte de traduction.

5.4.2 Les multiples procédés de traduction de *Finnegans Wake* (Joyce, 1939) impliqués dans le *Roaratorio* (Cage, 1979)

Cage écrit à propos de cette pièce : « I hope *Roaratorio* will act to introduce people to the pleasures of *Finnegans Wake* when it is still on the side of poetry and chaos rather than something analyzed and known to be safe and law-abiding » (Cage, 1979). L'hommage que Cage rend au livre de Joyce traduit l'intouchable dont parle Benjamin. Pour le *Roaratorio*, composé en 1979 et diffusé pour la première fois dans le cadre d'une série d'émissions dirigée par Shöning pour la radio d'Allemagne de l'Ouest, Cage s'approprie et traduit de différentes façons des matériaux provenant de *Finnegans Wake*. Le compositeur détermine d'abord les passages du livre qu'il lit en écrivant des mésostiches basés sur le nom de l'auteur de *Finnegans Wake*. Un mésostiche est un poème composé de mots écrits à la verticale qui croisent d'autres mots écrits à l'horizontale. Dans le *Roaratorio*, les mésostiches sont verticalement composés des lettres du nom James Joyce qui rencontrent des phrases de *Finnegans*

Wake. Cage sélectionne donc des passages du livre en choisissant les mots qui contiennent une lettre du nom James Joyce afin que ceux-ci puissent croiser les lettres du nom placé à la verticale. Par exemple, le premier mot du mésostiche doit contenir un J, le deuxième un A, le troisième un M et ainsi de suite. Toutefois, Cage suit la règle suivante : le premier mot choisi du livre doit contenir un J, mais pas de A, alors que le deuxième mot doit contenir un A, mais pas de M, etc. Le texte de Cage basé sur ce procédé d'écriture sous contrainte s'intitule *Writing for the Second Time through Finnegans Wake*. Il a aussi écrit quatre autres textes entre 1978 et 1983 inspirés par le livre de Joyce, soit *Writing for the First Time Through Finnegans Wake* à *Writing for the Fifth Time Through Finnegans Wake*.

La voix de Cage lisant *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake* constitue l'une des couches sonores du *Roaratorio*. Il est toutefois possible d'entendre à travers cette voix deux couches de traduction : le travail d'écriture des mésostiches ainsi que leur incarnation sonore à travers le grain de la voix de Cage. Ashley écrit d'ailleurs que le travail vocal de Cage « did not lead to a song of words [...] he used his voice as an [instrument] in which the words are barely understandable, if understandable at all » (Ashley, 2011). Dans le *Roaratorio*, il est difficile d'entendre clairement les mots de Joyce à travers la voix de Cage qui incarne ceux-ci de façon à ce qu'ils deviennent presque des corps sonores résistant à la signification. En effet, les inflexions qu'une voix peut faire subir à un langage donné indiquent parfois un tout autre sens que celui du mot qui traverse l'espace buccal. Ce tout autre sens renvoie à l'aspect sensible de la matérialité sonore des mots énoncés plutôt qu'à leur signification. Les affects contenus dans l'intonation d'une voix, dans sa texture ou dans son grain (Barthes, 1982) permettent d'établir une communication sensible qui n'a pas nécessairement pour finalité la transmission d'un sens précis. Le corps sonore de la voix peut triturer la langue et constitue parfois une forme de résistance à son aspect significatif. En ce sens, le travail vocal de Cage exacerbe la matérialité sonore des mots jusqu'à les rendre souvent incompréhensibles dans le

Roaratorio. Cette traduction vocale des mésostiches cagiens traduisant a priori *Finnegans Wake* incarne l'insaisissable et participe ainsi au mystère de l'œuvre de Joyce.

Les vocalisations cagiennes des mésostiches tirés de *Finnegans Wake* représente en quelque sorte le fil conducteur du *Roaratorio* qui évolue à travers un univers sonore hétérogène constitué d'enregistrements sonores de lieux et de sons contenus dans le livre de Joyce ainsi que de musiques traditionnelles irlandaises. Le caractère hypnagogique de cette pièce évoque l'atmosphère du livre de Joyce et témoigne singulièrement de son univers en constante métamorphose. Si le travail sur la matérialité sonore du langage dans l'œuvre de Cage fait écho au rythme et à la sonorité de la langue joycienne qui résiste également à l'aspect unilatéralement significatif du langage, il est intéressant de constater que l'assemblage chaotique des espaces sonores dans le *Roaratorio* met en valeur le caractère onirique de *Finnegans Wake*. On a souvent associé le style développé par Joyce dans ce livre à une trame narrative onirique non linéaire (Fargnoli, 1996). La pièce de Cage traduit cette non-linéarité par une fragmentation du texte original ainsi qu'à travers la juxtaposition des espaces sonores et des sons cités dans le livre.

Cage utilise *A Finnegans Wake Gazetteer* (Mink, 1978), qui relève tous les lieux mentionnés dans le livre de Joyce, afin de planifier les enregistrements des paysages sonores pour son *Roaratorio*, alors qu'il dresse lui-même la liste des sons qu'il perçoit à sa lecture du livre. Cage intitule ce procédé *Listing through 'Finnegans Wake'* (Cage, 1979). Le compositeur avoue même avoir été dépassé à un certain moment du processus de création du *Roaratorio* par la complexité de l'écriture de la pièce, les espaces sonores et les sons mentionnés dans le livre étant très nombreux et le processus d'enregistrement des sons s'avérant laborieux (Cage, 1979). Toutefois, cette densité sonore reflète la complexité du livre et permet la cohabitation simultanée de différents espaces sonores qui réfèrent à divers moments de la trame narrative

joycienne. En plus d'évoquer l'aspect non linéaire du livre, cet effet de superposition sonore et de fondu enchaîné entre les sons crée une confusion qui rappelle le caractère nocturne de la langue de Joyce. L'auteur insiste en effet sur cette recherche d'un langage de la nuit dans *Finnegans Wake* :

In writing of the night I really could not, I felt I could not, use words in their ordinary connections. Used that way they do not express how things are in the night, in the different stages - the conscious, then semi-conscious, then unconscious. I found that it could not be done with words in their ordinary relations and connections. When morning comes of course everything will be clear again (Joyce, 1939).

L'élaboration du langage hétérogène et obscur de ce livre se trouve donc appuyée par une volonté d'écrire la nuit ou du moins de témoigner de ce glissement entre les différents états de conscience que la nuit et le sommeil exacerbent. Le langage idiosyncratique créé par Joyce témoigne du « peuplement innombrable du vide » (Blanchot, 1962) de la nuit en mélangeant une multitude de langues qui s'interpénètrent. Le *Roaratorio* est aussi constitué du croisement entre divers langages sonores et musicaux qui génère l'atmosphère hypnagogique énoncée plus haut. La cohabitation entre la voix du narrateur, les bruits concrets, les enregistrements sonores provenant de lieux divers ainsi que la musique traditionnelle irlandaise constitue un univers hétéroclite qui fait écho au langage de la nuit de *Finnegans Wake*. Le *Roaratorio* de Cage reflète et traduit ainsi l'univers joycien de diverses manières. Par exemple, le choix d'intégrer des chansons irlandaises traditionnelles n'évoque pas seulement les origines culturelles de Joyce, mais révèle également un aspect formel du livre : « After all, Joyce himself had sung in the streets of Dublin. And some scholars say that nearly everything in the Wake can be traced back to texts and melodies of Irish songs » (Cage, 1979).

Ces nombreuses références qui ponctuent la pièce de Cage peuvent également répondre aux multiples références intertextuelles présentes dans *Finnegans Wake*, et ce, de la ballade irlandaise anonyme du dix-neuvième siècle qui porte le même titre

que le livre de Joyce à des textes hermétiques et ésotériques tels que *La science nouvelle* (Vico, 1725) ou *Le Livre des Morts Égyptiens* en passant par des textes religieux comme la Bible et le Coran. Cette appropriation, voire traduction, de textes anciens par Joyce peut rappeler le Yi King que Cage utilise encore une fois dans le *Roaratorio* pour déterminer la structure sonore de la pièce. D'ailleurs, puisque les matériaux composant cette pièce sont nombreux et hétérogènes, Cage s'est particulièrement interrogé sur le résultat qui émergerait des procédés de hasard issus du Yi King :

But what would 64 tracks together sound like? Clearly much that we liked would be covered up. My reading, parts of which no matter how many times we heard it had a certain charm, was already inaudible. Why go on? Though we didn't know what we were doing, that is, we didn't know what the result would be like, we knew what we had to do, the nature, that is, of the process we were involved in. In Zen-Buddhism this is called purposeful purposelessness (Cage, 1979, p. 18).

5.5 Monstration de l'insaisissable

La voix monstre de Cage traduisant le texte de Joyce se montre ainsi comme cachée sous les multiples strates sonores du *Roaratorio* et témoigne d'une monstration de l'insaisissable. Cette monstration de l'insaisissable est déjà en jeu dans le processus de traduction comme il a été mentionné plus haut. L'acte de traduction incarne l'intouchable (Benjamin, 1923) qui naît d'une tension entre certaines déterminations et l'indétermination. D'ailleurs, les procédés de traduction qui sont à l'œuvre dans le processus créatif d'Ashley, Cage et Hunt impliquent toujours un frottement entre des éléments qui déterminent leur travail (la culture dans laquelle ils évoluent, l'influence de certains artistes qui les ont précédés, qui travaillent avec eux ou à la même époque, etc.) et l'indétermination qui est générée par l'imprévisibilité du devenir issue du processus de création et de l'expérimentation. Les modes de traduction singuliers développés par ces artistes constituent des arts de faire (Certeau, 1980) avec cette

tension monstrueuse entre les déterminations et l'indétermination. Ainsi, la singularité des approches d'Ashley, Cage et Hunt repose sur le fait que ces artistes incarnent autrement certaines déterminations par une confrontation incessante avec l'indétermination du devenir et l'inaccessible.

Les écrits philosophiques cités au cours de ce chapitre, notamment ceux de Derrida (1987) et Rorty (1995), m'ont permis de démontrer que les tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable créées par ces artistes traduisent singulièrement l'inaccessibilité des choses. Je suis du même avis qu'Harman (2010) qui affirme qu'« aucune connaissance, sous quelque forme que ce soit, ni aucune sorte de traduction ne peuvent modéliser adéquatement une chose. En son sens premier, un objet n'est pas utilisé ni connu, il est simplement ce qu'il est. Aucune reconstruction ne peut le remplacer dans le cosmos » (Harman, 2010, p. 85). Toutefois, je pense que ces efforts de traduction et de modélisation incarnent l'inaccessible non seulement en tant qu'exploration d'une faille où l'impossible est en jeu, mais parce que de tels efforts permettent l'émergence d'un nouvel objet autonome et inaccessible qui manifeste le caractère hermétique des choses. Ces nouveaux systèmes hermétiques incarnés en œuvres d'art circonscrivent le procès de la connaissance humaine qui « assume ainsi le caractère d'un système clos » (Lévi-Strauss, 1962, p. 357). En désirant « imiter la nature dans ses modes de fonctionnement » (Cage, 1961, p. 100), l'œuvre de Cage participe au procès de la connaissance humaine par un effort de traduction de l'hermétisme du réel en tentant de laisser les choses advenir telles qu'elles sont. En effet, les tactiques créées par Cage pour suspendre l'intentionnalité humaine afin d'être à l'écoute de l'autonomie des choses témoignent d'une forme d'hospitalité à ce qui est insaisissable. Une telle démarche peut influencer concrètement de nouvelles approches qui expérimentent ce qu'il est possible de faire afin de favoriser l'hospitalité face à l'émergence qui exige une déconstruction incessante de nos habitudes et de nos jugements de valeur.

CHAPITRE VI

HISTHOULTCAPABLE

*Histhoultcapable*⁵⁴ est une performance sonore qui s'intéresse au concept d'objet autonome de même qu'à la monstration de l'insaisissable présente dans les procédés de traduction. Comme il a été déjà mentionné, Benjamin (1923) dans *La tâche du traducteur* développe une théorie de la traduction fort différente d'une vision conformiste qui suppose un rapport de ressemblance entre l'original et sa traduction. Benjamin insiste au contraire sur le fait que la traduction incarne l'intouchable et assure la survie de l'origine en la modifiant : « aucune traduction ne serait possible si son essence ultime était de vouloir ressembler à l'original. Car dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie » (Benjamin, 2000, texte original publié en 1923, p. 249). « La traduction n'est nullement destinée à faire disparaître la différence dont elle est au contraire le jeu : constamment elle y fait allusion, elle la dissimule, mais parfois en la révélant et souvent en l'accentuant, elle est la vie même de cette différence » (Blanchot, 1971, pp.70-71). Blanchot commente ici *La tâche du traducteur* (Benjamin, 1923) et prolonge la vision singulière de Benjamin en insistant sur le déploiement de cette différence insaisissable, voire de la *différance* (Derrida, 1972), à travers la traduction qui indique une forme de devenir constamment à l'œuvre : « La traduction est liée à ce devenir, elle le [traduit] et l'accomplit » (Blanchot, 1971, p. 71). Traduire incarne l'insaisissabilité du devenir et révèle une différence dont l'origine n'est pas immuable. Blanchot affirme en ce sens que les originaux « ne sont vivants que traduits; davantage, ils sont, dans la langue originale elle-même, comme toujours

⁵⁴ *Histhoultcapable* a été présenté pour la première fois publiquement le 28 mars 2013 en tant que troisième mouvement de la performance sonore *vioupeeeeeihean* (voir vidéos 6 et 7). Plusieurs versions privées de la performance ont été documentées à l'automne 2012 et une première ébauche sonore a été diffusée à la station de radio CIBL à l'été 2012.

retraduits et reconduits vers ce qu'ils ont de plus propre : vers leur étrangeté d'origine » (Blanchot, 1971, p. 71). Une différence constitutive est donc toujours déjà à l'œuvre et ne demande qu'à être déployée par l'acte de traduction, et ce, tout en demeurant insaisissable. Cette insaisissabilité est la condition du devenir de l'étrangeté d'origine qui s'incarne différemment dans le « traduit » qui constitue ainsi un nouvel objet étranger et autonome qui témoigne néanmoins d'une étrangeté originaire.

Bien entendu, le commentaire de Blanchot porte sur la question de la traduction entre les langues, mais il peut également s'appliquer à la problématique de la traduction entre diverses formes de langage comme l'exemplifie la transposition textuelle, sonore et musicale de *Finnegans Wake* (Joyce, 1939) dans le *Roaratorio* (Cage, 1979) abordée au chapitre V.

6.1 Objectifs d'*Histhoultcapable*

Histhoultcapable est conçu dans le but de percevoir les différences en jeu dans diverses formes de processus de traduction qui agissent comme des systèmes clos qui cohabitent au sein du dispositif. Ces systèmes clos renvoient aux divers procédés techniques et conceptuels utilisés dans l'élaboration d'*Histhoultcapable* que j'explique dans ce chapitre. C'est par leur hermétisme que ces systèmes affirment leur différence et cette expérimentation tente précisément de rendre compte de la différence en jeu entre les procédés de traduction, mais également de la *différance* (Derrida, 1972) à l'œuvre dans chacun des procédés. Ces multiples strates de traduction renvoient à l'étrangeté originaire évoquée par Blanchot qui se réincarne dans ce qui est traduit, mais toujours différemment. À l'origine de ces exercices performatifs se trouve d'ailleurs l'étrange dernier mot de l'entreprise traductrice des *Writings Through Finnegans Wake* (Cage, 1978-1983) de Cage : « Histhoultcapable » (Cage, 1983, p. 187).

Histhoulcapable est en fait basé sur plusieurs procédés traducteurs de ce dernier mot issu du processus de traduction cagienne de *Finnegans Wake* (Joyce, 1939) afin d'exacerber l'intouchable dont parle Benjamin (1923). Je veux également observer comment les différentes tactiques traductrices génèrent des objets sonores autonomes qui cohabitent à l'intérieur du dispositif performatif. J'ai tout d'abord constitué une bande sonore autonome à partir d'une prononciation répétitive du mot pour examiner ses transformations à travers diverses mutations électroniques. Un traitement sonore différent est appliqué à chaque fois que le mot est prononcé pour que celui-ci se présente toujours autrement. Chaque répétition dévoile alors singulièrement le mot en même temps qu'il le dissimule, puisque les traitements sonores le rendent parfois indistinct. En plus de permettre l'observation des métamorphoses du mot à travers sa répétition, la création de cette bande sonore agit comme contrepoint aux autres procédés de traduction du mot qui sont interreliés via le dispositif électronique. Cette bande demeure donc un objet autonome qui possède un cheminement distinct en performance, et ce, pour créer une tension avec les autres couches sonores de la performance qui sont en relation tout en demeurant des systèmes clos comme je l'explique dans les pages suivantes.

6.2 Processus d'élaboration de la partition

Le mot « *Histhoulcapable* » est aussi l'origine de la partition de l'action performative qui se déroule parallèlement à la diffusion de cette bande sonore. J'utilise ce mot pour sélectionner une page du chapitre de ma thèse portant sur Cage⁵⁵, puis des mots inscrits sur cette page afin de produire une nouvelle partition pour chaque

⁵⁵ Le contenu textuel de la thèse est donc utilisé comme matériau, mais en tant qu'objet à déconstruire par un système d'écriture sous contrainte. Ainsi, un fragment du texte de la thèse est transformé dans un premier temps par un procédé déconstructif produisant un nouveau texte qui est ensuite traduit et donc modifié par le processus performatif.

présentation de la performance. Ainsi, certains éléments de la performance changent à chaque fois qu'elle est présentée, car cette partition est en quelque sorte la base structurelle des actions performatives et de leurs divers échos à travers le dispositif électronique et sonore. La structure de cette partition n'est pas déterminée par l'exercice de mon jugement, mais par un procédé d'écriture sous contrainte à l'image des *Writings Through Finnegans Wake* (Cage, 1978-1983) afin, encore une fois, que le contenu de l'action performative soit organisé par un système qui évacue mes goûts et qui génère des données qui excèdent mon intentionnalité.

Le mot « *Histhoultcapable* » est d'abord déconstruit lettre par lettre afin de faire écho aux unités alphabétiques qui le composent. Je pige une lettre du mot et c'est la position numérique occupée par cette lettre au sein de l'alphabet qui détermine la page du chapitre de la thèse qui sert de canevas de base à l'élaboration de la partition. Je prends ensuite une à une les lettres du mot et j'utilise leur position numérique dans l'alphabet pour déterminer les mots de cette page que je retiens. Par exemple, H étant la huitième lettre de l'alphabet, je conserve le huitième mot de la page ainsi que le neuvième mot qui le suit, puisque i est la neuvième lettre de l'alphabet et ainsi de suite jusqu'à la dernière lettre du mot qui détermine le dernier mot de la page que je dois préserver.



Figure 6.1 : Utilisation d'une page de la thèse pour la création de la partition d'*Histhoultcapable*.

J'efface ensuite tous les autres mots de la page afin qu'il ne reste plus que les mots retenus à leur emplacement initial. Cette page devient alors un objet de la performance ainsi qu'une partition vocale et une matrice visuelle pour la traduction numérique du corps sonore généré par l'échantillonnage de ma voix prononçant les mots comme je l'explique plus loin dans ce chapitre.

6.3 Interprétation et traduction de la partition

Je dois ainsi prononcer dans l'ordre les mots qui sont inscrits sur cette page/partition que j'utilise également pour bloquer ma bouche. Ce geste simple permet de voiler ma prononciation des mots inscrits sur la page avec cette même page afin que la partition devienne une interface en soi qui modifie le corps sonore des mots énoncés. La page sert à inscrire les mots ayant subsisté au processus de déconstruction tout en constituant une membrane qui vibre au son de la prononciation des mots. Ceux-ci deviennent alors des corps sonores qui résistent à la signification. Cette action révèle en effet le grain de ma voix (Barthes, 1982) plutôt que la signification des mots.

Dans *Le grain de la voix* (Barthes, 1982), Barthes écrit que c'est en se faisant bruit, chant ou texture que la voix confronte ce qu'elle dit au *dire*. Celui-ci correspond au processus corporel de l'énonciation qui, sans nécessairement viser une structure de signification, indique un tout autre sens que celui du mot prononcé par l'énonciateur. Textures et intonations vocales renvoient au déploiement sensible qui évolue dans ce que Barthes nomme la signifiante. La signifiante désigne une ouverture au-delà ou en deçà de la signification où la manifestation sensible l'emporte sur la saisie rationnelle. La signifiante est le procès de la production du sens et non pas le sens produit comme signification. Cette signifiante du grain de la voix confronte alors la pensée à ses limites de rationaliser l'incarnation insaisissable de la voix. Les tactiques d'écriture sous contrainte que je développe afin de congédier ma subjectivité relèvent

déjà d'un effort de confrontation à l'insaisissable qui est également en jeu à travers le grain de ma voix. Celui-ci est exacerbé par une partition/interface qui bloque l'émission des mots prononcés pour les transformer en corps sonores résistants à toute saisie significative. Le grain de la voix peut toutefois être saisi et modifié par des techniques de traduction sonore qui révèlent des données a priori inaccessibles et qui incarnent autrement la source vocale.

Dans *Histhoultcapable*, le grain de ma voix est d'ailleurs transformé dans ses propriétés acoustiques internes par un granulateur sonore. La synthèse granulaire permet de déconstruire l'onde sonore de l'échantillon enregistré en de multiples fragments sonores très courts. Cette technique permet de pénétrer le grain du son afin de révéler un contenu qui est d'emblée inaudible. Cette technique modifie également les corps sonores échantillonnés dans leur spécificité acoustique interne par un procédé de traduction électronique de l'information sonore. Ici, cette transposition électronique est basée sur une traduction visuelle de la page/partition qui se fait par le biais d'une interface créée (avec l'aide de Patrice Coulombe) à partir de l'application C74 pour iPad qui contrôle les divers paramètres du granulateur sonore dans Max/MSP⁵⁶. Il s'agit d'inscrire un trait sur cette interface pour reproduire l'emplacement visuel des mots de la page/partition à chaque fois qu'ils sont énoncés. Ces traits modifient certains paramètres du granulateur qui transforme et déconstruit l'échantillon sonore du mot énoncé qui ne peut plus être saisi dans sa fonction signifiante, mais seulement en tant que texture sonore.

⁵⁶ Cette traduction de la partition détermine les modifications des paramètres du granulateur, et ce, encore une fois pour éviter que ces paramètres soient modifiés selon mes goûts et mes préférences.

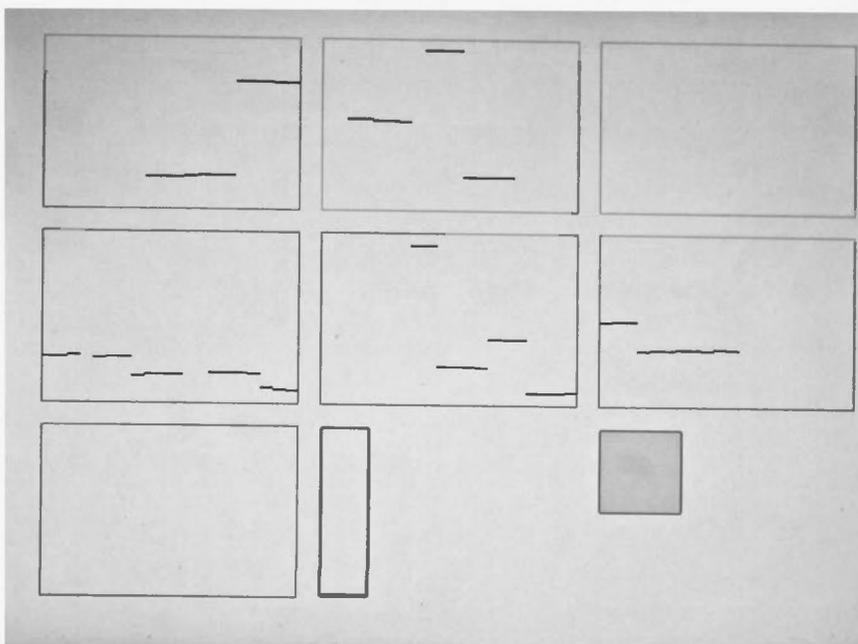


Figure 6.2 : Interface créée avec l'application C74 qui modifie à distance les paramètres du granulateur.

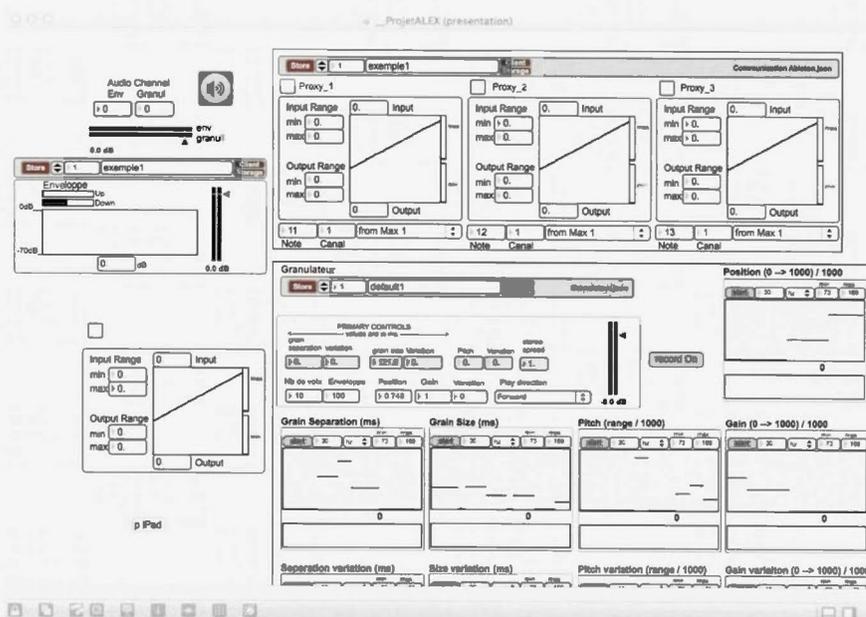


Figure 6.3 : Interface du granulateur construit avec le logiciel Max/MSP.

6.4 Les dispositifs sonores analogiques utilisés pour *Histhoultcapable* et la spatialisation des diverses sources sonores

Dans *Histhoultcapable*, mes vocalisations évoluent plutôt dans la signifiante (Barthes, 1982) que dans la signification des mots énoncés qui constituent des corps sonores. Ceux-ci sont transformés par le procédé de traduction électronique mentionné plus haut au moment même où ils modulent le rythme d'un dispositif analogique. La signifiante ne réside d'ailleurs pas seulement dans le grain de la voix, mais aussi dans la voix qui se fait chant, bégaiement ou rythme. Si la signifiante « est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement* » (Barthes, 1973), alors être à l'écoute de la signifiante d'une voix ne consiste pas tant à tendre l'oreille au contenu significatif transmis qu'à remarquer son déploiement sonore, c'est-à-dire son timbre, son grain et son rythme. Ainsi, je me suis également intéressé à la question du rythme de la voix et surtout à la façon dont ce rythme peut être traduit électroniquement et est susceptible de perturber un rythme généré électroniquement. Le but de l'entreprise est de percevoir les différences rythmiques entre le contenu vocal et sa traduction électronique tout en discernant la façon dont le contenu même de la voix est révélé autrement par sa traduction électronique analogique. J'ai utilisé un circuit (voir en annexe N) créé selon mes besoins par James Schidlowsky qui peut être modulé par une ou plusieurs sources externes (dans ce cas-ci ma voix) pour modifier la fréquence de trois oscillateurs. Dans le cadre de ces expérimentations performatives, le contenu vocal est entendu, quoiqu'étouffé, à travers les sons produits par le circuit nommé QSP qui génère une rythmique plutôt stable changeant en fonction du rythme de ma voix lorsque je dis les mots. La performance vocale est donc aussi traduite rythmiquement lorsqu'elle modifie le rythme généré par ce circuit qui permet une spatialisation des sons en quadriphonie. Le dispositif de spatialisation sonore est conçu dans le but d'entendre les différences en jeu dans différents processus de traduction agissant comme des systèmes clos qui cohabitent au sein du dispositif.

