

ÉCO

SYSTEME

**VOLUME 1
MUSIQUE**

ÉCO
SYSTEME

Table des matières	
LISTE DES FIGURES	5
PRÉFACE	7
ENVIRONNEMENT, ÉDUCATION ET ARTS SONORES: ÉLÉMENTS D'ANCRAGE THÉORIQUES POUR UN PROJET ÉDUCATIF ÉCOSOCIAL	
Vincent Bouchard-Valentine.....	9
UNE MUSIQUE AFFECTANTE, TENTATIVE DE PRISE DE CONTACT	
Raphaël Brunel.....	21
LU, VU ET ENTENDU	
Léo Guy-Denarcy.....	27
DÉMARCHE SONORE GRAPHIQUE: VERS UN ESPACE D'AUTONOMIE ÉPHÉMÈRE ?	
Symon Henry.....	35
BIOGRAPHIE DES AUTEURS	47
REMERCIEMENTS.....	48

Liste des Figures

- Figure 1:** (a) élément graphique tiré de Paul Klee, *Insula Dulcamara*, 1938, reproduit sur un plan cartésien et (b) Symon Henry, *éclats/vitrail*, 2009, mes. 17-19, extrait présentant, à partir de la note pointée par la flèche rouge, une transcription retravaillée en notation traditionnelle de cet élément graphique 37
- Figure 2:** Symon Henry, *principe de délicatesse*, 2013 39
- Figure 3:** Symon Henry, *Intranquillités I: Vergangenheitsbewältigung*, 2013, p. 1 à 3 de la partition de quatuor à cordes. 40
- Figure 4:** (a) extraits de la partition graphique de Symon Henry, *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire*, 2016 et (b) extraits de la partition graphique de Symon Henry, *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire*, 2016 « mixée » avec les éléments musicaux de Yannick Plamondon, cosignataire de l'œuvre. 41

Préface

Les nouveaux modes de création participent d'une redéfinition profonde des paramètres liés aux arts en général, ce qui amène le collectif de LA CHAMBRE BLANCHE à repenser sa position éditoriale.

Depuis ses débuts, LA CHAMBRE BLANCHE documente et analyse ses résidences et ses projets par le biais du Bulletin et d'autres publications. Désirant ouvrir l'espace de la création sur d'autres univers/lieux de recherche, le comité de publication s'est intéressé aux problématiques et aux enjeux liés aux relations entre les arts actuels et numériques et les différentes sphères de l'activité humaine. De là est née la collection numérique Écosystème, nourrie par divers acteurs issus d'un vaste horizon de pratiques. Dans ce contexte, l'idée d'Écosystème repose sur une série d'échanges entre divers domaines de la pensée et celui de la recherche en création.

Cette première édition questionne la notion de musique comme forme visuelle, sonore et pratique de l'espace, s'inscrivant dans les champs de la création, de la pédagogie et de la sociologie. Quatre auteurs, français et québécois, se sont prêtés au jeu pour cette édition initiale. Créateurs et chercheurs du milieu des arts, de l'histoire de l'art, de la musique et de l'éducation, ils partagent leur réflexion dans cet échange transdisciplinaire.

François Vallée

Coordonnateur de LA CHAMBRE BLANCHE

ENVIRONNEMENT, ÉDUCATION ET ARTS SONORES : ÉLÉMENTS D'ANCRAGE THÉORIQUES POUR UN PROJET ÉDUCATIF ÉCOSOCIAL

Vincent Bouchard-Valentine

Introduction

Depuis une centaine d'années, sous l'impulsion initiale des avant-gardes artistiques, la ligne de démarcation entre musique et environnement sonore s'est graduellement estompée¹. Pour un nombre toujours croissant de musiciens et d'artistes, l'environnement sonore est devenu le terrain d'investigation privilégié, fournissant l'essentiel du matériau compositionnel. Cet élargissement du concept de musique ne manque pas de confronter le monde de l'éducation musicale scolaire, lequel demeure largement attaché à la tonalité et au rythme mesuré. L'école reçoit pourtant le mandat explicite de sensibiliser les élèves aux expressions artistiques contemporaines, qu'elles soient savantes ou populaires.

Au-delà des considérations théoriques et pédagogiques liées au développement des compétences musicales hors des schémas traditionnels, ce changement paradigmatique offre de riches perspectives éducatives. En effet, les orientations globalisantes des curricula commandent l'inscription des propositions pédagogiques dans des questions sociales d'actualité. Il devient alors possible et tout à fait pertinent d'intégrer à une situation d'enseignement-apprentissage en musique, une intention pédagogique en éducation relative à l'environnement (ERE). Dans cette perspective, une telle situation d'enseignement-apprentissage pourrait ancrer le développement des compétences musicales dans la relation esthétique à l'environnement sonore, et concurremment, s'appuyer sur la dynamique des interactions entre les éléments biophysiques et socioculturels de l'environnement sonore pour soutenir le développement de compétences écocitoyennes².