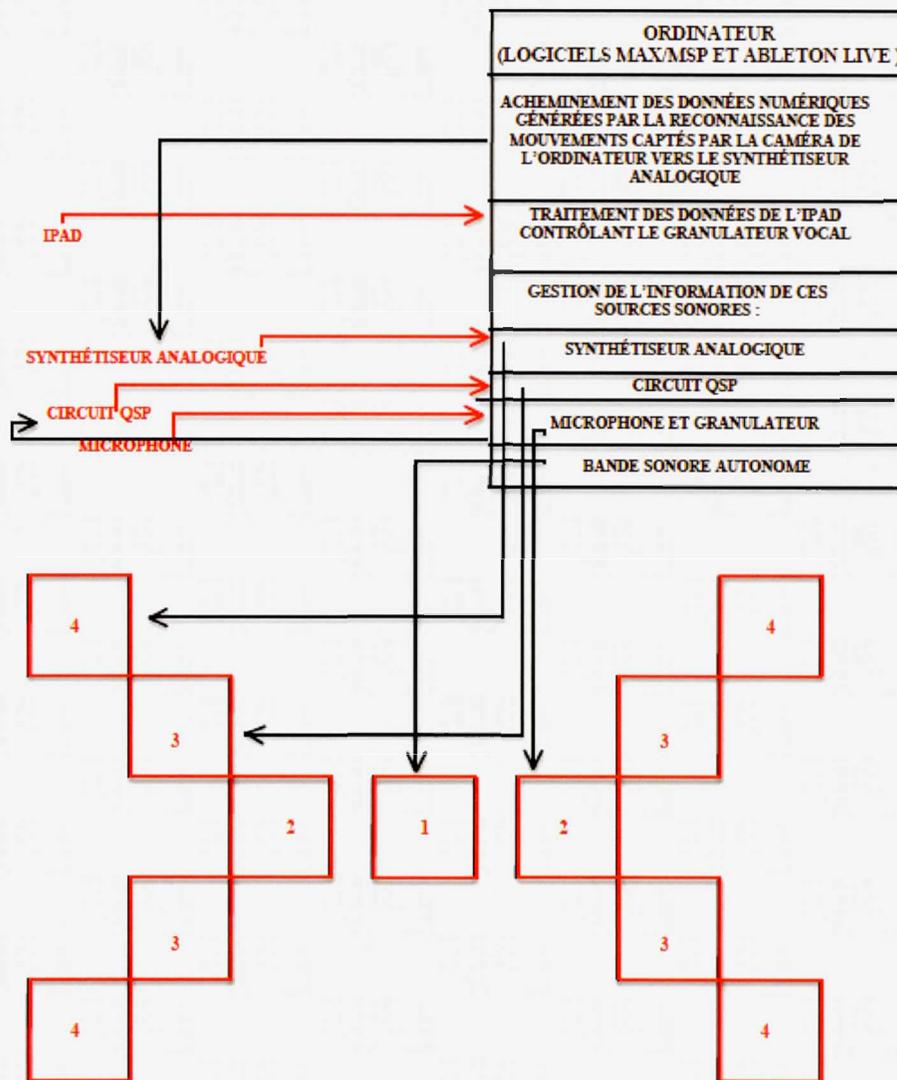


Figure 6.4 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio ou numériques d'*Histhoultcapable*. Les mots en rouge représentent les éléments externes au dispositif informatique et les flèches rouges indiquent lorsque ces éléments sont des entrées audio ou numériques dans l'ordinateur. Les mots en noir concernent le dispositif informatique et le traitement des données. L'ordinateur gère ces données parallèlement et diffuse les résultats sonores générés par le traitement des données vers des sources sonores externes. Les sorties audio de l'ordinateur vers ces sources externes sont identifiées par les flèches noires. Les formes carrées rouges dans lesquelles des chiffres sont inscrits sont des sources de diffusion sonore. Les sources de diffusion portant le même chiffre reçoivent la même information sonore.

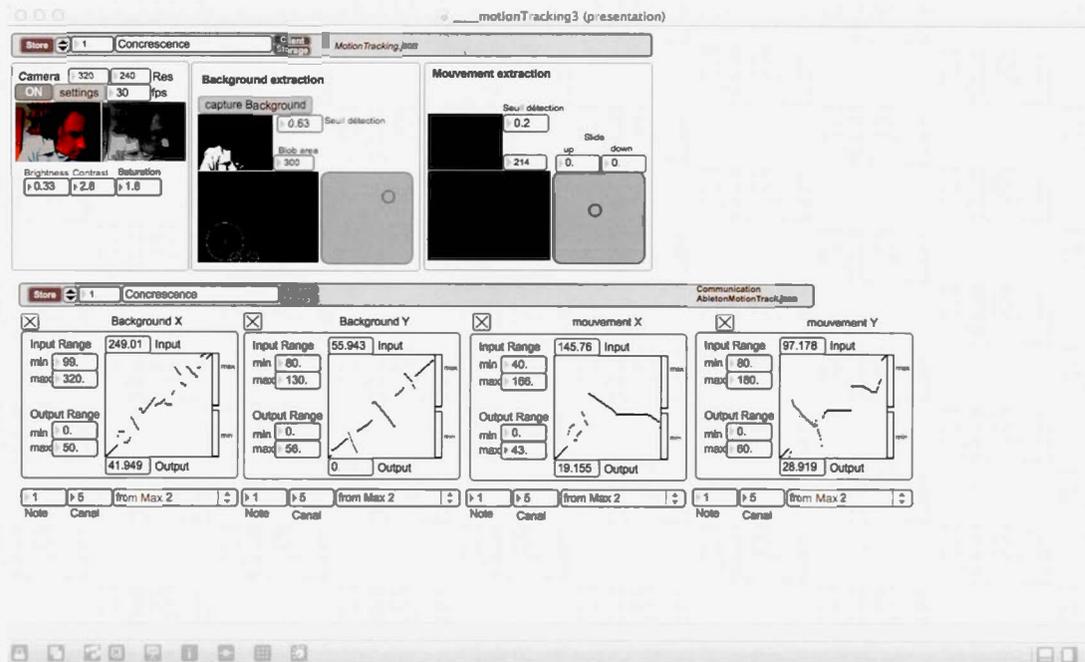


Figure 6.5 : Interface créée avec Max/MSP qui utilise la caméra de l'ordinateur portable comme capteur de mouvement afin de contrôler divers paramètres sonores.

Les sons du circuit QSP se trouvent spatialisés autour du public au moyen de quatre amplificateurs de types différents, alors que les sons provenant d'une deuxième source analogique (synthétiseur semi-modulaire) sont eux aussi diffusés autour du public, mais à partir de quatre autres haut-parleurs. Les autres sources sonores sont diffusées au centre du lieu de performance par divers dispositifs d'amplification. Les sons à la rythmique plus fluide engendrés par cette deuxième source sonore

analogique sont modulés par mes déplacements spatiaux⁵⁷ grâce à une autre interface créée avec Max/MSP qui utilise la caméra de l'ordinateur portable pour reconnaître les mouvements. Ce dispositif permet de traduire la dynamique de mes mouvements en données numériques pour contrôler la couche sonore générée par la deuxième source sonore analogique. Mes déplacements devant l'ordinateur influencent aussi la spatialisation des sons provenant du synthétiseur semi-modulaire projetés autour du public.

Le dispositif de spatialisation sonore est fondé sur une recherche visant à créer un environnement hétérogène en séparant les diverses sources pour mieux percevoir l'autonomie dont elles font preuve les unes par rapport aux autres. En fait, si les deux sources sonores analogiques sont distribuées autour du public, les autres sons possèdent aussi leur propre système d'amplification. La bande sonore autonome composée à partir d'une prononciation répétitive du mot « *Histhoultcapable* » modifié électroniquement est diffusée au centre de l'espace dans un amplificateur pour basse électrique, alors que la voix et sa traduction électronique sont diffusées au centre de l'espace dans un système stéréophonique. Le fait de localiser spatialement chacune des sources permet de percevoir la différence entre les diverses formes d'écho (résonances médiatiques) que l'action performative provoque sur les strates sonores mentionnées plus haut ainsi qu'entre les sons modifiés par l'action performative et la bande sonore autonome.

Les différentes sources sonores ont ainsi leur propre source d'émission renforçant l'autonomie des objets sonores dans le lieu de la performance. *Histhoultcapable* porte en effet, comme mentionné au début du chapitre, sur l'indépendance des objets

⁵⁷ Ce qui n'est pas sans rappeler la pièce *Variation V* (Cage, 1965) composée pour la compagnie de danse Merce Cunningham où le dispositif électronique met en relation les mouvements des danseurs et les sons produits par des circuits analogiques.

sonores même si l'action performative et vocale résonne différemment à travers les couches de sons : les mots prononcés sont modifiés par la page/partition et par sa traduction électronique qui transforme le grain du corps sonore des mots enregistrés, la prononciation des mots modifie le rythme généré par le circuit QSP de même que les déplacements spatiaux modulent les sons électroniques analogiques produits par le synthétiseur semi-modulaire. Le dispositif sonore permet toutefois d'isoler les diverses couches traductrices pour entendre les différences, mais également les répétitions en jeu entre ces traductions électroniques de ma voix et de mes actions performatives. Celles-ci sont structurées en fonction de la partition qui se base sur un système d'écriture sous contrainte issu d'une déconstruction du dernier mot (*Histhoultcapable*) des *Writings Through Finnegans Wake* de Cage (1978-1983).

Le dernier mot n'est pourtant jamais le dernier : « *Il y a*. Voilà sans doute le dernier mot » (Blanchot, 1983, p. 66). *L'il y a*, concept que Blanchot emprunte à son ami Lévinas, renvoie à l'être sans étant pour reprendre les catégories heideggeriennes : « *L'il y a*, dans son refus de prendre une forme personnelle, est [l'être en général] » (Lévinas, 1963, p. 94). *L'il y a* est l'anonymat de l'être pouvant envahir tout sujet ou toute chose. *L'il y a* est peut-être le dernier mot pour Blanchot, car il révèle une possibilité eschatologique infinie : « *l'il y a* qui porte le rien et empêche l'annihilation pour que celle-ci n'échappe pas à son processus interminable dont le terme est ressassement et éternité » (Blanchot, 1983, p. 94). Ce dernier mot évoque aussi pour Blanchot « la renonciation à être Maître et Juge - renonciation elle-même vaine -, l'Apocalypse enfin, découverte de rien d'autre que la ruine universelle, laquelle s'achève par la chute de la dernière Tour, Tour sans doute de Babel » (Blanchot, 1983, p. 93). Cette Tour de Babel qui symbolise l'hétérogénéité, mais aussi l'appel de la traduction : « la performance de Babel instaure, d'un coup de nom propre, la loi de la traduction : nécessaire et impossible » (Derrida, 1987, pp. 210-211). Dans *Histhoultcapable*, le dernier mot de l'entreprise cagienne renvoie au dynamisme de la différence originaire à l'œuvre dans toute forme de traduction qui permet l'émergence

de nouveaux systèmes clos et autonomes qui manifestent l'hermétisme de ce qu'ils tentent de traduire. Ainsi, ce dernier mot ne symbolise pas ici la fin d'un processus, mais renvoie à une approche pragmatique de l'insaisissable à travers un processus de destruction/déconstruction incessante où il y a « renonciation à être Maître et Juge » (Blanchot, 1983, p. 93).

CHAPITRE VII

VIORUPEEEIHEAN

Viorupeeeihean est un projet de synthèse constitué d'une performance sonore et de trois pièces sur support audio fixe créées grâce à diverses tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable qui témoignent de l'émergence de voix monstres et d'entités hermétiques à travers le processus de création. Ce projet de recherche gravite autour de ces entités hermétiques émergentes qui stimulent la création de moyens techniques et d'actes noétiques qui permettent d'expérimenter toujours autrement le procès de la réalité en toute hospitalité. Il s'agit de *performer* l'hermétisme afin de produire des différences qui confrontent les facultés hospitalières à l'insaisissable qui jaillit de l'acte de création. Je décortique dans ce chapitre les deux versions de la pièce afin d'observer les différences et les répétitions que celles-ci renferment tout en exposant les changements apportés aux matériaux générés par les expérimentations performatives et sonores initiales. Au point de vue théorique, je m'intéresse à l'aspect symbolique qui émerge de la relation entre les différents matériaux et procédés impliqués dans la performance sonore ainsi que sa traduction sur support audio fixe.

Le mot « *viorupeeeihean* » a été créé par un système d'écriture sous contrainte grâce auquel j'ai pu compresser le titre initial de ma thèse doctorale, soit *Voix monstres : étude comparative de nature théorique et pratique sur les tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable en performance sonore*. J'ai conservé la première lettre du titre et j'ai omis la lettre suivante pour arriver à la troisième. J'ai ensuite écarté les deux prochaines lettres pour atteindre la sixième, puis trois autres pour aboutir à la dixième et ainsi de suite jusqu'à la fin du titre. Cette méthode déconstruit le titre afin d'engendrer un nouveau titre indécidable ou plutôt « indécidé », puisque généré par un système d'écriture sous contrainte qui écarte mon jugement.

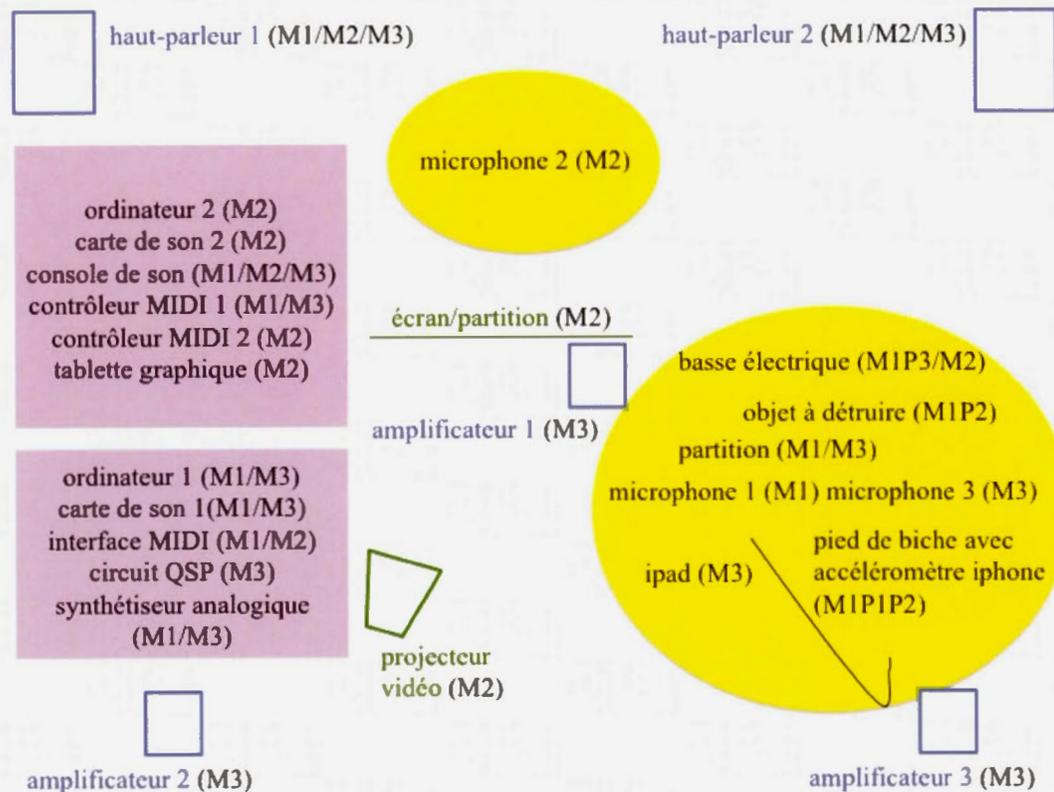


Figure 7.1 : Plan de scène du dispositif performatif de *viorupееееihean*. Les zones jaunes représentent les zones de performance, alors que les mauves illustrent l'emplacement des tables où sont déposés des dispositifs techniques. Les mots en noir identifient les instruments utilisés pour générer, gérer, contrôler, structurer, traiter ou traduire l'information sonore. Les lettres majuscules et les chiffres en noir permettent de spécifier les mouvements et les parties des mouvements où sont utilisés ces instruments ou dispositifs techniques. Les mots et les formes en bleu exposent les positions des différentes sources pour diffuser les sons, alors que les formes et les mots en vert indiquent la localisation du dispositif de projection vidéo dans l'espace.

Légende des abréviations pour les différents mouvements de la performance sonore : M1-Mouvement 1 M2-Mouvement 2 M3-Mouvement 3 P1-Partie 1 P2-Partie 2 P3-Partie 3.

Le titre de l'œuvre est donc produit par une méthode de déconstruction textuelle. Diverses tactiques de déconstruction textuelle sont employées pour la création des titres des exercices sonores et performatifs réalisés dans le cadre de ma thèse. Ces procédés de déconstruction qui suspendent la subjectivité du créateur sont d'ailleurs omniprésents dans les tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable créées pour le développement de *viorupeeeeihean* afin que l'émergence symbolique naisse de ce qui jaillit des expérimentations performatives et de la relation entre les différents éléments impliqués. Ainsi, l'aspect symbolique de l'œuvre ne constitue pas une structure de signification prédéterminée, mais il émane du processus de création qui tente d'établir une relation à l'insaisissable.

Le symbole selon Blanchot (1959) incarne d'ailleurs l'insaisissable et l'inexprimable.

Le symbole ne signifie rien, n'exprime rien. Il rend seulement présente - en nous y rendant présents - une réalité qui échappe à toute autre saisie et semble surgir, là, prodigieusement proche et prodigieusement lointaine, comme une présence étrangère. Le symbole serait-il donc une ouverture dans le mur, la brèche par où nous deviendrait subitement sensible ce qui autrement se dérobe à tout ce que nous sentons et savons? Est-ce une grille posée sur l'invisible, une transparence où l'obscur se pressentirait dans son obscurité? Il n'en est rien, et c'est par là qu'il garde un si grand attrait pour l'art. Le symbole, s'il est un mur, c'est alors comme un mur qui, loin de s'ouvrir, deviendrait non seulement plus opaque, mais d'une densité, d'une épaisseur, d'une réalité si puissantes et si exorbitantes qu'il nous modifie nous-mêmes, modifie un instant la sphère de nos voies et de nos usages, nous retire de tout savoir actuel ou latent, nous rend plus malléables, nous remue, nous retourne et nous expose, par cette nouvelle liberté, à l'approche d'un autre espace (Blanchot, 1959, pp. 121-122)⁵⁸.

⁵⁸ Dans le texte intitulé *Le secret du golem*, Blanchot (1959) pense l'hermétisme symbolique et complexifie la fonction représentative conventionnelle du symbole en tentant de le penser comme un changement de niveau où « il espère sauter hors de la sphère du langage, du langage sous toutes ses formes. Ce qu'il vise n'est d'aucune manière exprimable » (Blanchot, 1959, p. 121). Le symbole vise donc l'inatteignable et l'expérience symbolique doit constituer l'épreuve de l'insaisissable. Blanchot écrit d'autre part que « tout symbole est une expérience, un changement radical qu'il faut vivre, un saut qu'il faut accomplir. Il n'y a donc pas de symbole, mais une expérience symbolique » (Blanchot, 1959, p. 122). Blanchot s'oppose toutefois à toute lecture symbolique qui facilite « la vue sur l'arrière-pays,

Cette citation de Blanchot circonscrit magistralement le caractère hermétique et insaisissable du symbole en soulignant l'idée que celui-ci ne sert pas forcément à communiquer ou à saisir une chose. Il incarne effectivement davantage une différence qui nous saisit et nous transforme afin de nous orienter vers l'insaisissable. Ce que je nomme approche pragmatique de l'insaisissable existe en étroite relation avec cette « approche d'un autre espace » (Blanchot, 1959, p. 122) à laquelle le symbole expose le sujet. L'attitude pragmatique que j'adopte en performance sonore vise à *performer* l'opacité symbolique dont traite Blanchot. Par exemple, le pied de biche utilisé au début de la performance sonore est un objet symbolique qui, tel que mentionné au chapitre portant sur les expérimentations performatives intitulées *Crowbar cosmogonique*, renvoie à une multiplicité de sens possibles tout en influençant directement mes actions et ma posture corporelle par ses propriétés physiques (lourdeur, forme, etc.). J'ai ainsi travaillé à partir de la pluralité sémantique qu'évoque le pied de biche (objet servant à démolir, mais également à ouvrir des caisses en bois) sans toutefois négliger son aspect autoréférentiel, à savoir le fait qu'il ne renvoie qu'à lui-même en tant qu'objet matériel. « La croix nous oriente vers un mystère, le mystère de la passion du Christ, mais elle ne perd pas

toujours trop mal aperçu et qu'on essaie de rapprocher de nous, non pas en y adaptant notre vue, mais en le transformant selon notre regard et nos connaissances » (Blanchot, 1959, p. 124). L'expérience symbolique ne doit pas tenter de saisir « cet arrière-pays », mais elle demeure une rencontre avec l'insaisissable dans toute son opacité. « L'œuvre où semble s'animer une vie symbolique, nous sentons qu'elle nous rapprochera d'autant plus du dehors que nous nous laisserons plus complètement enfermer en elle. Elle nous dira ce qu'elle ne nous dit pas, à condition de ne rien dire qu'elle-même, et elle ne nous conduit ailleurs que si elle ne nous conduit nulle part, n'ouvrant pas, mais fermant toutes les issues, Sphinx sans secret au-delà duquel il n'y a rien que le désert qu'il porte en lui et qu'il transporte en nous » (Blanchot, 1959, p. 125).

Maurice Blanchot est un écrivain et un penseur français né en 1907. Comme l'indique la courte notice biographique imprimée dans ses livres publiés aux Éditions Gallimard : « sa vie est entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre ». Contemporain et ami d'Emmanuel Lévinas et de Georges Bataille, ses écrits révèlent une pensée des plus opaques qui a su influencer de nombreux artistes et philosophes parmi lesquels figure Jacques Derrida qui lui a consacré des textes importants tels que *Parages* (Derrida, 1986) et *Demeure* (Derrida, 1998).

pour autant sa réalité de croix et sa nature de bois : au contraire, elle se fait d'autant plus arbre, et plus proche de l'arbre, qu'elle semble s'élever sur un ciel qui n'est pas ce ciel et dans un lieu hors de notre approche » (Blanchot, 1959, p. 122). Bien entendu, la *choséité* de l'objet matériel n'est pas plus directement accessible que sa dimension symbolique, puisqu'elle conserve une « obscurité de chose » (Blanchot, 1959, p. 122) aussi impénétrable que le symbole, celui-ci étant « plus reployé sur lui-même [...] par le fait qu'il est aussi le lieu d'une force d'expansion infinie » (Blanchot, 1959, p. 122).

Ce caractère hermétique du symbole et de la chose occupe une place centrale au sein des recherches qui ont mené à *viorupeeeeihean*. Je m'applique dans cette performance sonore à *performer* l'hermétisme afin de générer une ambiguïté sensible et interprétative. L'hermétisme représente en ce sens un moyen d'engager celui ou celle qui se trouve en relation à l'œuvre dans un travail intellectuel et sensible destiné à remettre en question ses acquis. Blanchot s'intéresse d'ailleurs au potentiel transformateur de l'insaisissable et dit à ce sujet que l'hermétisme de l'expérience symbolique « concerne uniquement le lecteur dont elle transforme l'attitude » (Blanchot, 1959, p. 123). Le créateur ne détient cependant pas le secret de sa « créature » et son attitude est également constamment transformée par le réseau symbolique de son œuvre.

Ce qui est étrange dans l'usage de ce mot (symbole), c'est que l'écrivain à l'œuvre de qui on l'applique, se sente très éloigné, pendant qu'il est engagé dans cette œuvre, de ce qu'un tel mot désigne. Après, il se peut qu'il s'y reconnaisse, il se laisse flatter par ce beau nom. Oui, c'est un symbole. Mais en lui quelque chose résiste, proteste et secrètement affirme : ce n'est pas une manière symbolique de dire, c'était seulement réel (Blanchot, 1959, p. 120).

Quand donc on vient parler à un écrivain de symbole, il se peut qu'il éprouve la distance de l'œuvre à l'égard d'elle-même, distance mouvante, vivante et centre de toute vie et mouvement en elle, comme cette distance que le symbole apporte avec soi, épreuve d'un vide, d'un écart infranchissable qu'il faut pourtant franchir, appel à sauter pour changer de

niveau. Mais, pour l'écrivain, c'est dans l'œuvre qu'est cette distance. C'est seulement en écrivant qu'il s'y livre et s'y expose pour la maintenir réelle. C'est à l'intérieur de l'œuvre que se rencontre le dehors absolu (Blanchot, 1959, p. 125).

La réflexion blanchotienne sur le symbole circonscrit la complexité de ma relation conflictuelle à l'émergence symbolique dans le processus créateur. Je ressens en effet cette distance mentionnée par Blanchot à l'égard du symbole lors de la réalisation de mes performances sonores. Les tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable développées pour suspendre mon intentionnalité génèrent du symbolique qui toutefois ne peut être saisi comme une structure de signification, puisque ce qui émerge m'excède et m'expose à mes limites de saisir la *différance* en jeu. Je m'intéresse particulièrement aux différences ou plutôt aux *différences* génératives qui se révèlent dans l'acte de création. La *différance* et ces différences sont a priori insaisissables. Elles engendrent des entités hermétiques et un matériau symbolique émergent qui « n'est jamais détruit par l'invisible ou l'indicible qu'il prétend viser » (Blanchot, 1959, p. 122).

7.1 Premier mouvement de *viropreeeihean*⁵⁹

7.1.1 Première partie du premier mouvement

Dans le premier mouvement de *viropreeeihean*, de nombreuses différences par rapport aux premiers exercices performatifs reliés au *Crowbar cosmogonique* ont émergé du processus de création. Contrairement aux exercices performatifs antérieurs où je manipule le pied de biche en me tenant debout, je suis plutôt agenouillé dans la dernière version, tandis que je place l'extrémité recourbée du levier métallique autour

⁵⁹ Voir les vidéos 6 et 7. Le vidéo 6 rassemble des extraits de la performance sonore présentée le 28 mars 2013 à la Sala Rossa à Montréal lors du volet *Incarnation* de l'événement *Exceptions* (Éric Mattson commissaire), alors que le vidéo 7 est la documentation intégrale de la performance.

de mon cou pour tenir la partition entre mes mains. Cette position me permet de travailler en fonction des propriétés physiques de l'objet (lourdeur, forme, etc.). La position à genoux peut évoquer par ailleurs l'attitude de soumission que j'adopte par rapport au dispositif de même qu'envers le processus de création qui comporte diverses tactiques de mise en suspens de ma subjectivité⁶⁰. Diverses techniques d'écriture sous contrainte sont en effet employées dans l'élaboration du matériau performatif comme il a été mentionné au chapitre portant sur les premières expérimentations performatives intitulées *Crowbar cosmogonique*. Ces tactiques permettent également d'établir des relations inusitées entre les différents éléments impliqués tels que le dispositif technique, le pied de biche, mes gestes et ma voix. La relation entre la voix et divers dispositifs techniques constitue d'ailleurs en quelque sorte le fil conducteur de la performance sonore et de l'œuvre sur support audio fixe.

Au début du premier mouvement, un microphone est inséré dans ma bouche et amplifie l'intériorité de ma cavité buccale afin de diffuser son espace acoustique interne dans le lieu de présentation de la performance sonore. L'amplitude de ma respiration captée par le microphone augmente tout au long de la première partie de ce mouvement jusqu'à devenir bruits de gorge et de succion. Ces sons issus de ma bouche et de ma gorge que l'auditeur ne peut entendre d'emblée sont alors révélés grâce à la relation entre le médium de captation (microphone) inséré dans ma bouche et l'espace sonore qu'il amplifie (l'intérieur de ma cavité buccale). Parallèlement à cette action, je manœuvre le pied de biche avec mon cou en suivant une partition (voir l'annexe O). Celle-ci correspond à la transposition dessinée du contour des

⁶⁰ Il est intéressant de noter que c'est en analysant la documentation des expérimentations performatives que j'ai interprété ma position agenouillée comme un signe de soumission par rapport au dispositif. Il s'agit donc d'une interprétation symbolique réalisée a posteriori, puisque d'emblée j'ai adopté cette posture pour manipuler le pied de biche avec mon cou afin de travailler à partir de sa forme courbée et de son poids en relation au sol. J'ai modifié ma posture corporelle par rapport à celle adoptée pour le *Crowbar cosmogonique*, puisque la manipulation du pied de biche avec mes mains dans une position debout ne témoigne pas suffisamment de la lourdeur de l'objet et de sa fonction de levier.

fragments d'un objet détruit et elle a été effectuée à partir d'un cliché photographique du résultat de ladite destruction (voir images en annexe P). J'interprète la partition à partir du centre de la feuille en allant vers son extrémité droite pour repartir de l'extrémité gauche vers le centre. Cette lecture « excentrique » constitue une contrainte performative qui fragilise et dynamise ainsi la performance sonore. Une ligne temporelle est aussi tracée au bas de la partition pour déterminer la succession des manœuvres du pied de biche. Chaque élan que mon cou donne au pied de biche muni d'un accéléromètre iPhone⁶¹ sert à déclencher et à transformer les fichiers sonores provenant de la documentation des versions antérieures du mouvement de cette pièce⁶². Tout en suivant la ligne temporelle de la partition, j'agite le pied de biche lorsque mon regard rencontre des formes dessinées représentant les fragments de l'objet détruit. Ces coups de pied de biche, qui répondent aux dessins des fragments de l'objet détruit par un coup de pied de biche, déclenchent des traces sonores accumulées au fil du temps et permettent ainsi la superposition de différentes couches temporelles. Le temps de la première partie de ce mouvement est le temps du rappel et de la transformation de l'accumulation des traces du passé à travers le moment présent. On y entend également une traduction électronique en temps réel par un synthétiseur analogique du manuscrit Voynich⁶³ qui se dévoile comme voilé de diverses façons dans chacune des parties du premier mouvement.

⁶¹ Je n'utilise plus la télécommande Wii comme accéléromètre pour *viorupeeeeihean*, mais plutôt un iPhone via le logiciel Osculator, puisque cette technologie est plus stable et permet un contrôle similaire.

⁶² L'accéléromètre du iPhone installé sur le pied de biche permet de calculer la vitesse et le déplacement de l'objet que j'agite en interprétant la partition graphique. Il capte l'accélération du pied de biche et envoie des données à l'ordinateur qui assigne celles-ci à différents paramètres de diffusion des fichiers sonores des versions antérieures de la pièce. L'accéléromètre permet ainsi de contrôler l'ordinateur afin qu'il déclenche la transmission des divers documents sonores lorsque je bouge le pied de biche tout en modifiant la vitesse de transmission desdits fichiers.

⁶³ Revoir le chapitre portant sur les exercices *Crowbar cosmogonique* pour plus d'informations sur ce manuscrit. La traduction de ce texte ésotérique, qui est un objet insaisissable, permet l'établissement d'une relation avec l'intouchable et l'inconnu sans le révéler.

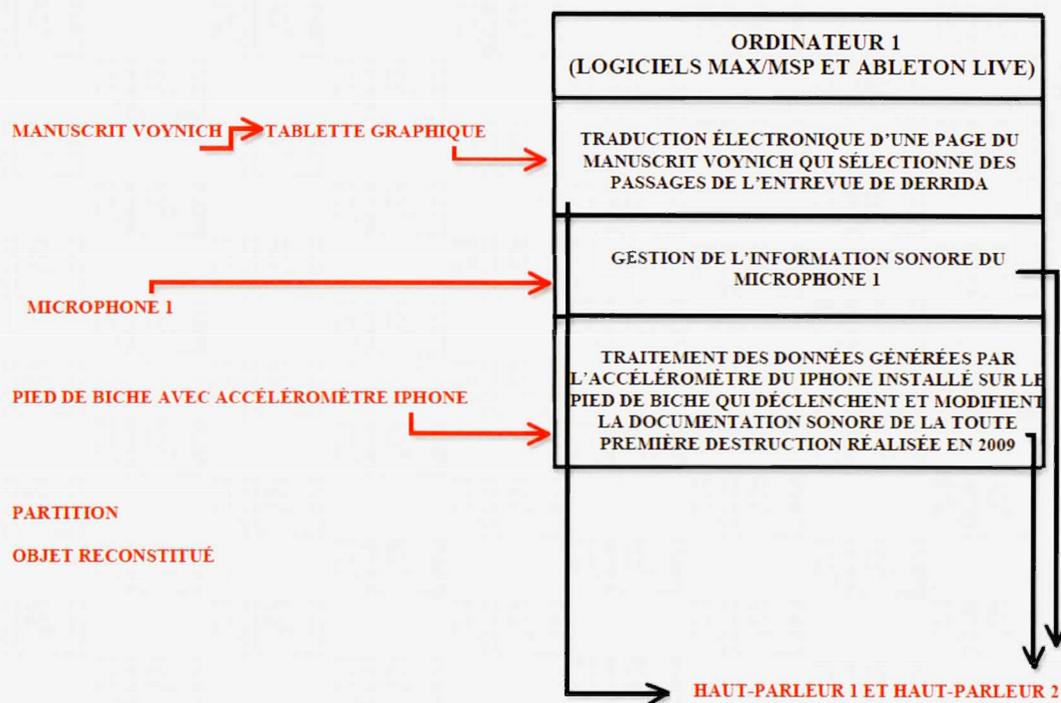


Figure 7.3 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio ou numériques pour la deuxième partie du premier mouvement de *viorupeeeeihean*. Les mots en rouge représentent les éléments externes au dispositif informatique et les flèches rouges indiquent lorsque ces éléments sont des entrées audio ou numériques dans l'ordinateur. Les mots en noir concernent le dispositif informatique et le traitement des données. L'ordinateur gère ces données parallèlement et diffuse les résultats sonores générés par le traitement des données vers des sources de diffusion sonore externes. Les sorties audio de l'ordinateur vers ces sources externes sont identifiées par les flèches noires.

7.1.2 Deuxième partie du premier mouvement

Je brise d'un coup de pied de biche une masse constituée des fragments de l'objet détruit réunis dans un agglomérat de plâtre⁶⁴. Cette deuxième destruction déclenche le document sonore de la toute première destruction (performance du *Crowbar cosmogonique* en 2009) de même qu'une citation sonore de Derrida issue d'une entrevue filmée (McMullen, 1983) où il traite de la question du fantôme (voir la transcription intégrale de l'entrevue en annexe Q). Le contenu de cette discussion est sélectionné par un fichier MIDI issu d'une traduction électronique du manuscrit Voynich. Tel qu'expliqué dans le chapitre portant sur le *Crowbar cosmogonique*, cette traduction est réalisée par les logiciels Max/MSP et Ableton Live à l'aide d'une tablette graphique que j'utilise pour écrire les signes d'une page du manuscrit.

Je dessine ensuite le contour des fragments de la nouvelle destruction sur la partition initiale afin de superposer les signes nés des deux étapes destructives de la performance. Cette partition créée en temps réel détermine les vocalisations que j'émet alors que j'y marque les fragments de l'objet répandus sur le sol. Ma voix varie selon le mouvement de mon crayon sur la feuille, c'est-à-dire que sa tonalité monte quand je trace le contour des fragments vers le haut de la partition et descend lorsque je les trace vers le bas. Ma voix agit comme contrepoint à la voix spectrale de Derrida et délimite ainsi l'espace sonore d'un dialogue spectral. En fait, la deuxième partie du mouvement révèle une tension entre l'écriture en temps réel, laquelle est toujours déjà une trace, et le temps présent s'inscrivant en relation à l'origine effacée qui se présente fantomatiquement.

⁶⁴ Dans ce cas, l'objet est une petite bouteille (voir image en annexe P). Les objets à détruire sont toujours choisis au hasard et n'ont de fonction symbolique qu'en tant qu'objet à détruire dont les fragments permettent l'élaboration des partitions graphiques du mouvement. L'objet acquiert toutefois une fonction symbolique une fois que ses fragments sont traduits sur la partition, puisque ceux-ci deviennent des symboles visuels à interpréter sonoremment.

Lorsque je détruis la nouvelle incarnation de l'objet constituée des fragments de l'objet cassé, c'est la destruction initiale – matrice des premières expérimentations réalisées dans le cadre de ma thèse doctorale en 2009 – qui revient au moment où la voix spectrale de Derrida apparaît. Je décide ainsi de « laisser parler un fantôme à ma place » (Derrida en entrevue avec Ogier, McMullen, 1983) afin qu'un contenu théorique liminaire se révèle comme dissimulé. En effet, la reconstruction non linéaire de l'entrevue engendrée par la traduction électronique du manuscrit Voynich fragmente et superpose les événements verbaux énoncés par Derrida de façon à rendre audibles des extraits tout en camouflant la majeure partie de l'entrevue. En trouant de la sorte son discours et en brouillant la compréhension de certains mots par un procédé d'empilement, cette traduction exacerbe la perte et manifeste le fantôme.

Derrida décrit d'ailleurs dans cette entrevue la façon dont la technologie multiplie le pouvoir des fantômes.

Je crois qu'aujourd'hui tout le développement de la technologie, des télécommunications, au lieu de restreindre l'espace des fantômes, comme on pourrait le penser, on pourrait penser que la science, mon Dieu la technique, bon, laisse derrière eux l'époque des fantômes qui était l'époque des manoirs, d'une certaine technologie de, fruste enfin, d'une certaine époque périmée; alors que je crois au contraire que l'avenir est aux fantômes et que la technologie moderne, de l'image, de la cinématographie, de la télécommunication et, décuple le pouvoir des fantômes, le retour des fantômes (Derrida en entrevue avec Ogier, McMullen, 1983).

Le thème du fantôme est omniprésent dans l'histoire du développement technique et plus particulièrement dans l'histoire de l'enregistrement sonore. De Raudive à Jürgenson, plusieurs ont associé le médium de captation sonore au retour des spectres⁶⁵, puisque les vibrations, tout comme les fantômes, sont invisibles. Le

⁶⁵ « Le docteur Konstantin Raudive, ancien élève de Carl Jung et autrefois professeur de psychologie aux universités d'Uppsala et de Riga, croyait qu'un magnétophone qu'on laissait tourner en enregistrant dans une pièce calme pouvait capturer les voix des morts. Ce phénomène, s'il existe, fut

concept de *nécrophonie* développé par Castant (2007) synthétise cette idée que la technique de captation sonore peut donner lieu à l'établissement d'une relation avec l'invisible en rendant audible la voix des morts. De son côté, Weiss énonce : « Telle est la voix de la ventriloquie et du spiritisme; l'on pourrait ajouter que c'est également la voix des technologies d'enregistrement et de diffusion du son nouvellement imaginées en ce siècle, des voix acousmatiques sans origine ni *telos*, du mixage de voix des vivants avec celles des morts » (Weiss, 2009, p. 21). Dans *viorupeeeeihean*, ma voix se mélange à la voix fantomatique de Derrida qui, mort en 2004, revient nous parler du retour des spectres exacerbé par la technique. Ce mélange vocal constitue un dialogue unilatéral, étant donné que le fantôme de Derrida ne peut me répondre et demeure un inconnu avec lequel je tente d'établir une relation. La technique permet toutefois de témoigner de ce dialogue impossible.

C'est d'autre part grâce à un dispositif technique relativement complexe de traduction électronique en temps réel que je parviens à déclencher et à transformer divers spectres sonores par le biais de mes actions performatives. Cet *instrumentarium* renvoie en quelque sorte à différents stades du développement de l'objet technique. Par exemple, le pied de biche est un outil des plus simples qui sert généralement à effectuer des actions mécaniques telles que déclouer une caisse ou encore démolir quelque chose. Je l'utilise moi-même pour fracasser l'objet initial et c'est à partir de ce geste que je crée la partition graphique qui structure le premier mouvement de *viorupeeeeihean*. En performance, le simple outil se transforme toutefois en une sorte d'hyper outil ou d'hyper instrument qui, grâce à l'accéléromètre qui y est installé, contrôle certains paramètres de l'ordinateur gérant l'ensemble des couches de

prophétisé par Thomas Edison, l'inventeur du phonographe, mais découvert à la fin des années 1950 par un musicien (également producteur de cinéma) du nom de Friedrich Jürgenson. En emmenant un magnétophone dans la campagne suédoise pour enregistrer des chants d'oiseaux, il saisit également de faibles conversations qui, de manière coïncidente ou pas, étaient des discussions ressemblant aux chants d'oiseaux de nuit [...] Peut-être sont-ce là des esprits qui essaient de nous dire quelque chose » (Toop, 2000, pp. 278-279).

traduction. Ensuite, la basse électrique utilisée pour la troisième partie de ce premier mouvement est à la fois un instrument de musique et un objet technique qui exerce une médiation entre l'acte et la production sonore. La basse électrique est ici également utilisée comme un hyper instrument, puisqu'elle possède, outre une sortie audio standard, une sortie MIDI lui permettant de contrôler l'ordinateur. On retrouve donc dans ce premier mouvement de *viorupeeeeihean* la présence d'objets techniques qui agissent en tant que médiateurs entre l'acte et la production sonore, et ce, de l'outil à l'ordinateur en passant par l'instrument de musique.

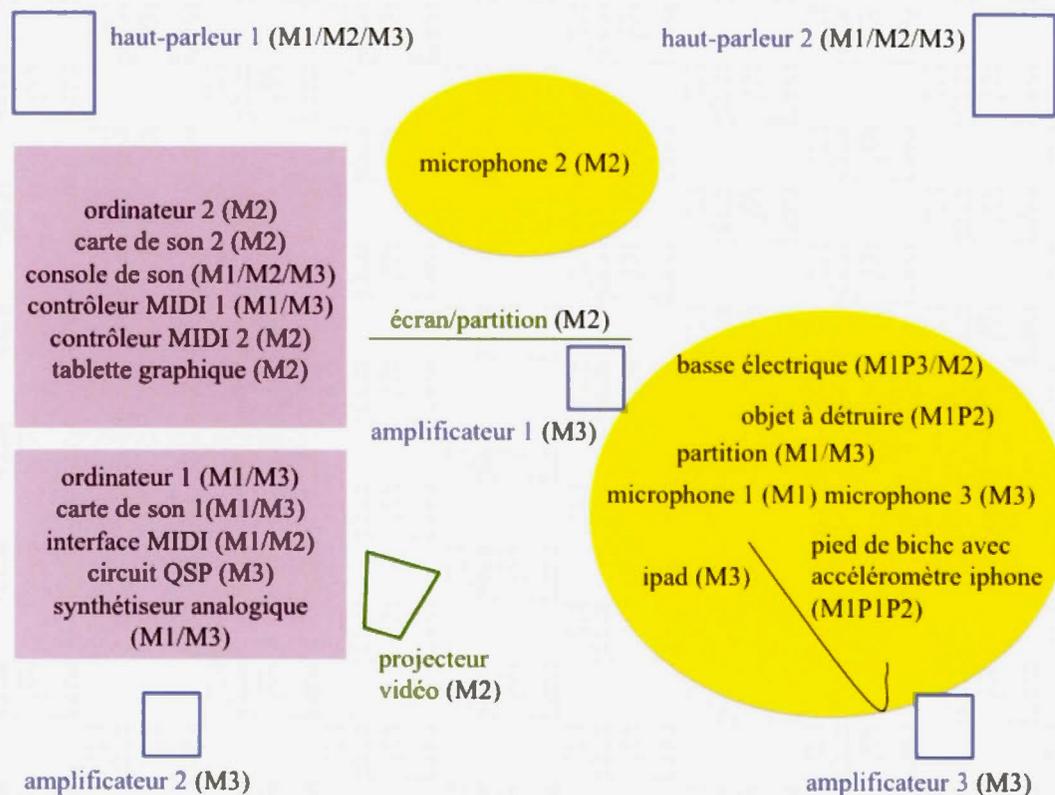


Figure 7.4 : Plan de scène du dispositif performatif de *viorupeeeeihean*. Revoir figure 7.1 pour des explications détaillées de ce plan.

7.1.3 Troisième partie du premier mouvement

La basse électrique est utilisée pour la première fois dans la troisième partie du premier mouvement de la performance sonore. Pour cette dernière partie du mouvement, je place la nouvelle partition créée lors de la deuxième partie du mouvement sous les cordes de la basse électrique qui devient ainsi l'instrument à partir duquel la traduction émerge. J'interprète alors la partition en pesant sur les cordes vis-à-vis les signes de gauche à droite et de bas en haut pour déclencher, via le protocole MIDI qui permet à l'instrument de contrôler l'ordinateur, les fichiers sonores du tout dernier mouvement de *viorupeeieiean* nommé *Histhoulcapable*.

La dernière partie de ce premier mouvement expose ainsi la transformation sonore de la documentation d'un mouvement ultérieur de la performance sonore qui est modifié en temps réel par l'interprétation de la partition à travers les cordes de l'instrument. Le fait d'appuyer sur les cordes déclenche aussi des phonèmes qui ne sont pas diffusés dans le lieu de représentation, mais que j'entends dans un casque d'écoute. Ces phonèmes que j'énonce sont sélectionnés par une interface créée avec le logiciel Max/MSP dont le fonctionnement aléatoire m'empêche d'anticiper le phonème que je devrai prononcer. Je dois ainsi faire preuve d'hospitalité envers ce qui advient dans le processus tout en portant attention au contenu diffusé dans le casque d'écoute afin d'assurer la justesse de ma traduction vocale du texte phonétique dicté par l'ordinateur. Ce texte phonétique vocalisé émerge donc du processus de traduction de la partition générée lors de la deuxième partie du premier mouvement et vient se superposer aux enregistrements sonores d'un mouvement ultérieur de la performance modifiés par mon maniement de la basse électrique. À la stratification sonore décrite ci-dessus viennent finalement s'ajouter les sons produits par la traduction numérique du manuscrit Voynich ayant servi à la sélection des passages de l'entrevue de Derrida dans la deuxième partie du mouvement de même qu'à la modulation du son du synthétiseur analogique dans la première partie de ce mouvement.

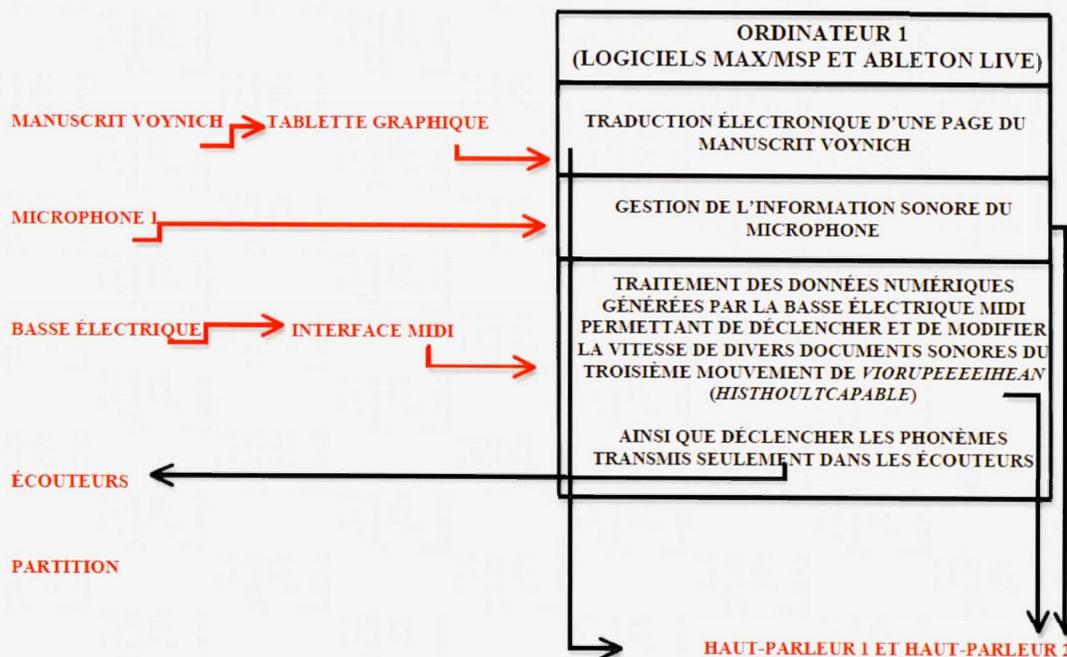


Figure 7.5 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio ou numériques pour la troisième partie du premier mouvement de *viorupeeeihean*. Les mots en rouge représentent les éléments externes au dispositif informatique et les flèches rouges indiquent lorsque ces éléments sont des entrées audio ou numériques dans l'ordinateur. Les mots en noir concernent le dispositif informatique et le traitement des données. L'ordinateur gère ces données parallèlement et diffuse les résultats sonores générés par le traitement des données vers des sources de diffusion sonore externes. Les sorties audio de l'ordinateur vers ces sources externes sont identifiées par les flèches noires.

7.2 Synthèse du premier mouvement de la performance sonore

Ce mouvement renferme trois types de traduction d'une même page du manuscrit Voynich : une traduction audio par un synthétiseur analogique dans la première partie, une traduction/sélection des passages de l'entrevue de Derrida dans la deuxième et finalement une traduction sonore numérique dans la troisième. Au fil de la performance, il est aussi possible d'identifier trois attitudes conceptuelles adoptées envers la modification d'événements : une transformation et un empilement d'éléments du passé par l'acte présent, l'acte de tracer au présent en relation à l'origine fantomatique ainsi qu'une performativité annonçant/modifiant des données issues de la documentation du troisième mouvement de la performance sonore. Il y a enfin trois stades d'évolution du travail vocal, voire buccal, qui est amplifié par le microphone inséré dans ma bouche, à commencer par le souffle et la succion en passant par un chant discret qui se transforme en une énonciation de phonèmes indiquant la phase liminaire d'un langage en devenir.

Le premier mouvement de *viorupeeeeihean* présente un espace-temps mixte, hétérogène et non linéaire où différents types de relation temporelle émergent des liens entre les composantes de la performance : survie à travers la traduction, modification de traces sonores, langage en devenir, etc. Les traces sonores sont toujours superposées à des actions vocales et performatives en fuite vers leur avenir. Ici, le devenir est en relation à certaines images (sonores) du passé, puisque tout repose sur un processus de traduction en temps réel géré par un dispositif technique qui rappelle des spectres sonores. En effet, les images sonores préalablement enregistrées sont toujours modifiées en temps réel par les actions performatives en devenir qui contrôlent souvent⁶⁶ les diverses machines traductrices. Ce processus de

⁶⁶ J'écris « souvent », car ce sont parfois les machines traductrices qui déterminent le contenu des actions performatives et vocales en temps réel comme lors de la diction des phonèmes dans la dernière partie du premier mouvement de la performance sonore. Il est intéressant de souligner ici que si, au

traduction témoigne d'un espace-temps mixte où le nouveau et l'ancien s'entremêlent tout en maintenant leur relation à l'*à-venir*. Cette conception n'est pas étrangère à la notion d'image développée par Benjamin : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation » (Benjamin, 2006, p. 479).

Cette constellation formée par la rencontre entre l'Autrefois, incarné dans *viorupeeeeihean* par les images sonores de versions antérieures de la performance, et le Maintenant performatif constitue un espace-temps mixte. Même si trois attitudes temporelles sont successivement exposées, il ne s'agit pas de symboliser un temps linéaire. Je désire également souligner que l'aspect symbolique même de *viorupeeeeihean* est mis à l'épreuve par le déploiement de la performance sonore en tant qu'expérimentation. Le processus expérimental suggère une incapacité du créateur à prévoir le contenu symbolique qui émergera du matériau. Tel que l'écrit Blanchot : « On pourrait dire que le symbole ressaisit, mais à l'envers, l'aventure créatrice. Il fait donc participer à la profondeur de ce mouvement aventureux, mais d'autant plus peut-être que l'écrivain a été moins tenté de préparer intentionnellement la voie au symbole » (Blanchot, 1959, pp. 126-127). Mon approche pragmatique et expérimentale de la création requiert un travail à partir de ce qui émerge et donne parfois lieu à une constitution a posteriori du réseau symbolique. Ainsi, en plus d'adapter constamment mes idées initiales au matériau émergent, je crée des matériaux sous l'influence des nouveaux liens symboliques nés de ma lecture des données issues de mes expérimentations. Par exemple, j'ai décidé de maintenir une

tout début de mes recherches doctorales, j'ai travaillé à créer des interfaces qui déterminent les actions performatives en temps réel (revoir le chapitre sur le *Crowbar cosmogonique*), j'ai ensuite progressivement opté pour des machines traductrices contrôlées par les actions performatives. Le résultat de ces traductions électroniques influence toutefois mes actions lors de mes performances sonores, puisque je réagis au matériau produit par lesdites machines.

posture agenouillée pendant les trois parties du premier mouvement, et ce, même lorsque l'extrémité recourbée du pied de biche n'est plus autour de mon cou. Cette posture a pourtant été choisie a priori afin de travailler à partir des propriétés physiques du pied de biche.

En performance, le réseau symbolique est aussi continuellement fragilisé ou renforcé par les nouvelles données qui jaillissent des relations imprévues entre les divers éléments impliqués (actions performatives, voix, dispositif électronique et instrumental, résultat sonore, etc.). Façonné par le devenir insaisissable du symbole déployé dans le processus de création, le réseau symbolique se transforme aussi à travers l'interprétation, puisque comme Blanchot l'a clairement énoncé « c'est pour le lecteur seul qu'il y a symbole, c'est lui qui se sent lié au livre par le mouvement d'une recherche symbolique » (Blanchot, 1959, p. 123). Tel que je viens de le mentionner, je suis également un « lecteur » qui interprète a posteriori ces données symboliques qui émergent de l'expérimentation, mais qu'est-ce que le symbole apporte à l'artiste? Encore une fois, Blanchot répond pertinemment à cette question : « peut-être rien que l'oubli de son échec et le dangereux penchant à se faire illusion par le recours à un langage de mystère » (Blanchot, 1959, p. 126). L'échec est cependant fécond en tant que processus de fragilisation/déconstruction et ce langage de mystère peut favoriser la performance de l'hermétisme.

En effet, la performativité de l'hermétisme et la fragilisation de l'intentionnalité comme méthodes d'approche pragmatique de l'insaisissable se trouvent au centre du processus de création de *viorupeeeeihean* qui constitue une machine d'émergence symbolique où le jaillissement de la signification est saisi *avant qu'il ne se fixe dans une structure de signification*. En fait, cette machine d'émergence « évolue donc dans le *sens*, elle prend fin avec l'apparition d'une structure comme signification. Elle n'est pas dans les formes, elle va vers elles, avance dans leur direction. Ni le produit

ni l'apparu ne l'intéressent, seul la concerne le processus de production, d'apparition » (Loreau, 1998, p. 198).

Je ne peux alors saisir tout le potentiel des entités hermétiques nées du processus, mais je génère de nouvelles expérimentations à partir de ma relation à celles-ci pour complexifier la structure conceptuelle et symbolique de l'œuvre, et ce, d'une manière excessive, voire obsessionnelle, exacerbant ainsi l'inaccessible. Bien entendu, tout le travail repose a priori sur un effort de traduction et de transposition des données issues de l'analyse de l'œuvre de trois artistes (Ashley, Cage et Hunt). Ce processus de transposition ne révèle toutefois jamais l'origine qui est inatteignable, mais qui survit autrement à travers la traduction. L'acte de traduction, tel que mentionné aux chapitres précédents, révèle un intouchable et *performe* en quelque sorte une différence. L'acte de traduction est ici utilisé de manière performative dans la mesure où il sert à produire de la différence sans tenter de communiquer quelque chose. Ainsi, les diverses transpositions relèvent de la performativité de la signifiante⁶⁷ plutôt que de la signification.

7.3 Transition entre le premier mouvement et le deuxième mouvement de la performance sonore

Les divers processus de traduction en temps réel gérés par le dispositif technique permettent d'établir en toute hospitalité une relation à l'insaisissable, et ce, à l'image des procédés d'écriture sous contrainte qui servent de bases structurelles aux expérimentations sonores et performatives réalisées dans le cadre de la thèse. D'ailleurs, afin d'effectuer une rupture entre le premier et le deuxième mouvement de la performance sonore, je diffuse une voix enregistrée prononçant *viorupeeeeeihear*

⁶⁷ La signifiante est le procès de la production du sens et non pas le sens produit comme signification (Barthes, 1982) tel qu'expliqué lors du chapitre portant sur les expérimentations performatives intitulées *Histhoultcapable*.

qui est le titre de l'œuvre constitué d'un groupe de lettres rassemblées par un système d'écriture sous contrainte comme il est expliqué au début de ce chapitre. La voix enregistrée est déclenchée par la note A que je joue à la basse électrique, mais qui n'est pas diffusée par le système de son. Le A est la note à partir de laquelle les instruments d'un orchestre ou d'un groupe musical s'accordent au début d'un concert. Grâce à ce A occulté, je suis en mesure de m'accorder avec le mot généré par un système d'écriture sous contrainte avant d'entreprendre le deuxième mouvement dont les partitions et le libretto⁶⁸ sont créés par le même type de procédé.

7.4 Deuxième mouvement de la performance sonore

J'entame ensuite le deuxième mouvement de la pièce qui est constitué des chansons indécidables 3 (*temporelle et l'espace*), 4 (*de percée là : pas*), 5 (*Ça : paca là-bas las. Sac*) et 6 (*cas bac mac cap acap aca*). J'ai décidé de conserver uniquement ces chansons, car elles synthétisent conceptuellement le cycle de chansons auquel elles appartiennent. Comme expliqué au chapitre portant sur la création de ce cycle, le contenu textuel des chansons a été déterminé par un système d'écriture sous contrainte basé sur l'élaboration d'une liste exhaustive d'homonymes de la langue française possédant le même nombre de lettres et ne se distinguant que d'une seule lettre à l'écrit. Cette lettre permet de discerner le sens des homonymes en tant que signes écrits. Ce sens demeure toutefois indécidable à l'oral, puisqu'il est impossible d'entendre les lettres qui distinguent les homonymes lorsqu'ils sont énoncés. Cette entreprise manifeste ce qui peut se cacher dans la voix et c'est précisément ce que je nomme une voix monstre. La voix monstre *performe* ainsi une indécidabilité quant à

⁶⁸ La référence à la tradition musicale et à l'opéra introduit le deuxième mouvement de la performance sonore qui synthétise mes expérimentations réalisées en relation à l'analyse du travail opératique d'Ashley et du rôle qu'il accorde à la musicalité de la voix dans son travail et dans celui de ses interprètes vocaux : Sam Ashley, Thomas Buckner, Jacqueline Humbert, Jill Kroensen, Joan La Barbara, David Van Tieghem, etc.

la signification des mots qui sont prononcés et permet de dévoiler cette différence, voire cette *différance*, en tant que voilée. D'ailleurs, pour ce mouvement de la performance sonore, je me montre moi-même comme caché derrière l'écran/partition sur lequel est projetée l'image floue des deux modes de traduction en temps réel des lettres qui différencient à l'écrit les homonymes que je chante ou prononce. Pour les chansons 3 (*temporelle et l'espace*) et 5 (*Ça : paca là-bas las. Sac*), je trace à l'aide d'une tablette graphique les lettres qui distinguent ces homonymes à l'écrit. La tablette graphique déclenche, grâce à une interface créée avec Max/MSP en relation au logiciel Ableton Live, des voix féminines enregistrées qui énoncent les homonymes des chansons que j'interprète à la limite du compréhensible. En effet, la mise en bouche excessive des homonymes rend difficile leur saisie et intensifie l'indécidabilité. Les inflexions qu'une voix fait subir à un langage donné indiquent parfois un tout autre sens que celui du mot qui traverse l'espace buccal. Les affects contenus dans l'intonation d'une voix, dans sa texture ou dans son grain (Barthes, 1982) sont en mesure de résister à son aspect significatif comme il a été mentionné dans les chapitres précédents. En effet, exacerbée par le chant, le balbutiement ou le bégaiement, la voix peut triturer la langue. La voix renvoie alors parfois le langage à son corps sonore dénué de signification. Elle incarne aussi l'indécidable du corps, puisqu'elle provient de lui, alors même qu'elle s'en détache en agissant comme passeur entre son extériorité et son intériorité (Parret, 2002). La voix est un passage qui incarne une limite où un indécidable demeure et où la *différance* (Derrida, 1972) se manifeste. Mes chansons indécidables tentent de manifester cette différence/*différance* entre les mots en tant que signes écrits et les mots prononcés. Pour les chansons 3 (*temporelle et l'espace*) et 5 (*Ça : paca là-bas las. Sac*), une traduction électronique des lettres distinguant les homonymes permet d'entendre autrement ces lettres, tandis qu'elles deviennent, pour les chansons 4 (*de percée là : pas*) et 6 (*cas bac mac cap acap aca*), les notes jouées sur l'instrument de musique au moment où je chante ces homonymes indécidables. Sur l'écran/partition est projetée de manière floue la traduction approximative des notes jouées par l'instrument.