L'approche totalisante du développement humain et des sociétés dont se réclame l'ERE ne peut, en effet, faire l'économie de l'ouïe, laquelle constitue l'un des principaux modes d'interaction avec le réel. Comme chercheur au Centre de recherche en éducation et formation relatives à l'environnement et à l'écocitoyenneté de l'UQAM (Centr'ERE), je développe depuis quelques années une proposition d'éco-éducation musicale nourrie par la transposition didactique de pratiques associées aux arts sonores³. Au-delà de l'éducation

¹ Jean-Yves Bosseur, *Musique et environnement*, Paris, Minerve, 2016. Matthieu Saladin, *L'expérience de l'expérimentation*, Dijon, Presses du Réel, 2015. Makis Solomos, *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

² Lucie Sauvé, *Pour une éducation relative à l'environnement : éléments de design pédagogique : guide de développement professionnel à l'intention des éducateurs*, Montréal, Guérin, 1997. Lucie Sauvé, *Vivre ensemble*, sur Terre : Enjeux contemporains d'une éducation relative à l'environnement, *Éducation et francophonie*, vol. 37, no. 2, 2009, pp. 1-10. Lucie Sauvé, *Au coeur des questions socio-écologiques : des savoirs à construire, des compétences à développer*. *Éducation relative à l'environnement – Regards, Recherches, Réflexions*, no. 11, 2013, pp.19-40.

³ La vulgarisation scientifique ayant révélé ses limites comme stratégie de conscientisation individuelle et collective en matière de protection de l'environnement, la médiation esthétique est désormais envisagée comme une alternative plus effective dans les propositions novatrices de chercheuses comme Joanne Clavel, Maïa Morel, Eva Auzou, Nayla Naoufal et Anne Deslauriers. Plusieurs pratiques artistiques, motivées ou non par une intention éducative, intègrent déjà des questions environnementales. Toutefois le maillage de ces pratiques avec le champ de savoirs de l'ERE est un terrain d'investigation pratiquement vierge que le Centr'ERE commence à explorer. Le numéro 1 du volume 14 de la revue *Éducation relative à l'environnement : Regards – Recherches – Réflexions* sera d'ailleurs consacré à cette thématique (<https://ere.revues.org/>).

sensorielle, cette éco-éducation musicale concerne la construction du rapport esthétique à l'environnement sonore et celle d'un *être au monde* fondé sur une éthique de la responsabilité. La précision des spécificités de l'ouïe et de l'écoute m'apparaît fondamentale dans l'articulation théorique et stratégique d'une telle proposition en ce sens qu'elles en conditionnent nécessairement l'axiologie. En quoi, précisément, les modalités de l'audition peuvent-elles concourir au processus de transformation écosociale auquel est conviée l'humanité en ce début du XXI^e siècle ?

Ce texte est le point de départ d'une réflexion sur la nature de l'ouïe et sur sa contribution spécifique au développement global de la personne. Je l'entame à partir de quelques ouvrages qui m'ont particulièrement intéressé⁴. Je me limiterai ici à dégager les thèmes émergeant de ces lectures qui pourraient être réinvestis et approfondis dans une théorie éducationnelle de l'ouïe.

Les fonctions de l'ouïe

D'entrée de jeu, rappelons-nous que l'oreille est un organe extrêmement perfectionné et sensible, réagissant aux plus subtiles variations de pression acoustique – de 0 à 120 dB – dans un registre de fréquences assez large – de 16 Hz à 20 000 Hz. En deçà et au-delà de ces seuils butoirs, l'environnement sonore continue de se déployer dans les registres infrasonore et ultrasonore. Ces zones vibratoires inaccessibles à notre sens auditif révèlent néanmoins les phénomènes physiques les plus divers de même que les émissions sonores de plusieurs espèces animales. Bien sûr, l'acuité auditive de l'humain décline progressivement avec l'âge, mais un stress prolongé ou important peut rapidement l'altérer de façon définitive ou causer des blessures difficiles à guérir et dont les effets peuvent être dramatiques sur la qualité de vie.

Dans *L'oreille et le langage*⁵, Alfred Tomatis dégage pour l'ouïe deux principales fonctions : le repérage et la localisation des sources sonores, ainsi que le pilotage et la régulation de la phonation.