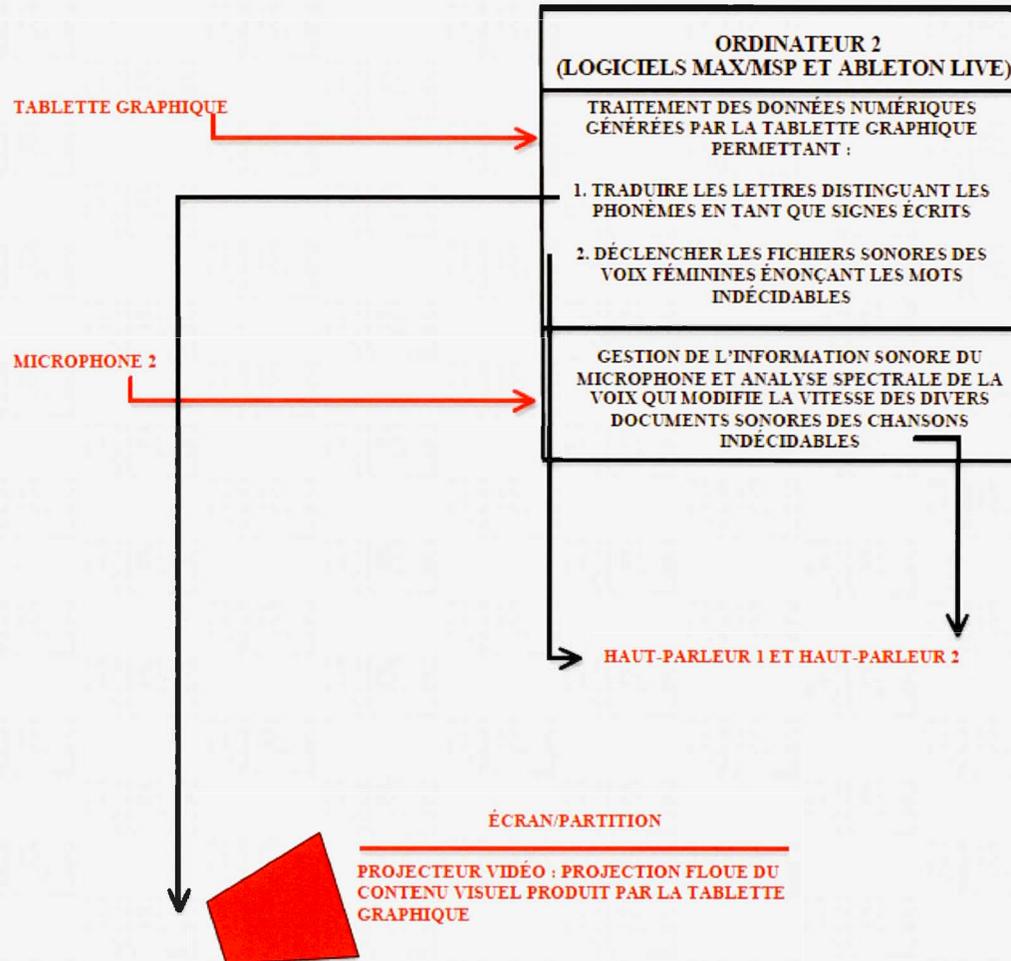


Figure 7.6 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio ou numériques pour le deuxième mouvement de *viourupееееiіean* lorsque la traduction des lettres inaudibles est électronique. Les mots en rouge représentent les éléments externes au dispositif informatique et les flèches rouges indiquent lorsque ces éléments sont des entrées audio ou numériques dans l'ordinateur. La forme et la ligne rouge représentent le dispositif de projection vidéo. Les mots en noir concernent le dispositif informatique et le traitement des données. L'ordinateur gère ces données parallèlement et diffuse les résultats générés par le traitement des données vers des sources de diffusion externes. Les sorties audio ou vidéo de l'ordinateur vers ces sources externes sont identifiées par les flèches noires.

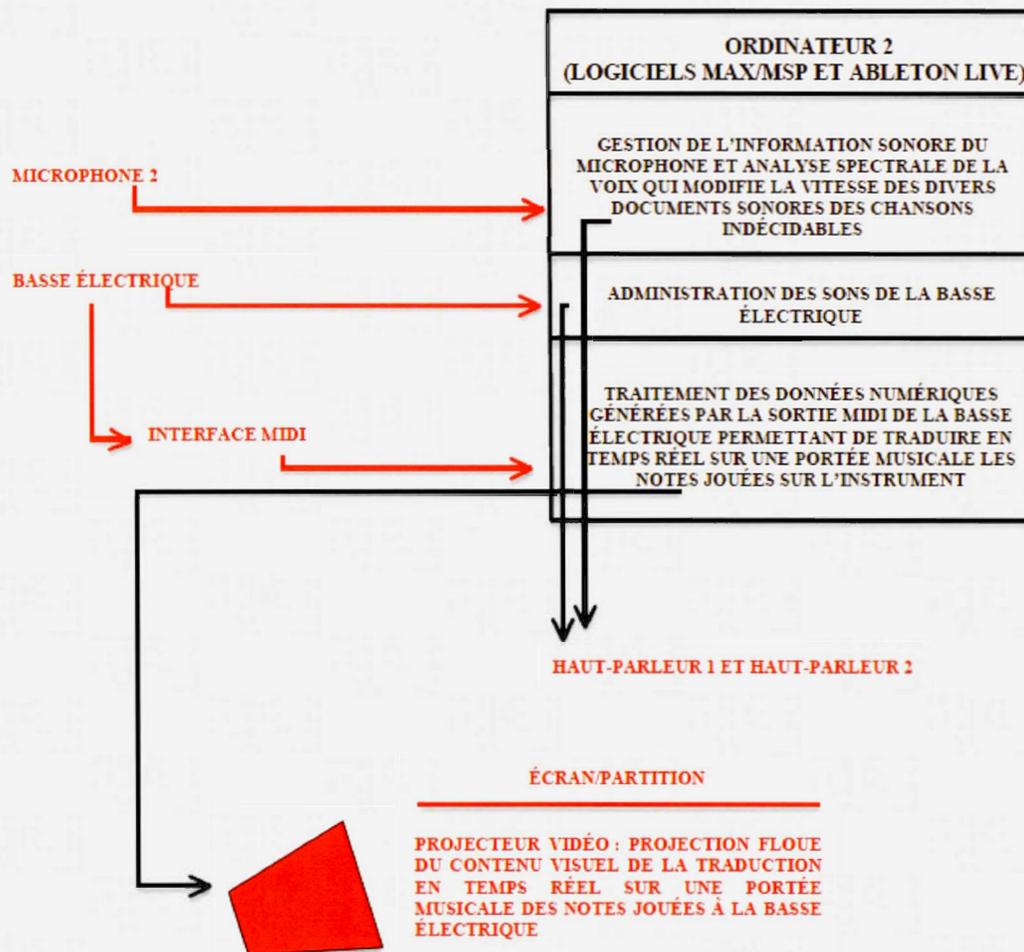


Figure 7.7 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio ou numériques pour le deuxième mouvement de *viorupeeeeihean* lorsque la traduction des lettres inaudibles est instrumentale. Les mots en rouge représentent les éléments externes au dispositif informatique et les flèches rouges indiquent lorsque ces éléments sont des entrées audio ou numériques dans l'ordinateur. La forme et la ligne rouge représentent le dispositif de projection vidéo. Les mots en noir concernent le dispositif informatique et le traitement des données. L'ordinateur gère ces données parallèlement et diffuse les résultats générés par le traitement des données vers des sources de diffusion externes. Les sorties audio ou vidéo de l'ordinateur vers ces sources externes sont identifiées par les flèches noires.

Ces notes traduites numériquement sont enregistrées et rejouées à la fin du mouvement, mais transposées en chant d'oiseau. J'insiste ici sur la perte et la *différance* générative propre à la transposition de divers matériaux dans plusieurs formes de langage : électronique, musical, animalier, etc. Puisque l'acte de traduction est omniprésent dans ce mouvement, on y retrouve une démultiplication des interfaces traductrices qui engendrent une pluralité d'éléments traduits afin d'explorer l'hétérogénéité qui émane de l'acte de traduction. Ces interfaces traductrices modifient sans cesse des données préalablement enregistrées pour assurer leur devenir autre. L'acte de traduction sur la tablette graphique déclenche et modifie des voix enregistrées vocalisant les homonymes, l'enregistrement numérique de l'interprétation à la basse électrique de la partition détermine à la fin du mouvement les tonalités d'un chant d'oiseau, alors que la voix, dans chacune des chansons, modifie un fichier sonore de la chanson précédente. De cette façon, chacune des chansons contient et transforme/traduit le contenu sonore de la chanson qui la précède dans le cycle pour mieux l'actualiser.

Ce système de relations est géré par les machines traductrices et les dispositifs mnémotechniques qui permettent la modification d'images sonores préenregistrées ou captées en temps réel. Ces diverses techniques de traduction établissent une relation avec ce qui n'est pas directement accessible dans les corps sonores diffusés ou captés. Ces choses semblant d'emblée inaccessibles peuvent être révélées par la médiation technique qui amplifie des bruits et des textures a priori inaudibles tout en augmentant le corps performatif. Ici, si le dispositif technique permet d'accéder à des données issues du corps performatif qui sont d'abord inaccessibles, il désincarne du même coup ce corps en le captant numériquement et en l'incorporant autrement en divers corps sonores. La traduction numérique des données produites par le corps performatif laisse résonner *spectralement* le corps performatif, tandis qu'elle pénètre le grain de son image afin de percevoir des entités insaisissables. Ce processus de médiation transforme et confronte le corps performatif à son devenir à partir de ce qui

le constitue intimement, c'est-à-dire des entités hermétiques imperceptibles qu'un dispositif technique peut amplifier et scruter⁶⁹.

7.5 Troisième mouvement de la performance sonore

Le troisième et dernier mouvement de la performance sonore répond également à cette exigence de *performer* l'hermétisme à travers une multitude d'interfaces de traduction/mutation de la voix et du corps performatif. Contrairement aux deux autres mouvements dont les versions précédentes ont été présentées plusieurs fois (voir la liste des performances sonores liées à mes recherches doctorales en annexe A), ce troisième mouvement a été montré pour la première fois le 28 mars 2013 comme mentionné au sixième chapitre. La version de ce mouvement intitulé *Histhoultcapable* présentée en mars 2013 ressemble au matériau décrit au chapitre portant sur les expérimentations rassemblées sous le titre *Histhoultcapable*⁷⁰. J'y ai toutefois ajouté quelques actions performatives.

D'abord, j'ai décidé d'écrire la nouvelle partition au verso de la partition du premier mouvement afin de traduire différemment cette partition qui sert pour ce mouvement à bloquer l'émission des mots inscrits sur la partition lorsque je les énonce. Ici, la partition constitue aussi une interface physique avec laquelle je *performe* comme je l'ai expliqué au chapitre VI. Au début, j'interprète les mots inscrits sur la partition en bloquant leur émission avec le corps de la feuille, puis je les aspire aux deux tiers du mouvement pour finalement balayer de mon souffle l'espace entier de la partition à la

⁶⁹ Par exemple, un microphone permet l'amplification de sons qui sont parfois inaudibles pour l'oreille humaine. La technique d'amplification sonore révèle des sons a priori inaudibles qui peuvent ensuite être transformés par d'autres processus techniques, telle que la synthèse granulaire entre autres qui, à l'aide d'un ordinateur, pénètre dans le grain du son et le transforme. Il est possible de modifier un son pour le confronter à son devenir à partir de ce qui le constitue organiquement.

⁷⁰ Le dispositif de spatialisation sonore est moins complexe, puisque j'ai dû le modifier en fonction des limites techniques du lieu de présentation de *viorupeeeeihean*.

fin du mouvement. La partition est donc interprétée en trois mouvements, mais elle n'est pas uniquement un objet à interpréter, puisqu'elle devient, à l'image d'une membrane, l'interface physique produisant des vibrations sonores. Tel que décrit au chapitre portant sur *Histhoultcapable*, ces actions vocales et buccales sur la partition sont reliées au dispositif électrique et électronique.

Dans la dernière version de la performance sonore présentée à Berlin en octobre 2013 (voir vidéo 8), j'interprète le troisième mouvement avec le pied de biche utilisé lors du premier mouvement et sur lequel est attaché un microphone. Je m'agenouille à l'intérieur de la zone où j'ai interprété le premier mouvement. Après avoir déposé son extrémité courbée au sol, je prends le pied de biche d'une main en tenant la partition de l'autre pour interpréter le mouvement. Cette posture instable fragilise ma performance et dynamise le mouvement. Finalement, ce retour au pied de biche achève la cosmologie de la performance et met en relief la différence émergeant de la répétition.

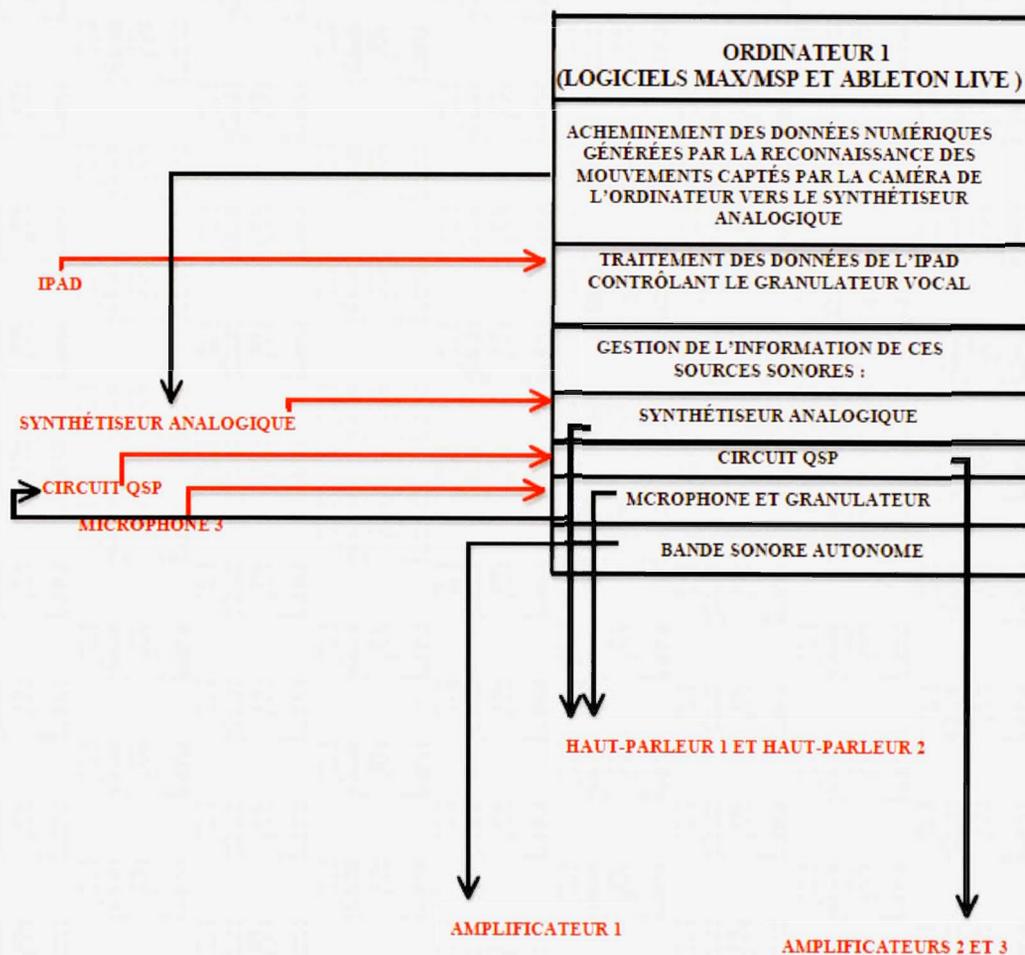


Figure 7.8 : Diagramme qui illustre la gestion par l'ordinateur des entrées et des sorties audio ou numériques du troisième mouvement de *viorupeeeeihean*. Les mots en rouge représentent les éléments externes au dispositif informatique et les flèches rouges indiquent lorsque ces éléments sont des entrées audio ou numériques dans l'ordinateur. Les mots en noir concernent le dispositif informatique et le traitement des données. L'ordinateur gère ces données parallèlement et diffuse les résultats sonores générés par le traitement des données vers des sources sonores externes. Les sorties audio de l'ordinateur vers ces sources externes sont identifiées par les flèches noires.

7.6 *Viorupeeieiean* : version sur support audio fixe⁷¹

7.6.1 L'archi-trace

La version de *viorupeeieiean* créée spécifiquement pour un support audio fixe incarne tout autrement le travail de la différence/*différance*, puisqu'elle a été générée par des expérimentations de mixage et de montage sonore de la documentation des performances réalisées entre 2009 et 2013. Il existe bien entendu un matériau commun aux deux versions de l'œuvre, mais c'est dans la manière dont les unités constitutives de ce matériau sont agencées autrement que la *différance* fait son œuvre, et ce, en relation aux spécificités des médiums convoqués : la performance sonore et l'écriture (enregistrement) sonore⁷². Je me concentre dans les pages qui suivent sur ce qui distingue les deux versions de *viorupeeieiean* pour mieux observer l'émergence des différences produites par les nouveaux agencements des matériaux. La recomposition de *viorupeeieiean* sur support audio fixe réalisée par le biais de procédés de montage et de mixage de la documentation sonore des expérimentations performatives vise à générer de nouvelles entités hermétiques et à entendre la

⁷¹ Écouter le disque *viorupeeieiean* publié sur l'étiquette Oral dirigée par Éric Mattson.

⁷² Glenn Gould fut un ardent défenseur du médium de l'enregistrement sonore et des possibilités de montage et de mixage en studio dans la recomposition d'une performance musicale. Comme l'écrit Monsaingeon dans la préface aux écrits de Gould (1983), Gould « était convaincu que ses pensées musicales les meilleures passaient par l'enregistrement et qu'il existait une profonde analogie entre l'élaboration d'une interprétation musicale par le disque et le processus de confection d'un film » (Gould, 1983, p. 11). Gould écrit en effet que « le montage ne nuit pas à la ligne générale; au contraire, le bon montage crée la bonne ligne, et peu importe qu'on ait utilisé des collures toutes les deux secondes ou aucune pendant toute une heure, du moment que le résultat *semble* faire un tout cohérent » (Gould, 1983, pp. 26-27). Selon lui : « L'enregistrement autorise le recul historique, la compréhension après coup. Il est l'indispensable contrepoison qui combat la tolérance pernicieuse causée par la transmission simultanée. À l'inverse de la réception simultanée qui provoque comparaisons improductives et conformité, la préservation d'archives et le différé conduisent au détachement, au non-conformisme, à la distanciation et au recul historique » (Gould, 1983, p. 92). Ses œuvres radiophoniques telles que *The Idea of North* (1967), *The latecomers* (1969) et *The Quiet in the land* (1977) témoignent également de son utilisation des possibilités de mixage et de montage de divers documents sonores en studio.

différence/*différance* en jeu dans les deux versions de l'œuvre. Il s'avère également pertinent d'analyser la façon dont les concepts se traduisent différemment dans les deux versions de l'œuvre. La *différance* jaillit du processus de traduction et de répétition de certains concepts qui reviennent sans cesse sous de nouvelles formes. D'ailleurs, la question de la trace, qui est intimement liée aux concepts de *différance* et de répétition, est un thème récurrent dans l'œuvre. La notion de trace est en effet omniprésente dans les deux versions de l'œuvre et plus précisément dans la traduction d'enregistrements sonores de versions antérieures de la pièce via des dispositifs techniques qui permettent en quelque sorte aux spectres sonores de se montrer de nouveau ou plutôt de se montrer comme nouveaux⁷³.

La question du fantôme évoquée un peu plus haut est comparable à la notion de trace : « la thématique du fantôme ou plutôt du revenant n'est pas loin de se confondre avec celle de la trace même » (Derrida, 2001b, pp. 256-257). La trace est fondamentale pour comprendre la déconstruction derridienne qui, tel qu'expliqué dans le chapitre portant sur le travail d'Ashley, démantèle la présence de la voix sur l'écriture dans l'histoire de la métaphysique occidentale et en linguistique, disciplines qui associent souvent la présence vivante à la voix en rangeant l'écriture du côté de l'absence et de la mort. Derrida démontre que « la trace, *différance* ou écriture en général, est la racine commune de la parole et de l'écriture » (Derrida, 1967, p. 109) et qu'ainsi le logocentrisme et le phonocentrisme produits par les différentes pratiques basées sur ce que Derrida nomme la métaphysique de la présence ne reposent sur rien de stable ni de solide. Je reviendrai sur l'efficacité

⁷³ La documentation sonore d'une performance constitue d'ailleurs déjà une trace où ce qui est enregistré se présente autrement. Les différents procédés techniques impliqués dans *viorupeeeeihean* déconstruisent toutefois ces documents sonores afin de créer de nouveaux agencements à partir du matériau initial afin d'examiner la différence qui émerge du processus de déconstruction/reconstruction. Les possibilités d'écriture déconstructive que les outils de montage et de mixage autorisent se rapprochent également de la fabrication cinématographique comme le défend Gould et tel que l'écrit Derrida : « Il y a entre l'écriture déconstructive et le cinéma un lien essentiel : couper, coller, composer, monter des textes et des citations » (Derrida, 2001a, pp. 81-82).

pragmatique de la déconstruction dans ma démarche en conclusion de ce chapitre, mais je souhaite d'abord observer comment *viropupeeieiean* s'approprie cette théorie derridienne de la trace, cette racine commune entre la parole et l'écriture⁷⁴, afin de déployer divers univers sonores hétérogènes selon des modalités qui leur sont spécifiques.

Dans la performance sonore, la trace est entre autres abordée dans la traduction en temps réel d'enregistrements sonores de versions antérieures de la pièce par les actions performatives via le dispositif technique. Dans la version sur support audio fixe, la recomposition du matériau s'est effectuée à partir des traces (documentation) de l'ensemble des performances réalisées entre 2009 et 2013 selon des procédés de mixage et de montage qui permettent de faire cohabiter en un espace-temps sonore les divers mouvements de la performance dans une autre structure temporelle. La problématique de la trace s'incarne donc de manière différente dans les deux versions de l'œuvre, mais elle constitue, dans un cas comme dans l'autre, une brèche sur un dehors insaisissable qui est gage d'hospitalité, car après tout « la trace est l'ouverture énigmatique de la première extériorité » (Derrida, 1967, p. 103). D'ailleurs, la question du mixage sonore implique déjà une forme d'hospitalité, puisqu'elle fusionne des éléments hétérogènes et différentes traces sonores afin de constituer de nouvelles entités autonomes par rapport aux matériaux initiaux.

Cependant, dans le but de décrire avec exactitude cette « première extériorité », Derrida complexifie la problématique de la trace en créant le concept d'archi-trace qui renvoie à l'effacement de l'origine dans la trace tout comme au fait « que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une

⁷⁴ Il me semble adéquat d'associer conceptuellement la performance sonore à la parole en tant qu'activité vivante et l'œuvre sur support audio fixe à l'écriture (sonore). L'archi-écriture demeure toutefois fondamentale pour les deux versions de *viropupeeieiean* comme c'est aussi le cas pour la parole et l'écriture chez Derrida.

non-origine, la trace, qui devient ainsi l'origine de l'origine » (Derrida, 1967, p. 90). Derrida tente d'éviter de subordonner la trace à la présence ou à ce qu'il nomme une non-trace originaire afin de l'ouvrir à sa *différance* constitutive, voire constituante. L'archi-trace ne relève pas du jeu de l'identité, mais plutôt du jeu de la *différance* qui « ne dépend d'aucune plénitude sensible, audible ou visible, phonique ou graphique » (Derrida, 1967, p. 92). Comme expliqué au deuxième chapitre, la *différance* est insaisissable et ne peut être réduite par une saisie sensible ou rationnelle, étant donné qu'elle n'existe pas. Selon Derrida, la condition de la visibilité est l'invisible et celle de l'audition l'inaudible. Ainsi, la *différance* dans « L'image graphique n'est pas vue; et l'image acoustique n'est pas entendue. La différence entre les unités pleines de la voix reste inouïe. Invisible aussi la différence dans le corps de l'inscription » (Derrida, 1967b, p. 95).

Le jeu de la *différance* dans l'archi-trace constitue une forme de relation à l'autre qui ne peut renvoyer au même, puisqu'il renferme une différence en elle-même irréductible à l'unité du même. Cette différence en elle-même implique un écart par rapport à toute possibilité de totalisation ou d'unification systématique permettant de distinguer l'autre du même ou le naturel de l'artificiel. D'ailleurs, cet écart propre à l'archi-trace ou l'archi-écriture en relation à l'ordre dit naturel est souvent qualifié par l'orthodoxie linguistique de monstrueux. « La perversion de l'artifice engendre des monstres. L'écriture comme toutes les langues artificielles qu'on voudrait fixer et soustraire à l'histoire vivante de la langue naturelle, participe de la monstruosité » (Derrida, 1967, p. 57). La monstruosité correspond à cet écart que l'on retrouve, par exemple, dans la nature lorsqu'elle s'éloigne d'elle-même et se dénature pour offrir l'hospitalité à une extériorité intime. L'orthodoxie linguistique condamne cet écart monstre, mais Derrida y voit la performance d'un détour et d'un dédoublement d'une origine insaisissable pervertissant la hiérarchie logocentrique et phonocentrique. « Ce qui est insupportable et fascinant, c'est bien cette intimité enchevêtrant l'image à la chose, la graphie à la phonie, au point que par un effet de miroir, d'inversion et de

perversion, la parole semble à son tour le spéculum de l'écriture qui usurpe ainsi le rôle principal » (Derrida, 1967, p. 54). Ce jeu monstrueux de la *différance* dans l'archi-trace s'incarne autrement dans les deux versions de *viorupeeeeihean*. Celles-ci sont générées par des procédés expérimentaux basés sur des systèmes d'écriture sous contrainte et les spécificités techniques de machines d'émergence qui engendrent des différences à travers la répétition.

La répétition a occupé un rôle central dans l'élaboration de la version de *viorupeeeeihean* sur support audio fixe. Celle-ci résulte d'une réécriture réalisée à partir de nombreuses expérimentations fondées sur le mixage de fichiers sonores issus de la documentation des performances conçues dans le cadre de ma thèse doctorale entre 2009 et 2013. J'ai réorganisé le matériau sonore en fonction des spécificités du médium de l'enregistrement ainsi que du montage et du mixage audio en sélectionnant, modifiant et superposant les matériaux issus des documents sonores selon des procédés d'écriture exposés dans les pages qui suivent. Le médium de l'enregistrement sonore et les divers outils de mixage et de montage prolongent le travail de la machine d'émergence créée pour la performance sonore en traduisant autrement les matériaux et en générant de nouvelles données.

7.6.2 *Cobalieciable*

Pour la pièce *Cobalieciable*, j'ai superposé divers matériaux sonores de la documentation du *Crowbar cosmogonique* à des chansons indécidables. La chanson indécidable 9 (*bcrmp cprmb bpmr bpm mp p ___ ___ p*) fait ici office de limon sonore. Ainsi, des sons provenant de la documentation d'une performance intitulée *L'indécidabilité aiguë* (créée autour de la chanson indécidable 9), présentée par Avatar à Québec à l'automne 2010, reviennent sans cesse dans toutes les sections de la pièce. Les matériaux du *Crowbar cosmogonique* sont utilisés de manière non linéaire par rapport à leur développement chronologique original, alors que les sons

STRATES SONORES DE *COBALIECIABLE*

1. Traduction électronique de la chanson indécidable 1, puis les chansons indécidables 2, 3, 4, 5 et 6
2. Document sonore du *Crowbar cosmogonique* fragmenté temporellement
3. Document sonore de *L'indécidabilité aiguë* (chanson indécidable 9) entrecoupé de silences de différentes durées

Objectif de l'expérimentation *Cobalieciable* : déconstruction temporelle et mixage des documents sonores afin de créer un nouvel espace-temps⁷⁵.

Figure 7.9 : Strates sonores de *Cobalieciable* et objectif de l'expérimentation.

7.6.3 *Spectre(s) et Histhoulcapable*

Pour *Spectre(s)*, pièce créée spécifiquement pour support audio fixe, j'ai rassemblé les documents sonores des chansons indécidables 7 (*Ça caca papa... Horstpfqjmgv plafondsjpgmt fjordsglcvphm chvasfdbg*), 8 (*mochardspvlfgb bhfgmrtvd trampsclhbf*)

⁷⁵ « Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini. Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer au contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde » (Blanchot, 1955, p. 31). Le processus d'écriture implique alors une forme de dépersonnalisation du sujet qui passe du Je au Il selon Blanchot. Ainsi, la réécriture sonore réalisée à partir des matériaux initiaux qui ont été engendrés par des tactiques de suspension de la subjectivité créatrice renforce peut-être l'effort de désobjectivisation initiale.

Les processus de mixage et de montage utilisés pour la fabrication de *Cobalieciable* participent également à une forme de désobjectivisation en tant qu'ouverture hospitalière au devenir du matériau. En effet, ces procédés participent à une écriture déconstructive qui crée un tout autre espace-temps par rapport aux performances sonores initiales en mélangeant en toute hospitalité des objets a priori étrangers les uns aux autres afin d'examiner expérimentalement ce que de tels mixages sonores génèrent au-delà ou en deçà d'intentions esthétiques prédéterminées.

smaltbfd psterfbdm fltcrembd sprlbftm mblrs), 10 (*p p ___ c cap pc cp pc cp pc*), 11 (*cp pc cp pc c c c c c c c*), 12 (*c c c c c c c c c c c c c*) et 13 (*c c c c c...*)⁷⁶ selon un procédé décrit au chapitre portant sur ce même cycle de chansons. Ce processus consiste dans un premier temps à superposer les six chansons indécidables. Lorsque le mixage est complété par ordinateur, je le transpose sur une bande magnétique et je tente d'effacer le contenu sonore. Toutefois, l'appareil enregistreur étant défectueux, il m'est impossible d'anéantir complètement l'information sonore de cette pièce.

STRATES SONORES DE *SPECTRE(S)*

1. Chanson indécidable 7
2. Chanson indécidable 8
3. Chanson indécidable 10
4. Chanson indécidable 11
5. Chanson indécidable 12
6. Chanson indécidable 13

Objectif de l'expérimentation *Spectre(s)* : tentative d'effacement (retrait) du matériau qui échoue.

Figure 7.10 : Strates sonores de *Spectre(s)* et objectif de l'expérimentation.

Finalement, la pièce *Histhoultcapable* a été réalisée à partir du document sonore d'une performance privée enregistrée à l'été 2012⁷⁷ auquel se superpose un arrangement instrumental pour deux contrebasses dont l'harmonie repose sur les résultats d'une analyse spectrale de l'énonciation du mot « Histhoultcapable » ainsi

⁷⁶ Les chansons indécidables 7 (*Ça caca papa... Horstpfajmgv plafondsivgmt fjordsglcgvphm chvasfdbg*) et 8 (*mochardspvlfgb bhfgmrtvd trampsclhbf smaltbfd psterfbdm fltcrembd sprlbftm mblrs*) ont été présentées à la Casa del Popolo le 26 septembre 2010 (voir vidéo 5) et la chanson indécidable 10 (*p p ___ c cap pc cp pc cp pc*) au 24gauche le 23 février 2011. Les chansons indécidables 11 (*cp pc cp pc c c c c c c c*), 12 (*c c c c c c c c c c c c c*) et 13 (*c c c c c...*) n'ont jamais été présentées devant un public et ont été enregistrées spécifiquement pour la pièce sonore *Spectre(s)* réalisée à l'été 2011.

⁷⁷ Revoir au besoin le chapitre portant sur les expérimentations sonores et performatives intitulées *Histhoultcapable* pour une description détaillée du processus de création de cette pièce.

que sur une traduction électronique analogique de cette énonciation. J'ai donc ajouté à la documentation sonore de la performance différents types de transposition/traduction de ce mot dans divers langages (musique, circuiterie analogique, électricité, etc.) pour observer comment l'ajout de différents processus traducteurs allait modifier la pièce initiale.

STRATES SONORES D'*HISTHOULTCAPABLE*

1. Documentation sonore d'*Histhoultcapable* réalisée à l'été 2012
2. Arrangement instrumental pour deux contrebasses dont l'harmonie repose sur les résultats d'une analyse spectrale de l'énonciation du mot « *Histhoultcapable* »
3. Traduction électronique analogique via le protocole MIDI du résultat de l'analyse spectrale de l'énonciation du mot « *Histhoultcapable* »

Objectif de l'expérimentation *Histhoultcapable* : augmentation de la documentation de la performance originale en ajoutant deux types de traduction (électronique et instrumentale) du titre de la pièce.

Figure 7.11 : Strates sonores d'*Histhoultcapable* et objectif de l'expérimentation.

7.7 L'inscription/impression d'un diagramme et d'une partition sur la pochette du disque *viorupeeeeihean*

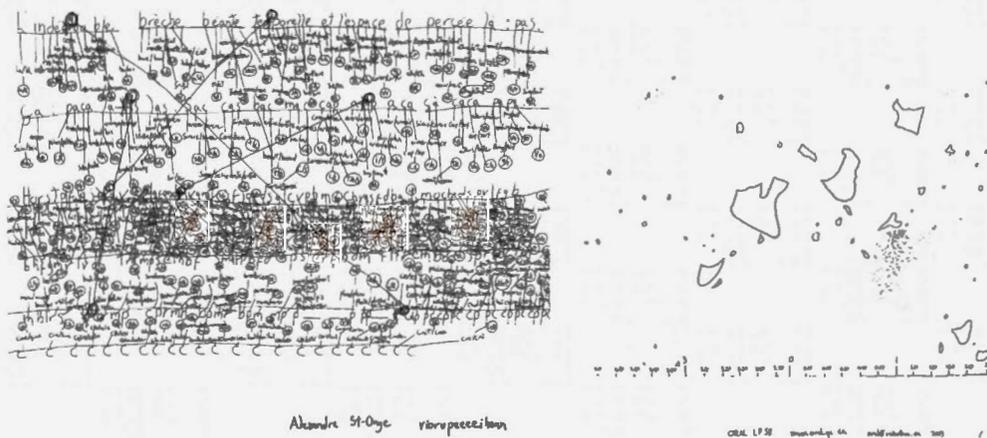


Figure 7.12 : Pochette du disque *viorupeeeeihean*.

Le diagramme qui figure sur la pochette du disque *viorupeeeeeihean* schématise un processus d'écriture fusionnant la langue française à un langage inventé engendré par un système d'écriture sous contrainte. Ce diagramme représente graphiquement la complexité du processus d'écriture et témoigne de l'émergence des entités hermétiques ou des accidents à partir desquels j'ai travaillé pour élaborer les textes des chansons indécidables. On retrouve ensuite au dos de la pochette du disque la partition graphique d'une des versions du *Crowbar cosmogonique*. Imprimer ainsi les traces des différents procédés d'écriture de l'œuvre me permet de souligner l'importance de l'écriture sous-jacente à l'élaboration du matériau tout en établissant un parallèle avec l'écriture et la réécriture sonore des pièces du disque. En fait, tous les exercices performatifs et sonores créés dans le cadre de cette thèse doctorale sont fondés sur diverses formes d'écritures : élaboration de partitions, textes générés par des systèmes d'écriture sous contrainte, etc. L'écriture est donc une problématique centrale pour la création de la version sur support audio fixe de *viorupeeeeeihean*, mais elle l'est également pour toutes les performances sonores réalisées dans le cadre de ma thèse depuis 2009. C'est à travers tous ces processus d'écriture déconstructive que des entités hermétiques, voire monstrueuses, surgissent pour confronter les facultés hospitalières.

7.8 Déconstruction et hospitalité

Si « déconstruire, c'est se préparer à la venue de l'autre : le laisser venir, *invenir*, hétérogène et incalculable » (Derrida, 1987, p. 53), alors la déconstruction est une pratique de l'hospitalité. En tant qu'ouverture au travail de la *différance*, la déconstruction implique également une reconstruction incessante des structures d'accueil en tant qu'activité effective. Dans mon approche pragmatique de la création, le développement de tactiques de déconstruction de ma subjectivité créative vise à assurer le devenir créateur. « L'axiome de la déconstruction, ce à partir de quoi

elle s'est toujours mise en mouvement, c'est l'ouverture de l'avenir » (Derrida, 1996, p. 29). La déconstruction subjective est opératoire dans la mesure où elle me permet d'expérimenter, à la limite de ce que je peux concevoir, l'émergence de données imprévisibles et hermétiques avec lesquelles je dois composer. Ainsi, l'élaboration des systèmes machiniques et déconstructifs qui ont engendrés *viorupeeeeihean* est toujours motivé par une recherche d'hospitalité à l'insaisissable et à ses possibles résonances spectrales dans l'œuvre. Ainsi, pour citer encore une fois Derrida : « pour rendre compte des effets de virtualité, simulacre et spectralité, il faut que la déconstruction inscrive la possibilité de renvoi à l'autre, hétérogénéité, différence » (Derrida, 1993, p. 126).

CONCLUSION

Viorupeeieiean de même que les expérimentations performatives et sonores réalisées dans le cadre de cette thèse doctorale ont été créées grâce à différents procédés d'écriture déconstructive qui constituent des tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable me permettant de saisir en acte des données qui excèdent mon intentionnalité. Les techniques déconstructives employées témoignent d'un effort d'hospitalité, tandis qu'elles m'obligent à accueillir l'imprévisible en travaillant à partir des données qui jaillissent du processus expérimental en les mélangeant et en les transformant par le biais de divers dispositifs sonores et performatifs qui produisent des différences. On retrouve tout au long de cette thèse un croisement d'approches et d'éléments hétérogènes. La conception de l'œuvre sur support audio fixe repose sur une utilisation du mixage et du montage qui réunit dans un même espace-temps des matériaux a priori étrangers les uns aux autres. En ce qui concerne les performances sonores, les machines traductrices d'émergence transforment constamment les matériaux et forment aussi un mixage entre le corps performatif, la voix, la production sonore et de nombreuses traces qui s'actualisent différemment à travers les processus de traduction en temps réel de l'information.

Ces amalgames ont été ainsi générés par un premier processus de traduction basé sur l'analyse des travaux de Hunt, Ashley et Cage dont les approches résonnent spectralement à travers les diverses expérimentations qui leur sont associées. J'ai tenté de troubler mes objets d'analyse en les traduisant singulièrement afin d'engendrer des anomalies susceptibles de créer des mélanges monstrueux entre ces approches. D'ailleurs, le travail de ces artistes, qui traduit singulièrement l'inaccessibilité du réel, perturbe et confond déjà des approches développées antérieurement de manière à constituer des œuvres dont l'essence est aussi insaisissable que la matière traduite. Pour prolonger cette insaisissabilité, mes

expérimentations sonores doivent « faire » une différence par rapport aux œuvres des artistes en engendrant des monstruosités qui déterritorialisent leur travail ainsi que ma subjectivité créatrice.

Cette déterritorialisation subjective est effectuée grâce à des procédés d'écriture sous contrainte qui témoignent d'un effort de suspension de mon jugement. Ces procédés servent d'abord à élaborer des partitions qui sont ensuite traduites par des actions performatives et vocales réalisées grâce à différentes interfaces, allant du simple objet aux lutheries électroniques numériques et analogiques en passant par l'instrument de musique, qui favorisent la production sonore. En plus d'établir une relation entre le corps et la production sonore, ces interfaces occupent un rôle traducteur notable. La traduction est en effet omniprésente dans la thèse. On y retrouve par exemple la traduction d'approches et de concepts issus de l'analyse du travail des artistes étudiés, la traduction de données issues de procédés d'écriture sous contraintes ou d'actes aux retombées imprévisibles en partitions (destruction initiale de l'objet) ou encore la traduction de ces partitions à travers la voix, les gestes et les dispositifs techniques qui associent l'action performative et la production sonore. Ces dispositifs techniques sont également traducteurs, puisqu'ils captent l'information résultant de l'action performative et la transforment. Tel qu'exposé au chapitre précédent, les dispositifs techniques sont en fait conçus comme des machines d'émergence traductrices qui établissent une relation à l'insaisissable en permettant l'accès à des informations d'emblée inaccessibles. C'est en captant les données issues du corps performatif et vocal que les machines traductrices transforment, voire effacent, le corps organique en le traduisant en données numériques, en signaux électriques et en ondes sonores. Les machines traductrices sont ainsi également des machines d'émergence qui génèrent en quelque sorte des doubles inorganiques du corps performatif organique à partir desquels j'ai composé l'œuvre sur support audio fixe et avec lesquels j'interagis en performance.

Le concept de traduction électronique évoqué à plusieurs reprises dans la thèse exemplifie l'idée qu'une traduction incarne l'intouchable tel qu'exposé par Benjamin (1923) dont la pensée fut prolongée, voire radicalisée par Blanchot et Derrida. La traduction numérique et électrique du corps performatif ou vocal fait écho à la théorie benjaminienne, tandis qu'elle attribue un autre corps à l'intouchable et exacerbe l'insaisissable. Par exemple, dans le premier mouvement de *viorupeeeeihean*, les sons de succion qui sont révélés grâce au microphone inséré dans ma bouche seraient tout à fait inaudibles sans amplification. Toutefois, les sons amplifiés perdent leur caractère organique et deviennent des ondes sonores. La captation de l'information corporelle et sonore révèle certaines données insaisissables, mais elle incarne autrement cette insaisissabilité en effaçant son origine corporelle et en produisant un nouveau corps sonore qui n'est plus organique, mais électrique, électronique, numérique, etc. Ce nouveau corps inorganique manifeste l'inaccessible, tandis qu'il expose des données cachées à la source tout en indiquant la disparition de celle-ci.

Omniprésente dans les expérimentations performatives réalisées dans le cadre de cette thèse, la traduction électrique, électronique ou numérique du corps performatif sert à approcher pragmatiquement l'insaisissable tout en soulevant le problème de l'impossibilité pour une traduction de ne pas métamorphoser l'origine. Bien que la traduction modifie l'origine, comme l'écrit Benjamin (1923), cette modification assure aussi le devenir de l'origine. La traduction est relationnelle : « La finalité de la traduction consiste, en fin de compte, à exprimer le rapport entre les langues. Il lui est impossible de révéler, de créer ce rapport caché lui-même; mais elle peut le représenter en le réalisant en germe ou intensivement » (Benjamin, 2000, original publié en 1923). Ce qu'écrit Benjamin à propos de la fonction relationnelle de la traduction entre les langues peut être transposé au concept de traduction électronique qui permet d'établir un lien intermédiatique sans manifester le « rapport caché » entre les médiums, mais en produisant une relation à travers laquelle émerge une autre forme de dissimulation. Les dispositifs électroniques traducteurs conçus pour les

performances sonores relient en effet l'acte performatif à la production sonore et manifestent l'inaccessible en transformant l'origine et en rendant audible l'inaudible. Les nouveaux corps sonores produits par les machines traductrices ne sont pas organiques, mais ils se superposent aux actions organiques dans un contexte performatif où il y a cohabitation entre des corps organiques et inorganiques.

Les machines traductrices relient des éléments hétérogènes, voire opposés, et génèrent de la différence en transformant l'origine. Ces doubles inorganiques produits par la traduction du corps performatif ne constituent pas une représentation exacte de la source organique, puisqu'ils incarnent une autre réalité. Cette nouvelle réalité implique une différence radicale par rapport à son origine en la confrontant à son double négatif. La différence radicale en jeu dans le double inorganique du corps organique constitue en quelque sorte un simulacre, étant donné qu'elle est une forme « d'image d'une chose concrète » et « une apparence qui se donne pour une réalité » (CNRTL) tout en condamnant son modèle. Le simulacre présente une tout autre réalité, celle de la différence en elle-même.

Le système du simulacre affirme la divergence et le décentrement; la seule unité, la seule convergence de toutes les séries est un chaos informel qui les comprend toutes. Aucune série ne jouit d'un privilège sur l'autre, aucune ne possède l'identité d'un modèle, aucune, la ressemblance d'une copie. Aucune ne s'oppose à une autre ni ne lui est analogue. Chacune est constituée de différences, et communique avec les autres par des différences de différences. Les anarchies couronnées se substituent aux hiérarchies de la représentation; les distributions nomades, aux distributions sédentaires de la représentation (Deleuze, 1968, p. 356).

Le simulacre et la différence chez Deleuze ne peuvent être saisis par les catégories de la représentation. Dans cette thèse, je me suis particulièrement intéressé au jeu de la différence/*différance* et à son aspect irréprésentable ou du moins à sa résistance à la signification. J'ai en effet étudié les différences produites par les machines traductrices qui me permettent de saisir en acte l'émergence significative, voire symbolique, avant que celle-ci ne s'achève en une structure de signification comme je

l'ai mentionné au chapitre VII. La différence insaisissable résiste au logos de même qu'à toute saisie rationnelle. Elle ne peut alors être définie par une structure de signification. « De la différence, il faut donc dire qu'on la fait, ou qu'elle se fait » (Deleuze, 1968, p. 43). Produite ou production, la différence doit demeurer insaisissable afin que sa différence ne soit pas résorbée par le même. Cette différence/*différance* chez Deleuze et Derrida est d'ailleurs pensée en termes de résistance significative et parfois même de simulacre⁷⁸.

Par conséquent, même si Deleuze et Derrida approchent la différence de manière distincte, tel que je l'ai exposé au chapitre portant sur les exercices performatifs et sonores regroupés sous le titre *Crowbar cosmogonique*, il reste que celle-ci occupe une place centrale chez ces deux philosophes qui s'intéressent à la notion de simulacre. Deleuze écrit par ailleurs que le sans-fond d'où provient la différence « déborde la représentation et fait advenir des simulacres » (Deleuze, 1968, p. 355), alors que Derrida reconnaît ses affinités avec Deleuze en ce qui a trait à l'importance de la différence et du simulacre :

En ce qui concerne « les thèses » (mais le mot ne convient pas) et particulièrement la thèse concernant une différence qui n'est pas réductible à l'opposition dialectique, une différence « plus profonde » qu'une contradiction (Différence et Répétition), une différence dans l'affirmation joyeusement répétée (« oui, oui »), le fait de tenir compte du simulacre, Deleuze reste sans doute malgré tant de dissemblances, celui dont je me considérerai toujours le plus proche parmi toute cette « génération » (Derrida, 2001).

Le simulacre consiste chez Deleuze et Derrida en une image ou une répétition qui congédie l'origine : « l'éternel retour, pris dans sons sens strict, signifie que chaque chose n'existe qu'en revenant, copie d'une infinité de copies qui ne laissent pas subsister d'original ni même d'origine. C'est pourquoi l'éternel retour est dit

⁷⁸ La question du simulacre est surtout présente dans les premiers travaux de ces philosophes dont *Différence et Répétition* (Deleuze, 1968) et *La pharmacie de Platon* (Derrida, 1972).

parodique : il qualifie ce qu'il fait être (et revenir) comme étant simulacre » (Deleuze, 1968, p. 92). Pour Deleuze, « le simulacre est le symbole même, c'est-à-dire le signe en tant qu'il interiorise les conditions de sa propre répétition » (Deleuze, 1968, p. 92) et « la répétition est symbolique dans son essence, le symbole, le simulacre, est la lettre de la répétition même. Par le déguisement et l'ordre du symbole, la différence est comprise dans la répétition » (Deleuze, 1968, p. 28). Cette différence qui revient sous la forme du simulacre et du symbole⁷⁹ se rapproche de la traduction derridienne qui « opère comme [symbolon] : elle restitue sans copier ni représenter, elle fait croître le langage en le transformant et en l'ajoutant » (Derrida, 1987, pp. 221-222). Toutefois, toute la pensée derridienne repose sur la médiation de la trace qui n'est « pas une présence, mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu » (Derrida, 1972, p. 25). En fait, Derrida expose une pensée de la *différance* en jeu dans la trace, dans la traduction et toute forme de médiation, alors que Deleuze tente de penser une différence en elle-même qui échappe à toute médiation afin « de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition de substituer des signes directs à des représentations médiates » (Deleuze, 1968, p. 16). Selon les deux philosophes, la différence/*différance* est néanmoins manifeste dans les apparences factices et les simulacres.

Le simulacre « fait » une différence, puisqu'il n'est pas la représentation d'un modèle, mais une réalité autre, fabriquée. Le simulacre n'est qu'apparence et ne renvoie à rien d'essentiel ou du moins il congédie toute substance essentielle. Seuls comptent les effets qu'il produit, ses résonances pragmatiques et la différence qu'il déploie. D'ailleurs, les travaux de Deleuze et Derrida sur le simulacre et la différence/*différance* « font » d'abord et avant tout la différence en produisant des

⁷⁹ La conception deleuzienne du symbole s'apparente donc à celle de Blanchot présentée au chapitre VII qui insiste sur l'opacité du symbole. Pour le philosophe, l'expérience symbolique excède toute représentation et constitue l'épreuve de l'insaisissable.

fabrications théoriques opératoires pour tenter de penser l'insaisissable et ce qui excède la pensée afin d'en assurer le devenir.

D'ailleurs, tel que l'écrit Rorty, les questions d'intérêt sont « celles qui se conforment au critère de William James : il faut qu'une différence *fasse* une différence » (Rorty, 1995, p. 76). Ce critère pragmatique rappelle la phrase de Deleuze citée plus haut : « De la différence, il faut donc dire qu'on la fait, ou qu'elle se fait » (Deleuze, 1968, p. 43). L'attention est ici portée sur la production de la différence et non sur une représentation différentielle servant à différencier une chose par rapport à une autre ou l'apparence par rapport à la réalité. Les philosophes pragmatistes, qui ont exercé une influence considérable sur la pensée de Deleuze qui qualifie James d'« effarant génie » (Deleuze, 1987), « cherchent à se débarrasser du contraste entre réalité et apparence » (Rorty, 1995, p. 100) et remettent en question la fonction représentative du langage :

Depuis le XVII^e siècle, les philosophes suggèrent que nous ne connaissons peut-être jamais la réalité parce que nous en sommes séparés par une barrière : un voile d'apparences né de l'interaction entre le sujet et l'objet, entre la façon dont sont constitués nos organes sensoriels ou notre esprit et la manière d'être des choses elles-mêmes. Depuis Herder et Humboldt, les philosophes suggèrent que c'est le *langage* qui forme cette barrière : que le langage impose aux objets des catégories qui ne leur sont peut-être pas intrinsèques. Les pragmatistes répliquent aux arguments du XVII^e siècle concernant le voile d'apparences en disant que nous n'avons pas besoin de modeler la connaissance sur la vision. Par conséquent, nous n'avons pas besoin de considérer que les organes sensoriels ou l'intelligence s'interposent entre l'œil et son objet : considérons-les plutôt, disent les pragmatistes, comme des instruments avec lesquels nous pouvons manipuler les objets. Quant à l'effet de distorsion du langage découvert au XIX^e siècle, les pragmatistes répondent que le langage n'est pas un moyen de représentation. C'est plutôt, disent-ils, un échange d'indications et de bruits pratiqué en fonction d'objectifs spécifiques. Et cet échange ne peut échouer à représenter la réalité de façon adéquate, car il ne représente lui-même rien du tout (Rorty, 1995, p. 62).

Rorty insiste sur la fonction créative et autocréative du langage qui ne correspond pas à un outil de représentation de la réalité, mais qui peut modifier et renouveler notre rapport à la réalité en développant des narrations alternatives. Celles-ci constituent des dispositifs qui transforment la réalité pour créer de nouvelles relations entre les choses, et ce, aussi inaccessibles soient-elles. Rorty a d'ailleurs souvent soulevé l'importance des fabrications terminologiques singulières de Derrida pour le renouvellement du vocabulaire philosophique. Selon Rorty, Derrida « is trying to create himself by creating his own langage game, trying to avoid bearing another child by Socrates, being another footnote to Plato » (Rorty, 1989, p. 133). Rorty a lui aussi transformé la philosophie pragmatiste à travers un dialogue fécond entre des penseurs aussi différents que Derrida, Dewey, Foucault, Heidegger, James, Quine et Nietzsche pour établir des relations entre les philosophies analytiques, continentales et pragmatiques souvent considérées incompatibles⁸⁰.

C'est en créant de nouvelles relations que l'on peut « faire » la différence. Il ne s'agit alors plus de tenter d'accéder à la réalité et à l'essence cachée des choses par des représentations toujours plus exactes, mais plutôt d'assumer la fonction transformatrice de nos dispositifs qui constituent les instruments du changement. En effet, les dispositifs langagiers et techniques ne représentent pas le réel, ils le transforment et traduisent ainsi autrement la réalité tout comme l'art qui « n'est pas synonyme de nature, mais de nature transformée, en ce qu'il établit de nouvelles relations » (Dewey, 2010, original publié en 1934, p. 149). Les créations artistiques et les vocabulaires alternatifs préconisés par Rorty établissent de nouvelles relations et peuvent changer la réalité là où ils ne peuvent la représenter adéquatement. « L'art

⁸⁰ Rorty établit d'autre part une relation intéressante entre deux pensées qui peuvent paraître éloignées : « L'image que Derrida donne des mots comme de nœuds situés dans un tissu infiniment flexible de relations avec d'autres mots est de toute évidence une réminiscence de la conception que Whitehead proposait dans son ouvrage *Process and Reality* en présentant les occasions réelles comme constituées par leurs relations à toutes les autres occasions réelles » (Rorty, 1995, p. 145).

n'imité pas, mais c'est d'abord parce qu'il répète, et répète toutes les répétitions, de par une puissance intérieure (l'imitation est une copie, mais l'art est simulacre, il renverse les copies en simulacre) » (Deleuze, 1968, p. 375). Selon Deleuze, l'art constitue un instrument du changement lorsqu'il lutte avec le chaos et permet de faire émerger de celui-ci une différence déguisée en simulacre. L'art est création s'il produit une différence en dépassant la représentation pour se déployer en tant qu'expérimentation.

Quand l'œuvre d'art moderne, au contraire, développe ses séries permutantes et ses structures circulaires, elle indique à la philosophie un chemin qui conduit à l'abandon de la représentation. Il ne suffit pas de multiplier les perspectives pour faire du perspectivisme. Il faut qu'à chaque perspective ou point de vue corresponde une œuvre autonome, ayant un sens suffisant : ce qui compte est la divergence des séries, le décentrement des cercles, le « monstre » (Deleuze, 1968, p. 94).

Au-delà ou en deçà de la représentation et à travers une lutte avec le chaos, l'art opère une traduction monstre. Il transforme et manipule des objets hermétiques par une « puissance intérieure » qui trouble l'état normal des choses afin de « faire » la différence et d'engendrer de nouveaux objets autonomes. Cet état normal et parfois normatif qui doit être troublé, voire violenté, me paraît à la fois objectif et subjectif. Faire violence aux objets, qu'ils soient conceptuels, culturels, réels ou fictifs, en les manipulant et en les transformant peut être pragmatiquement efficace en création tout comme le fait de troubler la subjectivité. Les préférences subjectives et les goûts constituent également des cadres normatifs qui servent à contrer le chaos. En effet, ces normes personnelles nous sécurisent en délimitant un territoire identitaire qui doit cependant être déterritorialisé afin de s'ouvrir à l'inconnu. En ce sens, violenter la subjectivité du créateur s'avère utile pour l'obliger à se confronter aux potentialités chaotiques.

Tandis qu'une déconstruction de la subjectivité est efficace, la lutte contre l'opinion est d'une importance capitale : « La lutte avec le chaos n'est que l'instrument d'une

lutte plus profonde contre l'opinion, car c'est de l'opinion que vient le malheur des hommes » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 194). L'opinion tente de protéger du chaos tout en se soustrayant à l'effort de penser autrement. Ce renfermement subjectif de l'opinion nie l'hétérogène, l'imprévisibilité du devenir et la différence. L'opinion est ainsi une négation du mouvement vers l'inconnu ou envers l'inconnu et c'est pourquoi elle constitue une posture non hospitalière. Il faut donc s'appliquer à déconstruire les opinions qui empêchent « toutes choses qui impliquent la promotion permanente d'autres agencements énonciatifs, d'autres recours sémiotiques, une altérité saisie dans sa position d'émergence – non xénophobe, non raciste, non phallocratique – des devenirs intensifs et processuels, un nouvel amour de l'inconnu » (Guattari, 1992, p. 162). C'est en déterritorialisant les idées toutes faites qu'on en invente de nouvelles plus flexibles au changement et à leur métamorphose potentielle. Cette lutte contre l'opinion ne concerne bien entendu pas seulement le domaine de l'art et s'étend à tous les champs de création selon Deleuze et Guattari. Ces champs de recherche sont d'ailleurs toujours conditionnés par leur « Non » :

La philosophie a besoin d'une non-philosophie qui la comprend, elle a besoin d'une compréhension non-philosophique, comme l'art a besoin de non-art, et la science de non-science. Ils n'en ont pas besoin comme commencement, ni comme fin dans laquelle ils seraient appelés à disparaître en se réalisant, mais à chaque instant de leur devenir ou de leur développement (Deleuze et Guattari, 1991, p. 206).

Ce « Non » déterritorialise « l'encerclement disciplinaire » (Guattari, 1992, p. 162) et ouvre les disciplines à leur différence constituante. La force altérante du « Non » est gage de devenir. C'est pourquoi Deleuze écrit qu'« il faut que la pensée pense la différence, cet absolument différent de la pensée, qui pourtant donne à penser, lui donne une pensée » (Deleuze, 1968, p. 292), et « c'est la même histoire que pour la musique quand elle élabore un matériau sonore pour rendre audibles des forces qui ne le sont pas en elles-mêmes » (Deleuze, 1978). L'impensable est la condition de la pensée, comme l'inaudible est la condition de l'audible. « La musique tranche sur le

silence, et elle a besoin de ce silence comme la vie a besoin de la mort » (Jankélévitch, 1983, p. 163).

Le silence n'existe cependant pas selon Cage pour qui « something is always happening that makes a sound » (Cage, 1961, p. 191). Cette impossibilité du silence conduit Cage à tendre l'oreille à tous les sons et bruits d'emblée exclus par la musique de l'époque. Naturellement, de « l'art des bruits » (Russolo, 1913) à la musique concrète de Schaeffer, plusieurs avaient déjà soulevé le potentiel des sons dits non musicaux dans la création sonore, mais il reste que Cage repense la musique de manière singulière en la confrontant à son « Non ». Dans la lignée conceptuelle de Duchamp, du non-art et des mouvements anti-art tel que Dada, la révolution cagienne repose sur une pensée musicale ouverte à son « Non » et donc à ce qui est non musical. Ce « Non » appliqué à l'objet musical est aussi appliqué à la subjectivité du créateur : « my work became an exploration of non-intention » (Kostelanetz, 1993, p. 241). Tel que mentionné au chapitre V, Cage développe de nombreuses tactiques pour suspendre ses goûts et ses intentions afin que la structure de l'œuvre soit non-intentionnelle. Cette démarche directement affiliée à la pensée de Duchamp amène Cage à utiliser des procédés de hasard pour structurer ses pièces. Fortement inspiré par la non-volonté préconisée dans la philosophie orientale, Cage emploie de façon pragmatique le traité canonique des mutations de la magie chinoise archaïque nommé Yi King pour organiser ses œuvres. Celles-ci témoignent de l'imprévisibilité et de l'hermétisme propres à l'expérience vivante tout en traduisant la nature dans ses modes de fonctionnement. Pour Cage, il ne s'agit donc plus de représenter la nature, mais de traduire son fonctionnement.

La compréhension cagienne des modes de fonctionnement de la nature est bien entendu partielle et aucun créateur ne peut les traduire adéquatement. L'entreprise de traduction construit alors autre chose à partir d'une compréhension partielle des modes de fonctionnement et de ses contingences tout en participant à

l'imprévisibilité du déploiement de la réalité et du chaos. Cage lutte avec et non contre le chaos : « Here we are. Let us say Yes to our presence in Chaos » (Cage, 1961, p. 195). Il lutte également contre l'opinion et l'intentionnalité créatrice « to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments » (Cage, 1961, p. 10). Ce double « Non », appliqué à la fois à la subjectivité du créateur et à l'objet musical, lui permet de produire une différence en troublant les normes esthétiques de l'époque. Cette différence est aussi en jeu dans sa façon de traduire les pensées de Duchamp et de Satie avec lesquels il revendique une filiation en les prolongeant singulièrement. Cage a lui-même exercé une influence majeure sur bon nombre d'artistes, dont Ashley et Hunt. Ceux-ci développent également quoique différemment diverses tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable.

Tel qu'exposé au chapitre III, Ashley traduit l'insaisissabilité de l'expérience vivante en une source de réenchantement potentiel en magnifiant la banalité de la vie quotidienne à travers les librettos et la musique de ses opéras. Dans *Perfect Lives* (1983), Ashley traduit musicalement la parole du *Midwest* américain tout en s'appropriant diverses formes de musiques populaires qu'il déterritorialise. Dans cet opéra, la voix d'Ashley et celle du chœur formé par Jill Kroesen et David Van Tieghem se superposent au rythme de soixante-douze battements par minutes de même qu'aux improvisations pianistiques de « Blue » Gene Tyranny. *Perfect Lives* est en quelque sorte une pièce-fleuve de cent soixante-quinze minutes qui étire la temporalité d'une chanson « populaire » jusqu'à son point de rupture. Ashley insiste lui-même sur l'aspect intemporel de sa musique et c'est possiblement dans sa volonté de sortir du temps qu'il traduit, transforme et étire le temps de l'expérience ordinaire pour lui donner des allures épiques. C'est en fait en portant un regard extraordinaire sur l'ordinaire et en révélant l'insaisissable à travers la banalité que l'œuvre d'Ashley opère un réenchantement de la réalité quotidienne.

Ashley approche également l'insaisissable en s'intéressant à la structure de l'impensable qui est selon lui révélée par la parole involontaire. Ses performances vocales dans *Perfect Lives* et dans *Automatic Writing* (1979) sont d'ailleurs inspirées par le syndrome de Gilles de la Tourette comme il a été mentionné au chapitre III. Dans *Automatic Writing*, les paroles involontaires d'Ashley sont traduites à travers diverses couches sonores : des sons électroniques modulés par sa voix grâce à un circuit élaboré par Paul DeMarinis et une voix féminine qui traduit en français les mots prononcés en anglais par Ashley. Cette pièce expose un processus de traduction des paroles involontaires au moyen d'un dispositif sonore qui exacerbe en quelque sorte l'insaisissable en amplifiant davantage les hésitations et les bruits de bouche d'Ashley que ses paroles involontaires que l'on entend plutôt à travers la voix de l'interprète féminine et leur traduction sonore électronique.

Comme expliqué au premier chapitre, les dispositifs sonores traducteurs se trouvent aussi au cœur des recherches de Hunt en performance sonore. Celui-ci conçoit des dispositifs interactifs monstres qui mettent en relation ses actions performatives à la production sonore pour donner lieu à des événements insaisissables. Les dispositifs qu'il fabrique lui-même entièrement ou en détournant des appareils électroniques génèrent en effet des événements imprévisibles auxquels il doit s'adapter. Hunt affirme que le dispositif « behaves in ways, sometimes, that I have no understanding of at all [...] So most of the time I don't even know what's going on » (Hunt en entrevue avec Monahan, 1986). Toutefois, l'artiste saisit en acte ces événements imprévisibles qui acheminent la performance sonore vers des zones inconnues a priori indéterminées. Hunt réagit alors aux événements qu'il traduit parfois corporellement en clignant des yeux et en mimant le rythme des sons produits par les dispositifs. De plus, les machines traduisent les actions performatives de Hunt par le biais de divers capteurs (de mouvements, lumineux, sonores, etc.) qui établissent une relation entre les gestes et la production sonore sans manipulation directe des appareils électroniques. Les dispositifs interactifs de Hunt constituent ainsi un monde

de contrôle à distance qui instaure des relations invisibles pour créer des effets évoquant certains rituels magiques.

Hunt exploite d'ailleurs consciemment les analogies évidentes que l'on peut faire entre les médias électroniques et les pratiques magiques à travers les notions de relations invisibles, de contrôle à distance, de contact à l'immatériel, etc. (Schell, 2001) Lorsqu'il décrit ses œuvres, Hunt mélange des termes d'ingénierie électronique à des mots empruntés à divers occultistes tels Crowley, Dee, Fludd, Kelley, etc. Il utilise aussi des systèmes occultes comme le jeu d'échecs rosicrucien et certains symboles énochiens créés par Dee et Kelley en tant que matrices pour ses dispositifs interactifs. La traduction électronique de ces systèmes permet alors de gérer les informations captées par le dispositif interactif. Les techniques de transcodage huntiennes produisent des systèmes de relation à l'insaisissable en s'appropriant des systèmes hermétiques qui constituent déjà des structures d'accueil pour l'inconnu. Ces procédés de traduction servent à démultiplier les points d'accès à l'inaccessible tout en opacifiant le mystère.

Les techniques traductrices monstres développées par ces artistes établissent une relation à l'insaisissable en le montrant sans le révéler et en produisant de la différence qui trouble et transforme ce qu'ils traduisent. Afin de traduire ce phénomène, j'ai développé mes propres tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable. Ces tactiques « font » la différence en produisant de nouvelles entités tout aussi hermétiques que mes objets d'analyse. Pour ce faire, une violence objective et subjective a été utile. J'ai procédé à une déterritorialisation objective par le biais de procédés traducteurs qui transforment les objets tout en prolongeant leur insaisissabilité et j'ai employé des techniques de déconstruction subjective susceptibles de provoquer une altération à partir de laquelle le dehors peut s'infiltrer. Ainsi, des agencements monstrueux sont nés de la relation entre des objets hétérogènes mettant déjà en relation d'autres objets hermétiques et insaisissables.

L'hospitalité réside selon moi dans ce processus de mise en relation pragmatique entre des objets inaccessibles. Les relations sont aussi importantes que les objets en tant que tels et les disciplines, à l'instar de toute entité, ont besoin de leur « Non ». Ce « Non » est gage de devenir comme l'inaudible est la condition de l'audible. En se concentrant sur le dynamisme relationnel et sur les processus de transformation, « l'encerclement disciplinaire » (Guattari, 1992, p. 162) semble stérile et les efforts taxinomiques improductifs, car « peu importe la référence à la [figuration libre], [l'abstraction] ou le [conceptualisme]! L'important est de savoir si une œuvre concourt effectivement à une production mutante d'énonciation » (Guattari, 1992, p. 181).

Cette production mutante est toujours issue d'un réseau complexe de mise en relation entre des objets préexistants. Toute entreprise de transformation est bien entendu conditionnée par un contexte et certaines déterminations que l'on peut troubler afin d'ouvrir sur l'indétermination du devenir. La tâche est laborieuse, mais surtout infinie, puisque le processus de changement est plus fécond que tout résultat potentiel.

2013

L'indécidable crowbar cosmogonique (vidéo), présenté du 17 janvier au 10 mars à la Justina M. Barnicke Gallery à Toronto lors de l'exposition *Volume : Hear Here* (Christof Migone commissaire).

viorupeeeeihean, 28 mars à la Sala Rossa à Montréal lors du volet *Incarnation* de l'événement *Exceptions* (Éric Mattson commissaire).

viorupeeeeihean, 16 octobre au Errant Bodies Space géré par Brandon Labelle à Berlin en Allemagne.

2014

viorupeeeeihean (conférence), 13 mars à la Bergen National Academy of the Arts à Bergen en Norvège.

viorupeeeeihean (nouvelle version), 25 juillet NAISA (New Adventures In Sound Art) Space à Toronto.

viorupeeeeihean (nouvelle version), 24 août chez Stable à Montréal.

ANNEXE B
RÉCUPÉRÉ DE
<http://www.jerryhunt.org>

BIROME (ZONE)

Birome (ZONE) : Cube is devised as a reflex memory cabinet with transactional core : the mechanism used is item-element invariant and system transparent; the cube zone is a body-memory exerciser and operates as a continuous "other" : a sexual surface trance derivative emulator. The interior surfaces of the cabinet serve as source skrying planes through access points using a system derived from the angelic tablets of John Dee; the core is a composite mannequin arrangement (homunculus) provided with interactive signature translators derived from a serialized variant of Rosicrucian chess (sigil) and is sensitive to participant skrying action. The participant/cabinet/core interaction is arranged in such a way as to cause the core assembly to generate response signatures translated as context codes along a binary interleaved multiplex transsexual spiral : the spiral contains embedded narrative whorls : each whorl generates a string of sound-image derivatives. Deep whorls (cores) use spatial reposition; continuant whorls (narratives) use temporal reposition. Sound and image sequences and stills are parallel threaded into the multiplex spirals. The system uses an audio/video retrieval mechanism in the surfaces (monitors), sequence and stream interactive with the accumulative history of the participant/cabinet/core exercise.

Birome (ZONE) : Cube = installation system of microrobotic sensor mannequin artifact, interactive video-audio system, complement of adaptive control systems (1983).

Birome (ZONE) : Plane = performance translation of *Birome (ZONE) : Cube* (1986).

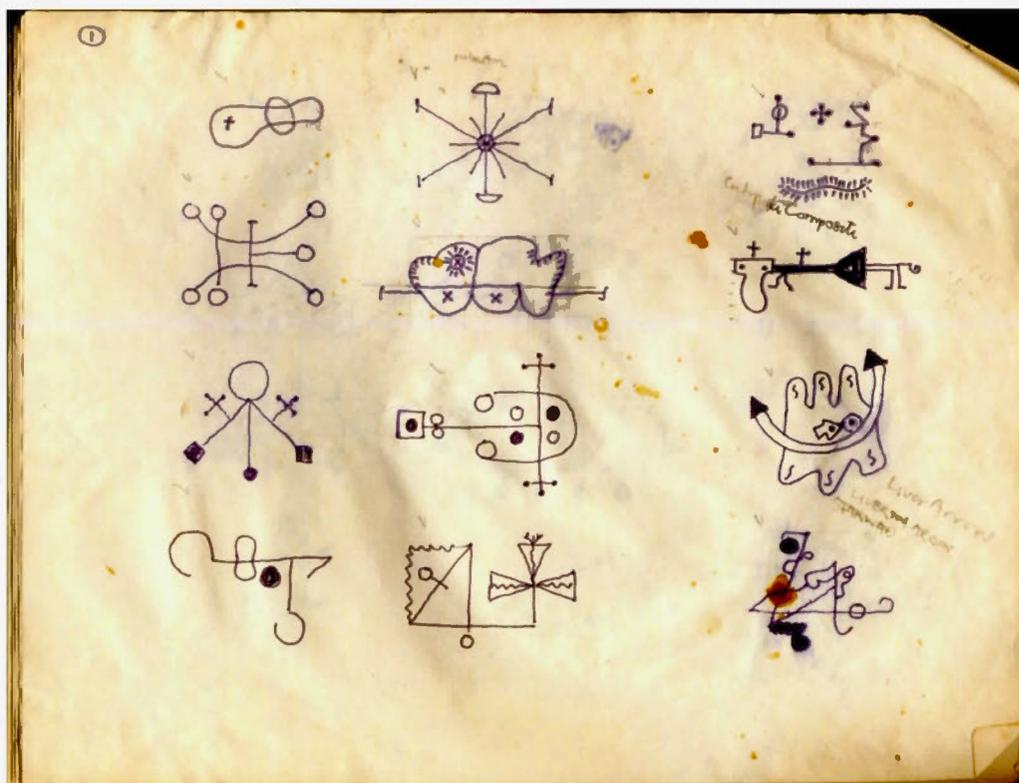
Birome (ZONE) : Cube [frame] = installation system, parallel mechanical variant of *Birome (ZONE) : Cube* (1988).

Birome (ZONE) : Cube (Core) = video disk retrieval mechanism, translation derivative of *Birome (ZONE) : Cube* (1989).

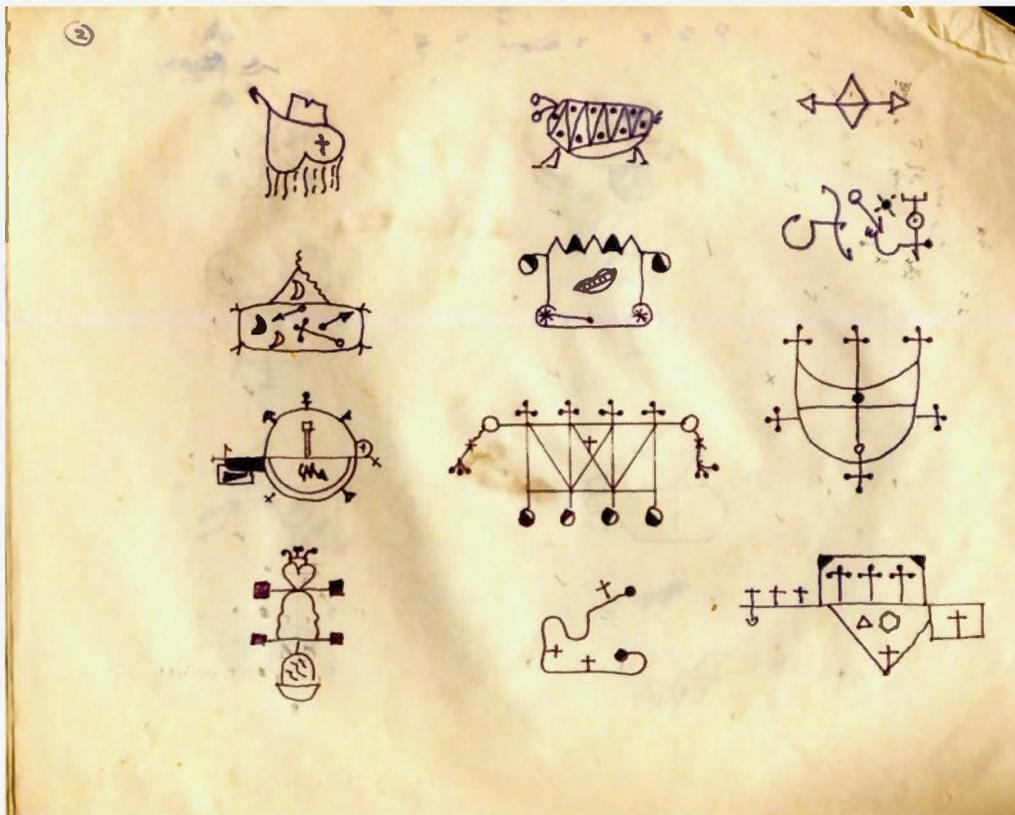
Birome (ZONE) : plane (fixture) = video translation of *Birome (zone) : plane* (1992).

Birome (ZONE) : Hemisphere = variant translation of *Birome (ZONE) : Cube*, interactive audio-video memory cabinet installation system (1992).

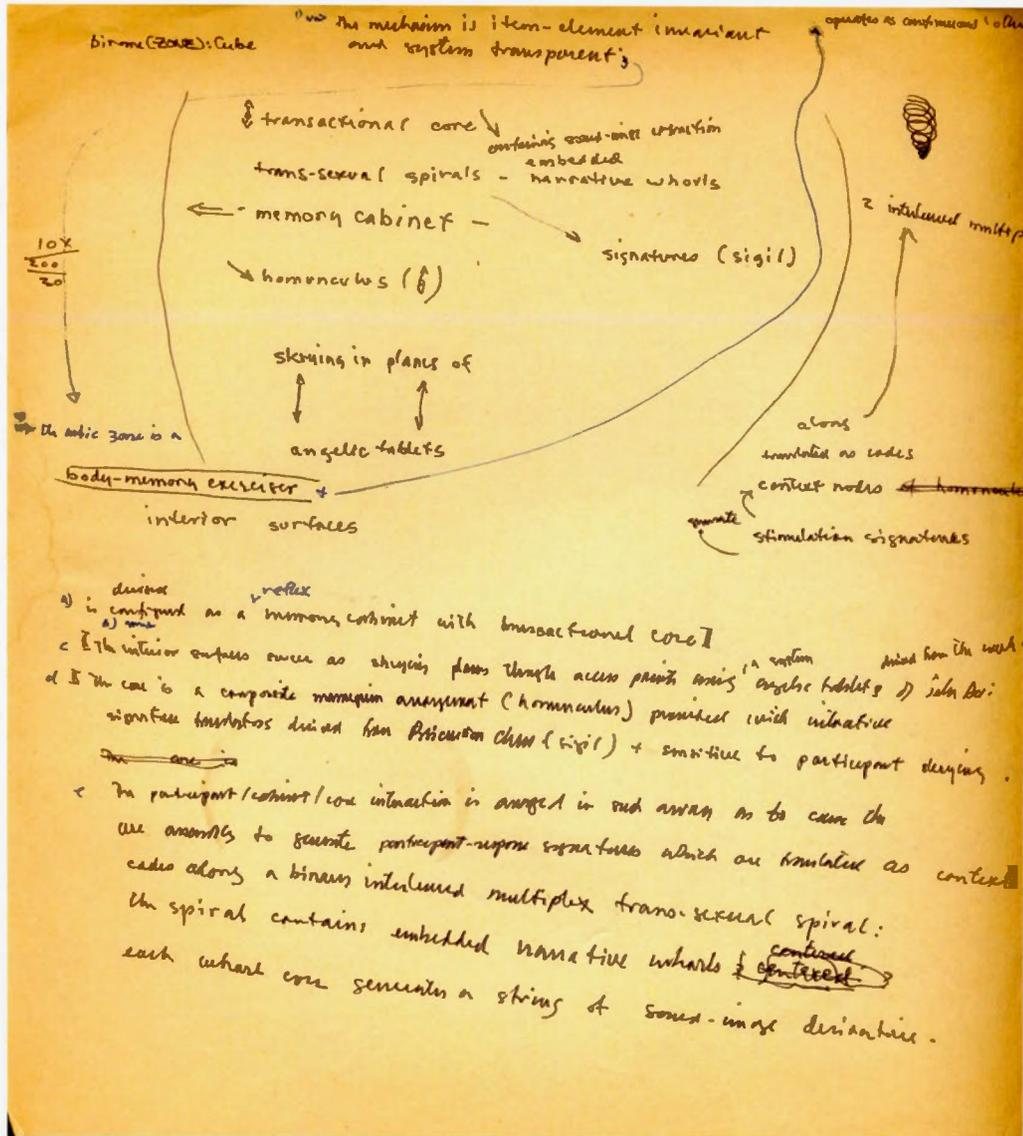
PARTITIONS DE BIROME (ZONE) 1



PARTITIONS DE BIROME (ZONE) 2



PARTITIONS DE BIROME (ZONE) 3



TRANSFORM (STREAM)

four systems of modulation and inflection variables :

+ ^ ! ~ *	(5)	context [b1, 2...]
∅ o i	(3)	source [a1, 2...]
< > « » / \	(6)	field [c1, 2...]
= & @ : %	(5)	focus [d1, 2...]

each incremental association of modulation and inflection variables is fixed through a convergence point within the string of each series

each composite field of variables is requested through the transient level inflective determinants of the associated ensemble characteristics of the source stream

each series is accessed serially (left to right, top to bottom)

series [a1, 2...] calls strings of three source modulation root strategies

series [b1, 2...] calls strings of five strategies of context inflection

series [c1, 2...] calls strings of three pairs of field inflection strategies: < >, « » and / \

series [d1, 2...] calls strings of five focus modulation strategies

each strategy constitutes an inflective or modulative ensemble; the characterizing features of the ensemble may interactively translate convergent or shared variables

- Jerry Hunt, 1992

Transform (stream) = variant, *Cantegral Segment 15* (breath sounds, bell cluster and drum devices; option : voice ensemble) (1977).

Transform (stream) : composite = system emulation version of *Cantegral Segment(s) 19, 17* (1978).

Transform (stream) : pounding (reflex) = interactive electronic composite emulation

of isolate components of *Transform (stream)* and *pounding* (1985).

Transform (stream) : core = video recording translation of *Transform (stream)* (1992).

Transform (stream) : monopole = fixture translation of *Transform (stream) : core* (1992).

ANNEXE C

RECONSTITUTION DE L'OBJET DANS UN MAGMA DE PLÂTRE



ANNEXE D

NOTES DE ROBERT ASHLEY SUR *AUTOMATIC WRITING* (1979)

"Automatic Writing" was composed in the recorded form over a period of five years, during which time I was fascinated with "involuntary speech." I had come to recognize that I might have a mild form of Tourette's syndrome (characterized in my case only by purely involuntary speech) and I wondered, naturally, because the syndrome has to do with sound-making and because the manifestation of the syndrome seemed so much like a primitive form of composing-an urgency connected to the sound-making and the unavoidable feeling that I was trying to "get something right,"-whether the syndrome was connected in some way to my obvious tendencies as a composer.

I have not kept up with the literature on Tourette's syndrome, but I have the notion, gathered from conversations with friends who are psychologists, that Tourette's syndrome has evolved into a kind of catch-all for many kinds of involuntary behavior. The psychologists are probably right, but for my purposes such a general definition is not useful. My understanding is that Tourette simply had the problem of wanting to leave the party for a few minutes to go into the other room and curse. That was what was happening with me, and I noticed (as a composer) that I always said the same thing; I always uttered the same phrases.

Morton Feldman said that any composer who went around with a tune in his head should be locked up. He didn't mean it in the practical sense, of course, because nobody should be locked up, considering what locked up means, but he was talking about me as I understood it, so naturally I was interested. These utterances, released in a sought privacy, were the tune that Feldman was talking about. This speech was illegal. That it was also connected to music seemed obvious. The problem of the connection is that music is mostly a deliberately "conscious" activity, especially for a musician, and in the most extreme case, "performed"-that is, doubly deliberate.

John Cage said in one of his books how fond he was of a composer friend who hummed unconsciously while they were walking together. Pierre Boulez said that he hated people who whistle, which I would understand to mean, "-while they work." Boulez is famous for hating people, so if you whistle there is nothing to worry about career-wise (he would probably hate you for other reasons), but we are getting at the crux of it.

A few years after all of this searching, I discovered in a book by Julian Jaynes, "The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind," that Jaynes had come to something of the same conclusion about the connection between music and "involuntary" behavior, but it was too late by that time for me to put aside my

muttering as aboriginal and not up to the standards of the classics and something to be covered up by a few doses of whatever, and besides the record of "Automatic Writing" was out and was making quite a stir in avant-garde circles. (I should say in my own defense that Jaynes's idea involves the origin of consciousness and the language of consciousness in hallucinations and commanding voices from the outside, as in schizophrenia. I didn't have any of those. Jaynes doesn't say much about Tourette's problem, but he makes some perceptive remarks about the relationship between the urge to speak and the urge to make music, which is the case I was working on.)

During the time of composing "Automatic Writing" I was in a deep depression, because, among other things to be depressed about, the world was not interested in the kind of music that I was interested in. I was out of work, so I decided to "perform" involuntary speech. The performances were more or less failures because the difference between involuntary speech and any other kind of allowed behavior is too big to be overcome willfully, so the performances were largely imitations of involuntary speech, with only a few moments here and there of "loss of control." These moments, triumphs for me, are documented elsewhere, in rumors and in legal briefs against my behavior on stage. Commonly, for instance, people think that involuntary speech is a symptom of drunkenness. (Watching people on the subway who are engaged in involuntary speech behavior and who obviously can't afford to get drunk should be enough to teach that drunkenness and involuntary speech are different, but we can't see that logic.) This is dangerous territory for a performer. It is against the "law" of our society to engage in involuntary speech. That's why we are embarrassed to talk to ourselves. That's why Tourette had to leave the room. That's why we are embarrassed by poetry. (T.S. Eliot said that in composing poetry one is either talking to one's self or to God. Jaynes says that we are talking to God. Tourette had lost God.)

I spent years tinkering with my consciousness trying to reconcile the performer-legal and highly paid-with the person you cross the street to avoid. The best I could do was a recording, done in secret, but still a performance. The recording documented forty-eight minutes of involuntary speech. It turned out to be, in the lexicon of musical analysis, basically as structured as most music I have studied. This fact, the surfacing of structure in an undeliberated action, is too big to take on here, but it was enough to convince me that the structuralists-the advocates of planning music before you hear or care what the plan gives you-were right : do not rely on unplanned music; it comes out as though it were planned, but planned by someone you cross the street to avoid.

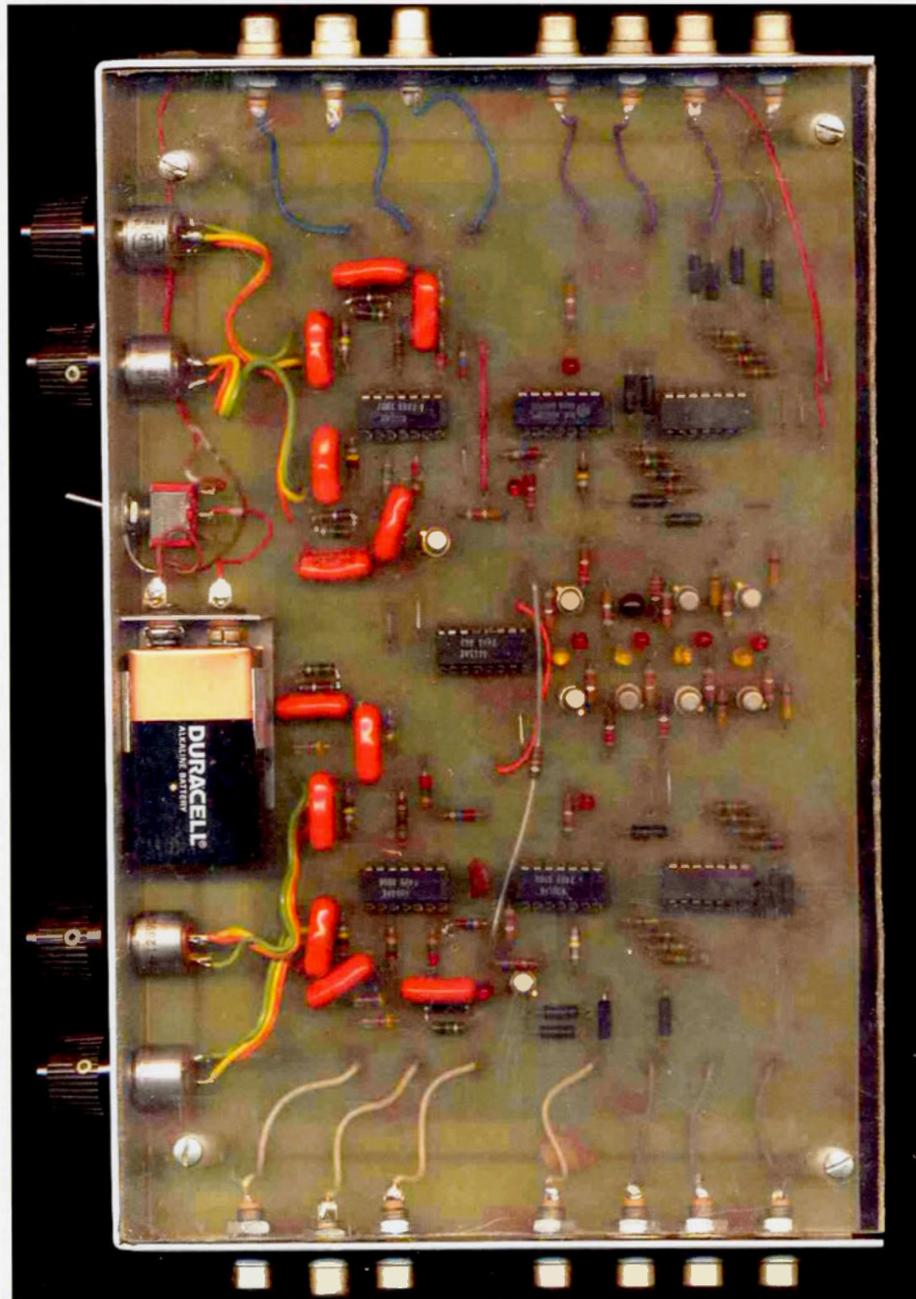
Since I was the person you would cross the street to avoid, I adopted that person as a character who deserved sympathy, and so "Automatic Writing" became a kind of opera in my imagination and I began looking for the other characters in the opera. The "fourness" that was a characteristic of the text of the recorded involuntary speech

(which I transcribed faithfully after I got over the shock of hearing it in my own voice) and that dominated the musical form also came to dominate the choice and number of characters. I knew there should be four, and I knew that I would know them when they appeared. I will end this long story by saying that the other three characters (the Moog synthesizer articulations, the voice of the French translation, and the background organ harmonies) were, to my surprise, as unplanned, even "uncontrolled," in their various ways as was the text of the involuntary speech. And that is how I knew who they were and why they had come to the party.

Voices : Robert Ashley and Mimi Johnson. Electronics and Polymoog : Robert Ashley. Words by Robert Ashley. French translation by Monsa Norberg. The switching circuit was designed and built by Paul DeMarinis. Produced, recorded and mixed at The Center for Contemporary Music, Mills College (Oakland, California), The American Cultural Center (Paris, France) and Mastertone Recording Studios (New York City) by Robert Ashley. Mixing assistance at Mastertone Recording Studios by Rich LePage. A mix of the monologue and electronics was used in the video tape composition, "Title Withdrawn," (from "Music with Roots in the Aether, video portraits of composers and their music") by Robert Ashley.

ANNEXE E

CIRCUIT CONÇU PAR PAUL DEMARINIS UTILISÉ DANS *AUTOMATIC WRITING* (ASHLEY, 1979)



ANNEXE F

SYNOPSIS DE *PERFECT LIVES*, RÉCUPÉRÉ DE <http://www.robertashley.org/productions/perfectlives.htm>

PERFECT LIVES — an opera for television by Robert Ashley

- I. The Park (Privacy Rules)
- II. The Supermarket (Famous People)
- III. The Bank (Victimless Crime)
- IV. The Bar (Differences)
- V. The Living Room (The Solutions)
- VI. The Church (After the Fact)
- VII. The Backyard (T'Be Continued)

Raoul de Noget (No-zhay), a singer, and his friend, Buddy, “The World’s Greatest Piano Player,” have come to a small town in the Midwest to entertain at The Perfect Lives Lounge. For some reason, unexplained, they have fallen in with two people from the town, Isolde (“nearing 30 and not yet spoken for”) and her brother, “D,” just out of high school and known as “The Captain of the Football Team” (his parents call him Donnie), to commit the perfect crime, a metaphor for something philosophical : in this case, to remove a sizable amount of money from The Bank for one day (one day only) and “let the whole world know that it was missing.”

“D” is currently Assistant to the Manager at The Bank. He learns that Gwyn, one of the tellers, intends to elope with his friend, Ed. “D” is asked to “come along” with Dwayne, another friend, who has a problem speaking (that is, he speaks, but has trouble being understood.) “D” knows the key to opening the safe. The plan is, then : to take away the money in Ed’s car to Indiana (goal of the elopers), to keep it in circulation, as it were. They leave at 5 AM.

While the lovers are in passage, Raoul and Buddy, with Buddy’s dogs, and, separately, Isolde enter The Bank at midday. The dogs create a ruckus (“like a noise from Hades”) that gives Isolde the excuse to get a bucket of water from next door to throw at the dogs and miss and soak the Bank Manager, who goes into the safe for a change of clothes, only to discover that “The Bank has no money in The Bank.” As part of the plan, Isolde has phoned the Sheriff’s Office, disguising her voice (her

father, Will, is the Sheriff; Ida is her mother) to report an accident “out on the highway.” There is no “accident,” of course, and, recognizing the meaning of the decoy, Will puts it all together later under Ida’s questioning. But it’s too late.

Among the tellers (Jennifer, Kate, Eleanor, Linda, and Susie) who are witnesses to the dogfight and the terrible discovery and who understand what happened—from different points of view, so to speak — only Susie noticed that the dogs “went out together,” and she’s not telling. She fell for opera at first sight because of Buddy, who because of his fancy style of dress is often mistaken for a foreigner (“There’s no doubt the Mexican is in it. The doubt is that he’s Mexican.”) That was at 12:45 PM (“remember that!”) And in The Bank at that time are Helen and John, innocent bystanders from The Home, doing business “on a holiday.” That is, they have fallen in love (in The Home), but they are not allowed to marry, or one will “lose the privileges.” So, every other weekend they take adjoining rooms at the motel right off The Park (where, by coincidence, Raoul and Buddy live, and where we first meet Raoul trying to order breakfast on the phone.) This is just the beginning of their weekend, and at 3 PM we see them in The Supermarket, shopping, a little jangled, set against each other by the excitement, but far from down and out.

Sometime later, probably Monday, in The Bar, Buddy and Raoul on their “day off from music” have come to celebrate, little knowing that there they will meet Rodney, The Bartender, whose wife, Baby, aspires to Boogie Woogie, ceaselessly and without much success (“Happy she is the traveling salesman say, but Boogie Woogie she is not.”) studying the video tapes (The Lessons) that Buddy takes around with him and distributes at the local music store wherever he is playing. Rodney is philosophical, especially about Baby’s talents, but skeptical about Boogie Woogie. And “now he’s met his nemesis...face to face.” They talk.

Meanwhile, back in time (to the evening of the big day), Will and Ida, in The Living Room, solve the puzzle, perhaps even to the motive, but it’s too late. Somewhere in Indiana, with the money hidden in the car (unknown to Gwyn, of course : “Gwyn’s not guilty”) and certain of their success, Ed and Gwyn and Dwayne and “D” have found a Justice of the Peace who will perform the ceremony (“I handle speed traps, elopements, true signatures and the like”), and who recognizes in Gwyn something so urgent (“and why is the Bride-to-be so—uhn—what is the word?”), something so dramatic—“(She is a (p’)monkey, Sir.)” — that he is transported to somewhere in the past, to another ceremony, to another Bride-to-be (“Lucille,” who speaks in tongues), to a confusion of time and place where other (famous) marriages are enacted : “Snowdrift,” abandoned at the altar; and so forth. And while we pause to eat the wedding cake, his humble situation (“right off my bedroom is my office”) is transformed before our very eyes into The Church (“the church of the great light.”) And we are satisfied.

Meanwhile, back in town, in The Backyard, a few friends and relatives have gathered, as usual in summer, to picnic, to celebrate the changing of the light at sundown. And watching from the doorway of her mother's house, Isolde counts the days.

* * * * *

CAST AND COLLABORATORS

"The collaborative aspect of the work follows principles I have used for many years in search of a new operatic style. The collaborators are given almost absolute freedom to develop characterizations from the textual and musical materials I provide. The musical and visual materials are coordinated through 'templates', a term I have come to use to describe the subjective assignment of emotional values and moods to visual forms and corresponding musical structures. Within the rules defined by the 'templates' the collaborators in all aspects of the work are free to interpret, 'improvise', invent and superimpose characteristics of their own artistic styles onto the texture of the work. In essence, the collaborators become 'characters' in the opera at a deeper level than the illusionistic characters who appear on stage." — Robert Ashley

ROBERT ASHLEY as "R" (The Narrator) "BLUE" GENE TYRANNY as Buddy (The World's Greatest Piano Player) JILL KROESEN as Isolde DAVID VAN TIEGHEM as "D" (The Captain of The Football Team)

Produced in collaboration with CARLOTA SCHOOLMAN for THE KITCHEN (New York City) in association with CHANNEL FOUR (Great Britain).

Television Director — JOHN SANBORN Instrumental music beds composed in collaboration with "BLUE" GENE TYRANNY and PETER GORDON Music produced in collaboration with PAUL SHORR Video image processing — DEAN WINKLER and JOHN SANBORN Associate director — MARY PERILLO Videotape editor — DEAN WINKLER Piano solos and electronic keyboard parts composed by "BLUE" GENE TYRANNY Piano solos based on harmonic progressions by "BLUE" GENE TYRANNY Pre-recorded chorus voices : JILL KROESEN and DAVID VAN TIEGHEM and REBECCA ARMSTRONG (The Supermarket) Costumes and make-up by JACQUELINE HUMBERT Piano landscape-mirrors and color design by MARY ASHLEY Synchronous sound recorded by PAUL SHORR Audio engineer : JOSHUA HARRIS Rhythm templates derived from the "Palace" organ, courtesy of Gulbransen Organ Co. (CBS Musical Instruments) Special thanks to PIERRE AUDI and THE ALMEIDA THEATER (London)

PERFECT LIVES was commissioned for television by THE KITCHEN — MARY
MACARTHUR GRIFFIN, Director; CARLOTA SCHOOLMAN, Television
Producer

Written and created for television by ROBERT ASHLEY

NOTES DE PRODUCTION DE *PERFECT LIVES*, RÉCUPÉRÉ DU LIVRE
PERFECT LIVES (LIBRETTO) (ASHLEY, 2011A)

Perfect lives visual Template

two-dimensional camera movement

- PARK**  low horizon, no underlines "high edge" [pan left]
- SUPER MARKET**  convergence on the "high" horizon (x7) [Zoom in]
- BANK**  grid (7x5) [tilt-up] (effects movement top-to-bottom)
- BAR**  vertical (x7) [Zoom-out] (effects movement towards to center)
- LIVING ROOM**  equal volumes (vertical) [static camera] (reverse cutting "the face shot")
- COUNCIL**  "sphere" (equal volumes - axis rotated through all planes) [static camera] from "all" points of view
- BACKYARD**  "the doorway" (exit of the sphere through the high-horizon) compound back-shot (e.g. camera and subject in relative on the plane in ~~concentric~~ ~~concentric~~ axes.

	PARK	Supermarket	Bank	Crunch	Backyard	Living room	Bar
Still							
Static							
Shot							
Shot							
	Pan left eye level low	Zoom in eye level low	Tilt eye level low	Shot eye level low	Shot eye level low	Shot eye level low	Zoom out eye level low

- **avaloirs/avaloire**
- **avant/avent**

B

- **bah/bas**
- **baux/baud**
- **bedaux/bedeau**
- **bile/bill**
- **biset/bizet**
- **blaser/blazer**
- **blende/blinde**
- **boer/bour**
- **boom/boum**
- **bord/bore/bort**
- **boucaud/boucaut**
- **boue/bout**
- **brachi/brachy**
- **brie/bris**
- **briffer/briefer**
- **brise/brize**
- **brocart/brocard**

C

- **ces/ses**
- **ça/çà**
- **cahot/chaos**
- **quand/quant**
- **cappa/kappa**
- **carier/caryer**
- **casher/kasher**
- **cassie/cassis**
- **ce/se**
- **cet/set**
- **sain/sein**
- **selle/celle**
- **cellier/sellier**
- **seine/senne**
- **seine/saine**
- **cens/sens**
- **censé/sensé**
- **censément/sensément**

- **censeur/senseur**
 - **sang/sans**
 - **cep/sep**
- **séieux/céieux**
 - **cerf/serf**
 - **ces/ses**
- **cession/session**
 - **cétacé/sétacé**
- **chah/chas/chat**
 - **chaire/cheire**
- **chaud/chaux/chaut**
 - **cherry/sherry**
 - **chérif/shérif**
 - **coré/koré**
 - **ci/si**
 - **cilice/silice**
 - **cime/cyme**
 - **cire/sire**
 - **cistre/sistre**
 - **cite/cyte**
 - **cite/site**
 - **côcher/cocher**
 - **cola/kola**
 - **coller/colley**
 - **colon/côlon**
- **commande/commende**
 - **comte/conte**
 - **conté/comté**
- **coquillard/coquillart**
 - **costaux/costaud**
 - **cote/côte**
 - **coté/côté**
 - **cours/court**
- **courçon/courson**
 - **coute/coûte**
- **cracher/crasher**
 - **criss/kriss**
 - **croit/croix**
 - **cru/crû**

D

- **danse/dense**

- dard/dare
- décrépie/décrépit
- dengue/dingue
- différent/différend
- différenciation/différentiation
- différencier/différentier
 - dix/dit
 - dom/don
 - du/dû

E

- eux/heu
- écho/écot
 - eh/et
- empli/ampli
- encrage/ancrage
- épart/épars
 - eta/êta
- étang/étant

F

- fait/faix
- farci/farsi
- faux/faut
- féérique/ferrique
- flamant/flamand
 - floe/flot
 - fois/foie
 - fors/fort
 - foret/forêt
- fournie/fournil
- fraie/frais

G

- gai/gay
- gore/gord
- gêne/gêne
- genêt/genet
- gens/gent
- gueuse/gueuze

H

- **hache/hasch**
- **halage/hâlage**
- **heure/heurt**
 - **ho/os**
 - **hop/ope**
- **houe/houx**
- **huis/huit**

I

- **intercession/intersession**

J

- **jard/jars**
- **jeune/jeûne**
- **joue/joug**

K**L**

- **la/là**
- **lai/lei**
- **laie/laid/lais/lait**
- **lard/lare**
- **le/lé**
- **lès/les**
- **lei/lai**
- **lei/les/lez**
- **lis/lit/lie**
- **lied/lyde**
- **lire/lyre**
- **lise/lyse**
- **lord/lors**
- **lourd/loure**

M

- **mage/maje**

- maïa/maya
- maie/mais
- maje/mage
- manier/magner
- manse/mense
- marc/mare
- mature/mâture
 - mie/mye
- mirobolant/myrobolant
 - moie/mois
 - moie/moye
- molaire/môlaire
 - mole/môle
- momerie/mômerie
 - morce/morse
- more/mors/mort
 - mu/mû

N

- ney/nez
- non/nom
- noue/nous

O

- oh/os
- ordinand/ordinant
 - ores/hors
 - ou/où
 - oui/ouï

P

- paie/paix
- pale/pâle
- palot/pâlot
- palus/palud
- panser/penser
- panseur/penseur
- panseuse/penseuse
- pante/pente
- parr/part

- **paterne/pattern**
- **paturons/pâtures**
- **pécan/pékan**
- **pécher/pêcher**
- **pêcheur/pêcheur**
- **peine/penne**
- **perse/perce**
- **pic/pie/pis**
- **pinçon/pinson**
- **plaid/plaie**
- **plain/plein**
- **plaine/pleine**
- **plainte/plinthe**
- **poiler/poêler**
- **poing/point**
- **pois/poix**
- **policlinique/polyclinique**
- **porc/pore/port**
- **poucettes/poussette**
- **prémices/prémisse**
- **prêteur/prêteur**
- **prix/pris**
- **protogine/protogyne**
- **psi/psy**
- **pyrole/pyrrol**

Q

- **queue/queux**

R

- **rai/ray**
- **rainette/reinette**
- **rancard/rancart**
- **rang/ranz**
- **ras/rat/raz**
- **real/réal**
- **record/recors**
- **recru/recrû**
- **reine/renne**
- **renom/renon**
- **résidant/résident**

- **rhô/rôt**
- **ris/riz**
- **roue/roux**
- **rue/ruz**

S

- **sain/sein**
- **sang/sans**
- **satire/satyre**
- **satirique/satyrique**
- **saut/seau**
- **seigneur/saigneur**
- **silphe/sylphe**
 - **six/sis**
 - **soie/soit**
 - **sore/sort**
 - **soue/sous**
 - **spore/sport**
 - **statue/statut**
 - **sur/sûr**
- **suraux/sureau**
- **surfait/surfaix**

T

- **tache/tâche**
- **tacher/tâcher**
- **tante/tente**
- **tard/tare**
- **tek/tec**
- **tore/torr/tors/tort**
 - **taud/taux**
 - **tout/toux**
 - **trole/trôle**
 - **trole/troll**
 - **trop/trot**

U

V

- **vantail/ventail**

- **veine/vaine**
- **vers/vert**
- **vesce/vesse**
- **vie/vit**
- **voix/voie**

WXYZ

ANNEXE H

PARTITIONS/LIBRETTO DU CYCLE DE CHANSONS INDÉCIDABLES

Chanson 1 (traduction électronique)

Texte 1

L' _____ la/là _____ A/À
I _____ intercession/intersession _____ C/S
N _____ ney/nez _____ Y/Z
D _____ danse/dense _____ A/E
É _____ heu/eux _____ H/X
C _____ ces/ses _____ S/C Erreur 4
I _____ intercession/intersession _____ C/S
D _____ danse/dense _____ A/E
A _____ abîme/abyme _____ Î/Y
B _____ bah/bas _____ H/S
L _____ la/là _____ A/À
E _____ heu/eux _____ H/X

Chanson 2 (traduction instrumentale)

Texte 2

B _____ baux/baud _____ X/D
R _____ rainette/reinette _____ A/E
Ê _____ écho/écot _____ H/T
C _____ ça/çà _____ A/À
H _____ halage/hâlage _____ A/Â
E _____ écho/écot _____ H/T

Texte 3

B	bedaux/bedeau	X/E
É	eh/et	H/T
A	accors/accore/accort	S\ET
N	noue/nous	E/S
T	tante/tente	A/E
E	eh/et	H/T

Chanson 3 (traduction électronique)

Texte 4

T	tard/tare	D/E
E	empli/ampli	E/A
M	maje/mage	J/G Erreur 1
P	palus/palud	S/D
O	ou/où	U/Ù
R	rang/ranz	G/Z
E	empli/ampli	E/A
L	lard/lare	D/E
L	lard/lare	D/E
E	empli/ampli	E/A

Texte 5

E	encrage/ancrage	E/A
T	tek/tec	K/C

Texte 6

L'	lès/les	È/E
E	épart/épars	T/S
S	seigneur/saigneur	E/A
P	panseur/penseur	A/E
A	affilier/affiliez	R/Z
C	carier/caryer	I/Y
E	épart/épars	T/S

Chanson 4 (traduction instrumentale)

Texte 7

D _____ différencier/différentier _____ C/T
 E _____ eta/éta _____ E/Ê

Texte 8

P _____ pante/pente _____ A/E
 E _____ étang/étant _____ G/T
 R _____ recru/recrû _____ U/Û
 C _____ cassie/cassis _____ E/S
 É _____ étang/étant _____ G/T
 E _____ étang/étant _____ G/T

Texte 9

L _____ lis/lit/lie _____ S/T/E
 À _____ amant/amman _____ T/M

Texte 10

P _____ paterne/pattern _____ E/T
 A _____ amande/amende _____ A/E
 S _____ sore/sort _____ E/T

Chanson 5 (traduction électronique)

Texte 11

Ç _____ sein/sain _____ E/A
 A _____ an/en _____ A/E

Texte 12

P _____ pécan/pékan _____ C/K
 A _____ anale/annal _____ E/N

C _____ selle/celle _____ S/C
 A _____ anale/annal _____ E/N

Texte 13

L _____ lord/lors _____ D/S
 À _____ ancrage/encrage _____ A/E
B _____ *brachi/brachy* _____ I/Y *Erreur 3*
 A _____ ancrage/encrage _____ A/E
 S _____ statue/statut _____ ++ _____ E/T

Texte 14

L _____ lourd/loure _____ D/E
 A _____ ancre/encre _____ A/E
 S _____ sur/sûr _____ U/Û

Texte 15

S _____ suraux/sureau _____ X/E
 A _____ ancrer/encrer _____ A/E
 C _____ saine/seine _____ A/E

Chanson 6 (traduction instrumentale)**Texte 16**

C _____ cens/sens _____ C/S
 A _____ ante/ente _____ A/E
 S _____ surfait/surfaix _____ T/X

Texte 17

B _____ brocart/brocard _____ T/D
 A _____ antre/entre _____ A/E
 C _____ censé/sensé _____ C/S

Texte 18

M _____ mu/mû _____ U/Û

A _____ arcanes/arcanne _____ N/S

C _____ censément/sensément _____ C/S

Texte 19

C _____ censeur/senseur _____ C/S

A _____ art/are/ars _____ T/E/S

P _____ plaid/plaie _____ D/E

Texte 20

A _____ arien/aryen _____ I/Y

C _____ *sang/sans* _____ G/S *Erreur 2*

A _____ arien/aryen _____ I/Y

P _____ plain/plein _____ A/E

Texte 21

A _____ armer/armée _____ R/E

C _____ cep/sep _____ C/S

A _____ armer/armée _____ R/E

Chanson 7 (traduction électronique)

texte 22

C _____ séreux/céreux _____ S/C

À _____ assaut/asseau _____ T/E

texte 23

C _____ cerf/serf _____ C/S

A _____ auteurs/hauteur _____ S/H

C _____ cerf/serf _____ C/S

A _____ auteurs/hauteur _____ S/H

texte 24

P _____ poing/point _____ G/T

A _____ avaloirs/avaloire _____ S/E

P _____ poing/point _____ G/T

A _____ avaloirs/avaloire _____ S/E

texte 25

H _____ hache/hasch _____ E/S

O _____ oh/os _____ H/S

R _____ rai/ray _____ I/Y

S _____ sain/sein _____ A/E

T _____ tache/tâche _____ A/Â

P _____ paie/paix _____ E/X

F _____ fait/faix _____ T/X

Q _____ queue/queux _____ E/X

J _____ jard/jars _____ D/S

M _____ mage/maje _____ G/J Erreur 1

G _____ gai/gay _____ I/Y

V _____ vantail/ventail _____ A/E

texte 26

P _____ pale/pâle _____ A/Â

L _____ lai/lei _____ A/E

A _____ abside/apside _____ B/P

F _____ farci/farsi _____ C/S

O _____ ordinand/ordinant _____ D/T

N _____ non/nom _____ N/M

D _____ dard/dare _____ D/E

S _____ sang/sans _____ G/S Erreur 2

J _____ jeune/jeûne _____ U/Û

V _____ veine/vaine _____ E/A

G _____ gore/gord _____ E/D

M _____ maïa/maya _____ Ĩ/Y

T _____ tacher/tâcher _____ A/Â

texte 27

F _____ faux/faut _____ X/T

J	_____	joue/joug	_____	E/G
O	_____	ores/hors	_____	E/H
R	_____	rancard/rancart	_____	D/T
D	_____	décrépie/décrépit	_____	E/T
S	_____	satire/satyre	_____	I/Y
G	_____	gêne/gêne	_____	É/Ê
L	_____	laie/laid/lais/lait	_____	E/D/S/T
C	_____	cahot/chaos	_____	T/S
V	_____	vers/vert	_____	S/T
P	_____	palot/pâlot	_____	A/Â
H	_____	heure/heurt	_____	E/T
M	_____	maie/mais	_____	E/S

texte 28

C	_____	quand/quant	_____	D/T
H	_____	ho/os	_____	H/S
V	_____	vesce/vesse	_____	C/S
A	_____	acquis/acquit	_____	S/T
S	_____	satirique/satyrique	_____	I/Y
F	_____	féerique/ferrique	_____	É/R
D	_____	dengue/dingue	_____	E/I
B	_____	bile/bill	_____	E/L
G	_____	genêt/genet	_____	E/Ê

Chanson 8 (traduction instrumentale)

texte 29

M	_____	manier/magner	_____	I/G
O	_____	oui/ouï	_____	I/Ï
C	_____	cappa/kappa	_____	C/K
H	_____	hop/ope	_____	H/E
A	_____	acul/accu	_____	L/C
R	_____	ras/rat/raz	_____	S/T/Z
D	_____	différent/différend	_____	T/D

S	saut/seau	T/E
P	panser/penser	A/E
V	vie/vit	E/T
L	le/lé	E/É
F	flamant/flamand	T/D
G	gens/gent	S/T
B	biset/bizet	S/Z

texte 30

B	blaser/blazer	S/Z
H	houe/houx	E/X
F	floe/flot	E/T
G	gueuse/gueuze	S/Z
M	manse/mense	A/E
R	real/réal	E/É
T	tore/torr/tors/tort	E/R/S/T
V	voix/voie	X/E
D	différenciation/différentiation	C/T

texte 31

T	taud/taux	D/X
R	record/recors	D/S
A	aller/haler	L/H
M	marc/mare	C/E
P	panseuse/penseuse	A/E
S	silphe/sylphe	I/Y
C	cashier/kasher	C/K
L	lei/lai	E/A
H	huis/huit	S/T
B	blende/blinde	E/I
F	fois/foie	S/E

texte 32

S	six/sis	X/S
---	---------	-----

M	mature/matûre	U/Û
A	allogène/halogène	L/H
L	lei/les/lez	I/S/Z
T	tout/toux	T/X
B	boer/bour	E/U
F	fors/fort	S/T
D	dix/dit	X/T

texte 33

P	parr/part	R/T
S	soie/soit	E/T
T	trole/trôle	O/Ô
C	ce/se	C/S
R	reine/renne	I/N
F	foret/forêt	E/Ê
B	boom/boum	O/U
D	dom/don	M/N
M	mie/mye	I/Y

texte 34

F	fournie/fournil	E/L
L	lied/lyde	I/Y
T	trole/troll	E/L
R	renom/renon	M/N
C	cet/set	C/T
M	mirobolant/myrobolant	I/Y
B	bord/bore/bort	D/E/T
D	du/dû	U/Û

texte 35

S	soue/sous	E/S
P	paturons/pâurons	A/Â
R	rédiand/résident	A/E
L	lire/lyre	I/Y

B _____ boucaud/boucaut D/T
 F _____ fraie/frais E/S
 T _____ trop/trot P/T
 M _____ moie/mois E/S

texte 36

M _____ moie/moye I/Y
 B _____ boue/bout E/T
 L _____ lise/lyse I/Y
 R _____ rhô/rôt H/T
 S _____ spore/sport E/T

Chanson 9 (traduction électronique)

texte 37

B _____ *brachi/brachy* I/Y *Erreur 3*
 C _____ cellier/sellier C/S
 R _____ ris/riz S/Z
 M _____ molaire/môlaire O/Ô
 P _____ pécher/pêcher É/Ê

texte 38

C _____ seine/senne I/N
 P _____ pécheur/pêcheur É/Ê
 R _____ roue/roux E/X
 M _____ mole/môle O/Ô
 B _____ brie/bris E/S

texte 39

B _____ briffer/briefer F/E
 P _____ peine/penne I/N
 M _____ momerie/mômerie O/Ô
 R _____ rue/ruz E/Z

texte 40

B _____ brise/brize _____ S/Z

P _____ perse/perce _____ S/C

M _____ morce/morse _____ C/S

texte 41

M _____ more/mors/mort _____ E/S/T

P _____ pic/pie/pis _____ C/E/S

texte 42

P _____ pinçon/pinson _____ Ç/S

texte 43

texte 44

texte 45

P _____ plaine/pleine _____ A/E

Chanson 10 (traduction électronique)**texte 46**

P _____ plainte/plinthe _____ A/H

texte 47

P _____ poiler/poêler _____ I/Ê

texte 48

texte 49C _____ ces/ses _____ C/S *Erreur 4*

texte 50

C _____ cession/session _____ C/S

A _____ avant/avent _____ A/E

P _____ pois/poix _____ S/X

texte 51

P _____ policlinique/polyclinique _____ I/Y

C _____ cétacé/sétacé _____ C/S

texte 52

C _____ chah/chas/chat _____ H/S/T

P _____ porc/pore/port _____ C/E/T

texte 53

P _____ poucettes/poussette _____ C/S

C _____ chaire/cheire _____ A/E

texte 54

C _____ chaud/chaux/chaut _____ D/X/T

P _____ prémices/prémisse _____ C/S

texte 55

P _____ préteur/prêteur _____ É/Ê

C _____ cherry/sherry _____ C/S

Chanson 11 (traduction instrumentale)**texte 56**

C _____ chérif/shérif _____ C/S

P _____ prix/pris _____ X/S

texte 57

P _____ protogine/protogyne _____ I/Y

C _____ coré/koré _____ C/K

texte 58

C _____ ci/si _____ C/S

P _____ psi/psy _____ I/Y

texte 59

P _____ pyrole/pyrrol _____ E/R

C _____ cilice/silice _____ C/S

texte 60

C _____ cime/cyme _____ I/Y

texte 61

C _____ cire/sire _____ C/S

texte 62

C _____ cistre/sistre _____ C/S

texte 63

C _____ cite/cyte _____ I/Y

texte 64

C _____ cite/site _____ C/S

texte 65

C _____ côcher/cocher _____ Ô/O

texte 66

C _____ cola/kola _____ C/K

Chanson 12 (traduction électronique)**texte 67**

C _____ coller/colley _____ R/Y

texte 68

C _____ colon/côlon _____ O/Ô

texte 69

C _____ commande/commende _____ A/E

texte 70

C _____ comte/conte _____ M/N

texte 71

C _____ conté/comté _____ N/M

texte 72

C _____ coquillard/coquillart _____ D/T

texte 73

C _____ costaux/costaud _____ X/D

texte 74

C _____ cote/côte _____ O/Ô

texte 75

C _____ coté/côté _____ O/Ô

texte 76

C _____ cours/court _____ S/T

texte 77

C _____ courçon/courson _____ Ç/S

texte 78

C _____ coute/coûte _____ U/Û

Chanson 13 (traduction instrumentale)**texte 79**

C _____ cracher/crasher _____ C/S

texte 80

C _____ criss/kriss _____ C/K

texte 81

C _____ croit/croix _____ T/X

texte 82

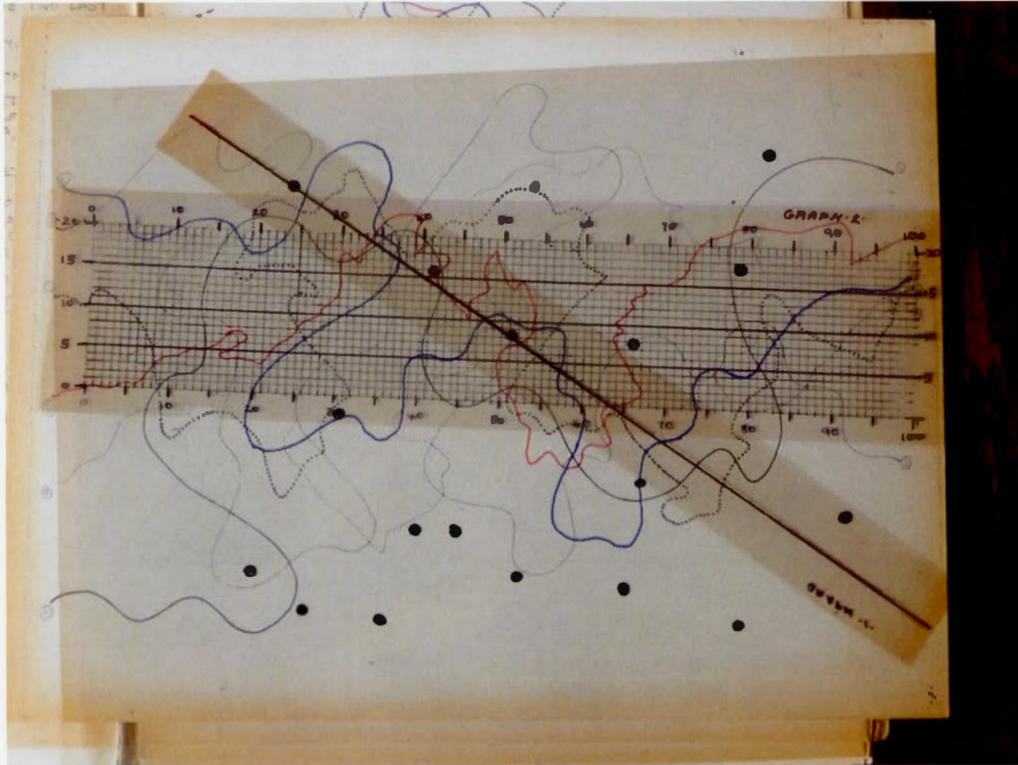
C _____ cru/crû _____ U/Û

texte 80

C _____ criss/kriss _____ C/K

ANNEXE I

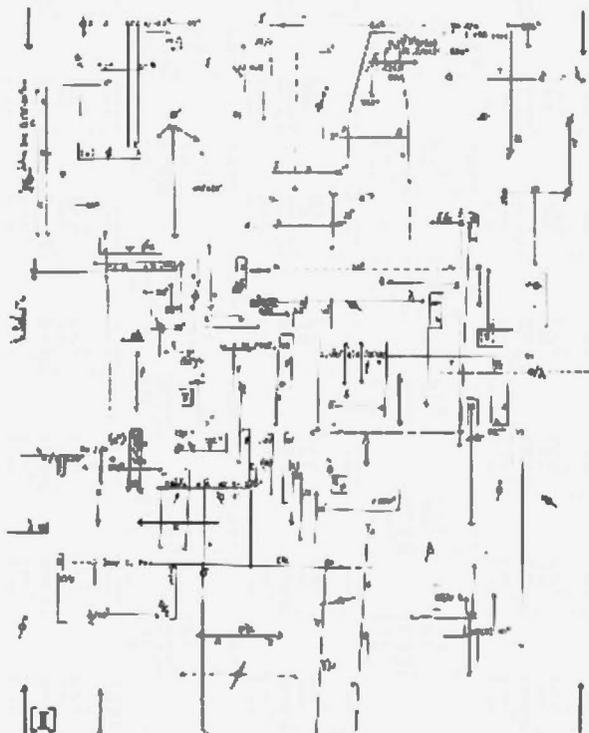
PARTITION DE *FONTANA MIX* (CAGE, 1958)



ANNEXE K

PARTITION DE *SUR JOHN DEE* (HUNT, 1966), RÉCUPÉRÉ DU LIVRE
NOTATIONS (CAGE, 1969)

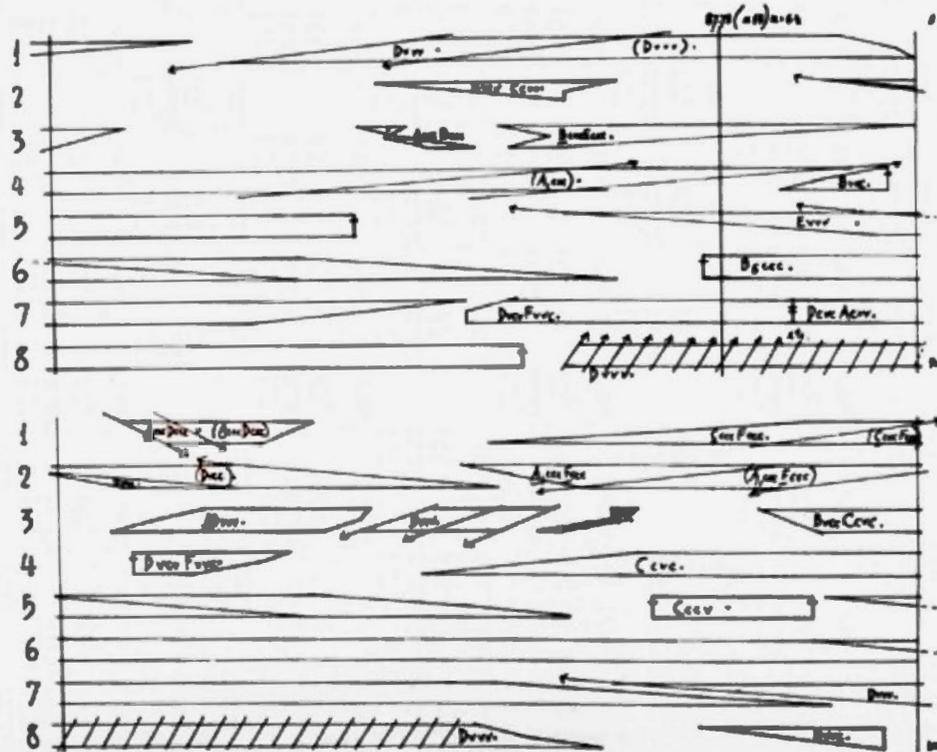
Copyright © 1962 by Composers/Persinger Editions, Davis, California. All rights reserved. Printed by permission of Composers/Persinger Editions.



JERRY E. HUNT, *Sur John Dee* (1966)

ANNEXE M

EXTRAIT DE LA PARTITION DE *WILLIAMS MIX* (CAGE, 1952)



This is a score (192 pages) for making music on magnetic tape. Each page has two systems comprising eight lines each. These eight lines are eight tracks of tape and they are pictured full-size so that the score constitutes a pattern for the cutting of tape and its splicing. All recorded sounds are placed in six categories ... Approximately 600 recordings are necessary to make a version of this piece. The composing means were chance operations derived from the I-Ching (Cage, 1962, p.41).

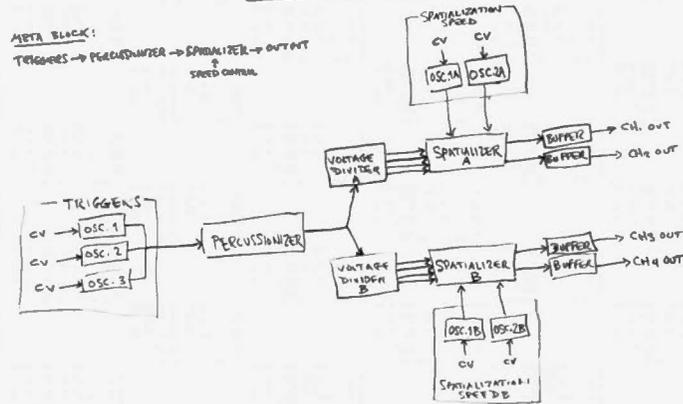
ANNEXE N

PLANS DU CIRCUIT QSP 1 ET 2

QUAD SPACIAL PERCUSSIONIZER,
(4-CHANNEL WITH CV CONTROL)

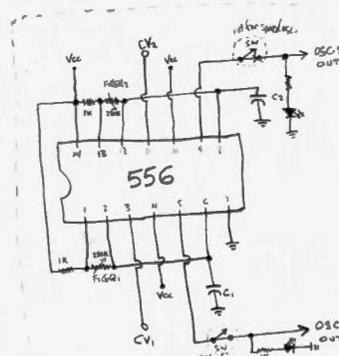
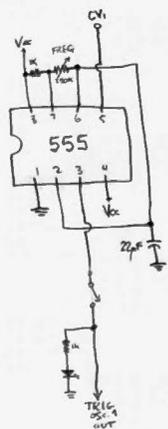
July 2012
1/9

BLOCK DIAGRAM



QUAD SPACIAL PERCUSSIONIZER
OSCILLATOR SECTIONS (TRIGGERS & SPATIALIZATION SPEEDS)

July 2012
2/9

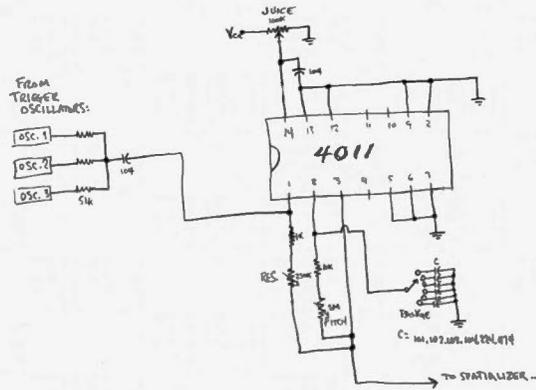


- 3 X
1. TRIG OSC. 2 & 3 (w/ caps 68pF & 150pF)
 2. SPATIALIZER SPEEDS 1 & 2 (all 47pF) } no switches
 3. " " " 3 & 4

PLANS DU CIRCUIT QSP 3 ET 4

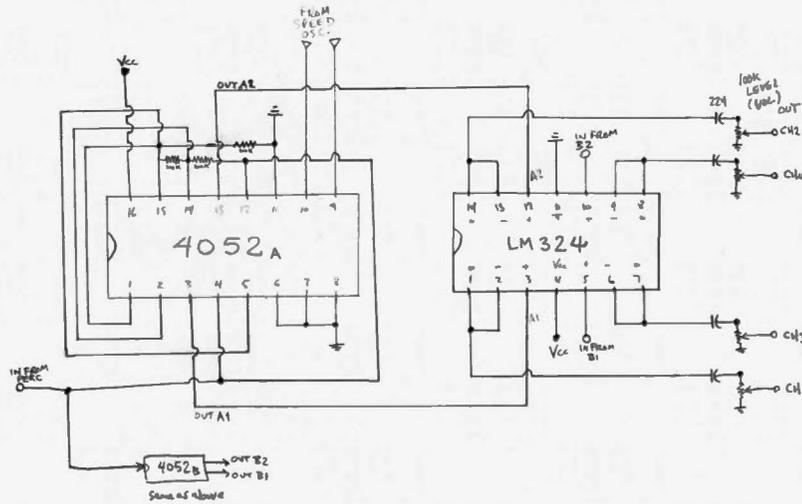
QUAD SPATIAL PERCUSSIONIZER
 PERCUSSIONIZER SECTION
 (Kopitus - Strong Percussion circuit by 'Inhouse')

July 2012
 3/4



QUAD SPATIAL PERCUSSIONIZATION
 SPATIALIZER OUTPUT SECTION

July 2012
 4/4

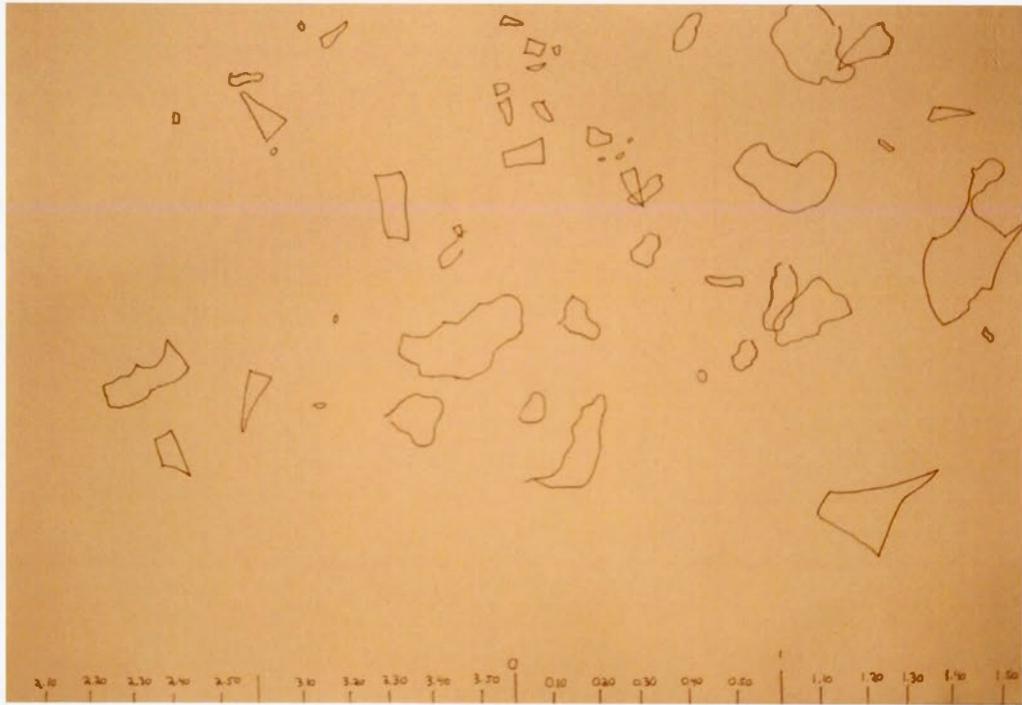


CIRCUIT QSP

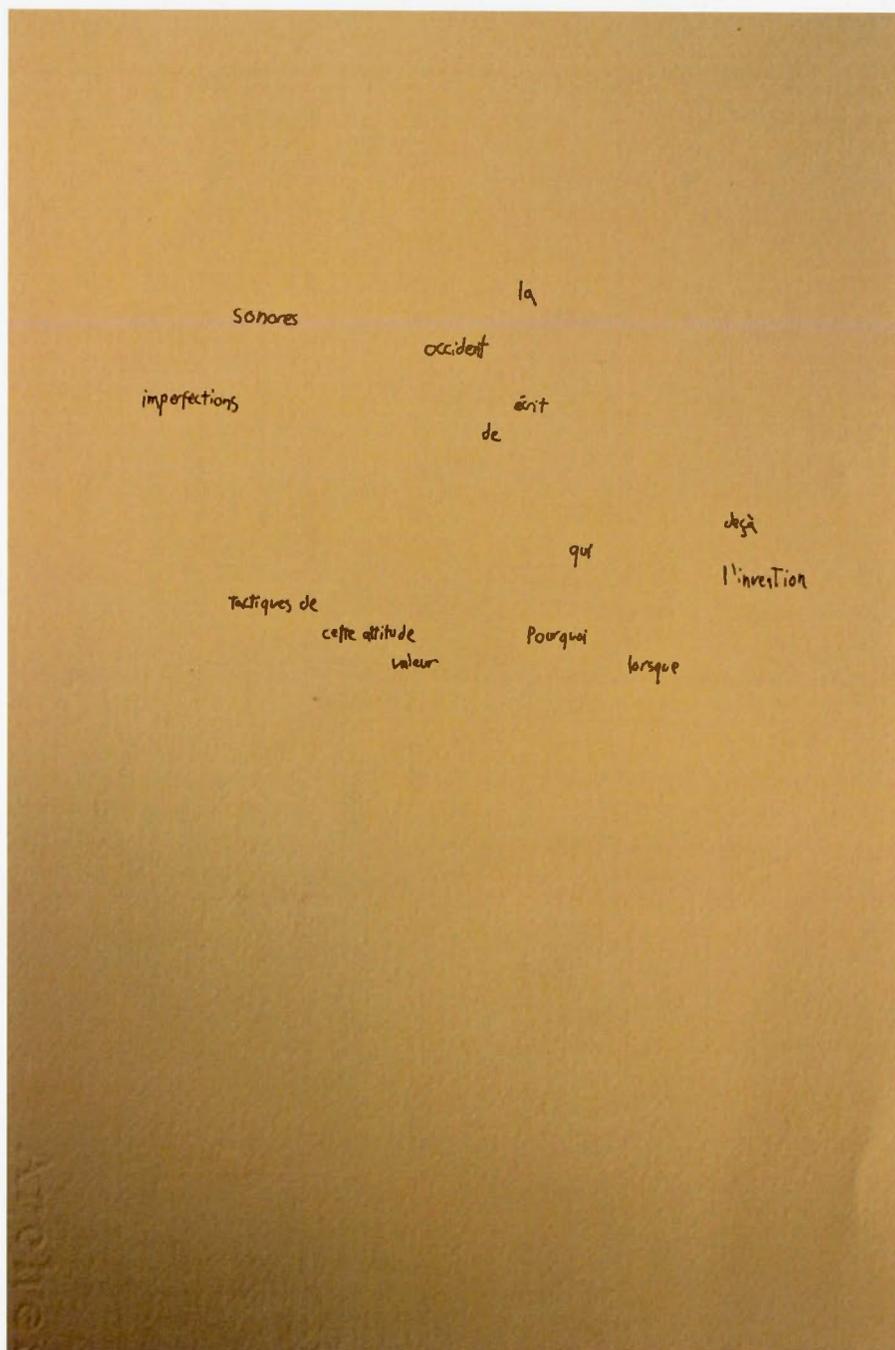


ANNEXE O

PARTITION DU PREMIER MOUVEMENT DE *VIORUPEEEIHEAN*



PARTITION DU DERNIER MOUVEMENT DE VIORUPEEEEEIHEAN



ANNEXE P

OBJET À DÉTRUIRE/CLICHÉ PHOTOGRAPHIQUE DE L'OBJET
DÉTRUIT/FRAGMENTS DE L'OBJET DÉTRUIT RASSEMBLÉS DANS UN
MAGMA DE PLÂTRE



ANNEXE Q

TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE DE JACQUES DERRIDA AVEC PASCALE OGIER (MCMULLEN, 1983)

Pascale Ogier :

Je voudrais vous demander une chose. Est-ce que vous croyez aux fantômes?

Jacques Derrida :

Je ne sais pas. C'est, c'est une question difficile. Est-ce qu'on demande d'abord à un fantôme s'il croit aux fantômes? Ici, le fantôme, c'est moi. Dès lors qu'on me demande de jouer mon propre rôle dans un scénario filmique plus ou moins improvisé, j'ai l'impression de laisser parler un fantôme à ma place. Paradoxalement, au lieu de jouer mon propre rôle, je laisse à mon insu un fantôme me ventriloquer, c'est-à-dire parler à ma place et c'est ça qui est peut-être le plus amusant. Le cinéma est un art d'une fantomachie, si vous voulez, et je crois que le cinéma quand on ne s'y ennue pas c'est ça, c'est un art de laisser revenir les fantômes. Alors, c'est ce que c'est ce que nous faisons ici. Donc, si si je suis un fantôme si actuellement croyant parler de ma voix précisément parce je crois parler de ma voix je la laisse parasitée par la voix de l'autre, pas de n'importe quel autre, mais de mes propres fantômes si on peut dire. À ce moment-là, il y a il y a des fantômes et ce sont eux qui vont vous répondre. Qui vous ont peut-être déjà répondu. Tout ça, aujourd'hui, doit se traiter, me semble-t-il dans un échange entre l'art du cinéma dans ce qu'il a de plus inouï, de plus inédit finalement, et quelque chose de la psychanalyse. Je crois que cinéma plus psychanalyse égalent science du fantôme. Vous savez, Freud toute sa vie a eu affaire autour de l'ami fantôme. (Téléphone sonne). Le téléphone, c'est le fantôme. Je vais répondre. « Allô. Yes, yes, yes, yes, yes. There will be a small seminar tomorrow afternoon. It's kind of a close seminar, but you may come if you want at four, four

and fifteen, fifteen past four pm, salle des résistants. Huh, hum. And there will be another seminar wednesday, next wednesday at five pm. Yes, yes. Ok, I will be very glad to meet you. Goodbye. Bye. » Ça, c'était une voix fantomatique. C'est quelqu'un que je ne connais pas, qui aurait pu me raconter n'importe quelle histoire, qui venait des États-unis, bon, se présentant de la part d'un ami, etc, etc, etc. Bon, ce que Kafka a dit de la correspondance, des lettres enfin, de la relation épistolaire, ça vaut aussi pour la relation téléphonique. Je crois qu'aujourd'hui tout le développement de la technologie, des télécommunications, au lieu de restreindre l'espace des fantômes, comme on pourrait le penser, on pourrait penser que la science, mon dieu la technique, bon, laisse derrière eux l'époque des fantômes qui était l'époque des manoirs, d'une certaine technologie de, fruste enfin, d'une certaine époque périmée; alors que je crois au contraire que l'avenir est aux fantômes et que la technologie moderne, de l'image, de la cinématographie, de la télécommunication et, décuplent le pouvoir des fantômes, le retour des fantômes. C'est, c'est au fond pour tenter les fantômes que j'ai accepté de figurer dans un film en me disant que peut-être, peut-être on aurait les uns et les autres la chance de laisser venir à nous des fantômes. Le fantôme de Marx, le fantôme de Freud, le fantôme de Kafka, fantôme de cet américain, vous. Bon, je vous connais depuis ce matin, mais déjà vous êtes traversée pour moi par toutes sortes de de figures fantomatiques, hein? Donc, je ne sais pas si je crois ou si je ne crois pas aux fantômes, mais je dis vive, vive les fantômes. Et vous, est-ce que vous y croyez aux fantômes?

Pascale Ogier :

Oui, certainement, oui, absolument. Maintenant, absolument.

ANNEXE R

L'INDÉCIDABLE CROWBAR COSMOGONIQUE (VIDÉO) PENDANT
L'EXPOSITION VOLUME : HEAR HERE



RÉFÉRENCES

- Agamben, G. (2006), *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris : Payot & Rivages.
- Ashley, R. (1977), *Private Parts (The Record)* [CD], New-York, États-Unis : Lovely music.
- Ashley, R. (1979), *Automatic Writing* [CD], New-York, États-Unis : Lovely music.
- Ashley, R. (1983a), *Atalanta (Acts of Gods)* [CD], New-York, États-Unis : Lovely music.
- Ashley, R. (1983b), *Perfect Lives* [DVD], New-York, États-Unis : Lovely music.
- Ashley, R. (1998), *Dust* [CD], New-York, États-Unis : Lovely music.
- Ashley, R. (2003), *Clestial Excursions* [CD], New-York, États-Unis : Lovely music.
- Ashley, R. (2007), *Concrete* [CD], New-York, États-Unis : Lovely music.
- Ashley, R. (2009), *Outside of times (ideas about music)*, Cologne : Edition MusikTexte.
- Ashley, R. (2011a), *Perfect Lives (Libretto)*, London : Dalkey Archive Press.
- Ashley, R. (2011b), *The influence of John Cage*, texte écrit pour l'exposition *Membra Disjecta For John Cage*, Prague : DOX Centre for Contemporary Art.
- Barthes, R. (1968), La mort de l'Auteur. Dans *Le bruissement de la langue* (p. 63-69), Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1982), Le grain de la voix. Dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (p. 238-243), Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1973), *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil.
- Benjamin, W. (2000), La tâche du traducteur. Dans *Oeuvres I* (p. 244-262), Paris : Éditions Gallimard (original publié en 1923).
- Bergson, H. (1948), *L'évolution créatrice*, Paris : Presses Universitaires de France.

- Bergson, H. (2011), *Sur le pragmatisme de William James*, Paris : Presses Universitaires de France (original publié en 1911).
- Blanchot, M. (1955), *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard.
- Blanchot, M. (1959), *Le livre à venir*, Paris : Éditions Gallimard.
- Blanchot, M. (1962), *L'attente l'oubli*, Paris : Éditions Gallimard.
- Blanchot, M. (1971), *L'amitié*, Paris : Éditions Gallimard.
- Blanchot, M. (1983), *Après Coup précédé par Le ressassement Éternel*, Paris : Éditions de Minuit.
- Cage, J. (1961), *Silence*, Hanover : Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1962), *Werkverzeichnis*, New York : Edition Peters.
- Cage, J. (1967) *A year from Monday : New Lectures and Writings*, Hanover : Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1969), *Notations*, New York : Something Else Press.
- Cage, J. (1979), *Roaratorio : an Irish circus on Finnegans Wake* [CD et Texte], Mainz, Allemagne : Wergo.
- Cage, J. (1983), *X (writings '79 - '82)*, Hanover : Wesleyan University Press.
- Canguilhem, G. (1969), *La connaissance de la vie*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- Castant, A. (2007), *Planètes sonores : Radiophonie, arts, cinéma*, Blou : Éditions Monografik.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/definition>.
- Debaise, D. (2006), *Un empirisme spéculatif (Lectures de Procès et Réalité de Whitehead)*, Paris : Librairie philosophique Vrin.
- Debaise, D. (2007), *Vocabulaire de Whitehead*, Paris : Éditions Ellipse.
- De Certeau, M. (1980), *L'invention du quotidien (1. arts de faire)*, Paris : Gallimard.

- De Certeau, M. (1982), *La fable mystique*, Paris : Gallimard.
- Deleuze, G. (1953), *Empirisme et subjectivité*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (1968), *Différence et répétition*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (1978), *Le temps musical*. Récupéré de <http://www.webdeleuze.com1php/sommaire.html>.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1967a), *La voix et le phénomène*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Derrida, J. (1967b), *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1972), *Marges de la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1986), *Parages*, Paris : Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1987a), *Ulysse gramophone*, Paris : Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1987b), *Psyché, Invention de l'autre (tome 1)*, Paris : Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1988), *Mémoires pour Paul de Man*, Paris : Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1996), *Echographies de la télévision, entretiens filmés avec Bernard Stiegler*, Paris : Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1998), *Demeure (Maurice Blanchot)*, Paris : Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1999), *Sur Parole*, Paris : Éditions de l'Aube.
- Derrida, J. (2001a), *Le cinéma et ses fantômes (interview dans les Cahiers du cinéma, avril 2001)*, Paris : Éditions Cahiers du Cinéma.
- Derrida, J. (2001b), *De quoi demain...*, Paris : Éditions Fayard/Galilée.
- Dewey, J. (2010), *L'art comme expérience*, Paris : Éditions Gallimard. (Original publié en 1934).

- Duchamp, M. (1994), *Duchamp du signe* [1975], Paris : Éditions Flammarion.
- Eliade, M. (1963), *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard.
- Eliade, M. (1969), *Le mythe de l'éternel retour*, Paris : Gallimard.
- Ellman, R. (1959), *James Joyce*, New York : Oxford University Press.
- Fagnoli, N. (1996), *James Joyce A to Z*, New York : Oxford University Press.
- Fleming, V. (1934), *The wizard of Oz* [Film], Hollywood : Warner Bros.
- Foucault, M. (1966), *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1983), L'écriture de soi. Dans *Corps écrit, Numéro 5, Février 1983* (p. 3-23) repris dans *Dits et Écrits II*, Paris : Éditions Gallimard.
- Friedman, K., Smith, O., Sawchyn, L. (Éditeurs). (2002), *The Fluxus Performance Workbook* : Performance Research e-publications.
- Gadamer, H.G (1996), *Vérité et Méthode*, Paris : Éditions du Seuil (original publié en 1960).
- Gorceix, B. (1970), *La Bible des Rose-Croix - Les « Noces Chimiques » de Christian Rose-Croix en l'an 1459, en exergue avant le livre premier*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Guattari, F. (1992), *Chaosmose*, Paris : Éditions Galilée.
- Harman, G. (2010), *L'objet quadruple (une métaphysique des choses après Heidegger)*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Heidegger, M. (1986) *Être et Temps*, Paris : Éditions Gallimard (original publié en 1927).
- Hunt, J. in interview with Monahan, G. (1986), « *Stompin' and Beatin' and Screamin'* », in *The Jerry Hunt home page*. Récupéré de www.jerryhunt.org/mw_39.htm.
- Hunt, J. in interview with Noorden, L. (1988), in *The Jerry Hunt home page*. Récupéré de www.jerryhunt.org/noorden.htm.

Hunt, J. (1994), *Four vidéo translations (Birome [zone]: plane (fixture) and other performances)*, Texas : oodiscs Video0 #1.

James, W. (2007), *Essais d'empirisme radical*, Paris : Éditions Flammarion. (Original publié en 1904).

James, W. (2010), *Le pragmatisme*, Paris : Éditions Flammarion. (Original publié en 1907).

Jankélévitch, V. (1983), *La Musique et l'ineffable*. Paris : Éditions du Seuil.

Joyce, J. (1939), *Finnegans Wake*, Londres : Éditions Faber&Faber.

Kostalenetz, R. (1973), *Entrevista a John Cage*, Barcelone : Éditions Anagrama.

Kostelanetz, R. (1993), *A dictionary of the avant-garde*, New York : Routledge.

Lévinas, E. (1963), *De l'existence à l'existant*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

Lévi-Strauss, C. (1962), *La pensée sauvage*, Paris : Plon.

Loreau, M. (1998). *De la création*, Bruxelles : Labor.

McMullen, K. (1983), *Ghost Dance* [film].

Mink, L. (1978), *A Finnegans wake gazetteer*, Bloomington : Indiana University Press.

Pardo Salgado, C. (2007), *Approche de John Cage (l'écoute oblique)*, Paris : Éditions L'Harmattan.

Parret, H. (2002), *La voix et son temps*, Louvain : Université de Boeck.

Passeron, R. (1996), *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Paris : Éditions Ae2cq.

Perrot, É. et Wilhelm R. (1994), *Yi King : le livre des transformations*, Paris : Éditions Médecis.

Rorty, R. (1995), *L'espoir au lieu du savoir (introduction au pragmatisme)*, Paris : Éditions Albin Michel.

- Russolo, L. (2003), *L'arts des bruits*, Paris : Éditions Allia (1913 pour l'édition originale).
- Schell, M. (1993), « Jerry Hunt's obituary » in *The Jerry Hunt home page*. Récupéré de www.jerryhunt.org/obituary.htm.
- Schell, M. (1996), « Unlikely Persona : Jerry Hunt (1943-1993) », *Musicworks*, no65 (été).
- Schell, M. (2001), « Jerry Hunt's four video translations » in *The Jerry Hunt home page*. Récupéré de www.jerryhunt.org/vidtrans.htm.
- Shusterman, R. (1992), *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris : Éditions de minuit.
- Simondon, G. (1989), *L'individuation psychique et collective*, Paris : Éditions Aubier.
- Stengers, I. (2002), *Pour une mise à l'aventure de la transduction : Annales de l'Institut de Philosophie de l'Université de Bruxelles : Simondon*. Paris : Éditions Pascal Chabot, Vrin.
- Stiegler, B. (2005), *De la misère symbolique (Tome 2, La catastrophe du sensible)*, Paris : Éditions Galilée.
- Toop, D. (2000), *Ocean of sound, ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Lille : Éditions Kargo.
- Vico, B (1993). *La science nouvelle*, Paris : Éditions Gallimard (Original publié en 1725).
- Weiss, A. (2009), Memento mori électrique. Dans *L'art des sons*, Paris : Artpress.
- Whitehead, A.N. (1995), *Procès et réalité*, Paris : Éditions Gallimard. (Original publié en 1929).
- Whitehead, A.N. (2004), *Modes of Thought*, Paris : Éditions Gallimard. (Original publié en 1938).
- Yates, F. (1987), *L'Art de la mémoire*, Paris : Éditions Gallimard. (Original publié en 1966).

BIBLIOGRAPHIE

Berman, A., Garma-Berman, I. et Sommella Valentina (2008), *L'Âge de la traduction; "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

Collins, N. et D'escrivan, J. (2008), *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge : Cambridge University Press.

Cook, P.R. (1999), *Music, Cognition and Computerized Sound*, Cambridge : The MIT Press.

Culler, J. (1982), *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, New York : Cornell University Press.

DeSantis, D., Gallagher, I., Haywood, K., Knudsen, R., Behles, G., Rang, J., Henke, R., Slama, T. (2011), *Tutoriel Ableton Live 8.2*, Berlin.

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

Labelle, B. (2006), *Background noises : perspectives on sound art*, New York : Continuum Publishing.

Le Breton, D. (2006), *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris : Éditions Métailié.

Rancière, J. (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris : Éditions La Fabrique.

Roads, C. (1996), *The computer music tutorial*, Cambridge : The MIT Press.

Rorty, R. (1989), *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge : Cambridge University Press.

Sauer, T. (2009), *Notations 21*, Georgetown : Jaguar Book Group.

Weiss, A.S. (2002), *Breathless : Sound Recording, Disembodiment, and the Transformation of Lyrical Nostalgia*, Connecticut : Wesleyan University Press.