La fonction physiologique primaire de l'ouïe est de localiser les sources sonores et de les situer dans l'espace grâce aux indices binauraux qui parviennent au cerveau. Agissant telle une antenne sensible aux degrés de pression acoustique, elle étend notre sensibilité cutanée – certaines théories considèrent les différents sens comme autant de prolongements du toucher – jusqu'aux limites de la portée auditive, parfois sur plusieurs kilomètres à la ronde. Elle nous informe, entre autres, des dangers potentiels et du déplacement des proies éventuelles dans un rayon d'ouverture de 360 degrés. Dans cette fonction de sondage et de localisation, les cinq sens agissent de manière complémentaire, mais l'ouïe se montre plus apte à informer lorsque des conditions environnementales défavorables limitent les autres sens, par exemple dans la noirceur.

⁴ Roberto Barbanti, « Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au monde », *Analyse Musicale*, no. 76, 2015, pp. 7-14. David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006. Alfred Tomatis, *L'oreille et le langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1978. Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*. New York, Continuum, 2010. Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds : Hearing de Continuum of Sound*, New York/Londres, Bloomsbury Academic, 2014.

⁵ Alfred Tomatis, *L'oreille et le langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Outre cette fonction de détection et de localisation, l'ouïe joue un rôle capital dans l'apprentissage du langage et, conséquemment, dans le développement et l'expression de la pensée. Pour Tomatis, l'audition agit tel un capteur qui pilote et qui régule la phonation grâce à une capacité d'analyse phénoménale qui détecte les plus infimes variations sonores.

Les organes impliqués dans l'audition et la phonation possèdent une origine phylogénétique commune : une fente branchiale qui, chez les premiers amphibiens, s'est refermée vers l'extérieur tout en conservant, grâce à la trompe d'Eustache, un lien avec le pharynx. À travers son babil, un jeu sonore qui vise essentiellement la coordination de l'ouïe et de l'appareil phonatoire, le nourrisson apprend à analyser le son, à en discriminer les différents paramètres, puis à mémoriser et à structurer un schéma de coordination efficace. Autrement dit, il « intellectualise les sensations » qui lui permettront plus tard de maîtriser le langage. Cette démarche progressive de focalisation de l'écoute et de prise de contrôle de l'émission vocale aurait, selon Tomatis, une incidence primordiale sur l'éveil de la conscience et sur la volonté d'agir :

[...] nous prenons conscience d'une possibilité extraordinaire qui nous échoit : celle de faire du bruit. Mais quels bruits ! Des hauts, des bas, des aigus, des graves, des courts, des longs, des forts, des moins forts. [...] Crier, se répondre, s'entendre crier, s'étonner du son que l'on vient d'écouter, se reconnaître capable d'émettre et de commander, ou, dans une certaine mesure, entendre cette émission, voilà bien le jeu le plus attrayant que l'on puisse imaginer⁶.

Dans son ouvrage *La Saveur du Monde : Une anthropologie des sens*⁷, David Le Breton souligne que l'ouïe est décisive pour le développement moral et intellectuel, puisque la pensée s'incarne dans le son de la voix. Lorsqu'elle est écrite, cette pensée se réincarne dans la voix réelle ou intérieure du lecteur. Les choses, les sensations, les sentiments, les concepts et les idées sont exprimés par une foisonnante combinaison de sonorités et d'inflexions vocales. En situation d'apprentissage, l'ouïe agit comme une interface décodant et réorganisant l'information; l'apprentissage est d'abord un acte d'écoute qui consiste à faire « entrer en soi un enseignement venu du dehors »⁸. L'apprenant « tend l'oreille » pour recevoir la parole, puis il la soumet à son « entendement », c'est-à-dire à son intelligence et à sa faculté de comprendre. Dans plusieurs sociétés, le sonore et l'ouïe sont ainsi assimilés à la pensée. Un des exemples les plus frappants est sans doute celui de la *Genèse*, où le Verbe, préexistant à tout, engendre le monde par un acte de parole.

Cette prépondérance du sonore dans la communication amène Le Breton à désigner l'ouïe comme le « sens fédérateur du lien social »⁹. C'est d'abord par le son que l'enfant intègre sa culture d'appartenance, notamment par celui de la voix de sa mère qui le berce de paroles et de chants. C'est également par le son que les membres d'une communauté se

⁶ Alfred Tomatis, *L'oreille et le langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 73.

⁷ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁹ *Ibid.*, p. 114.

réunissent. Produit en groupe (par exemple, lors des rituels par l'interprétation de chants ou lors des manifestations par la scansion de slogans) le son affirme le sentiment d'appartenance et de solidarité sur le plan social, mais établit également le lien avec le monde et avec l'au-delà. C'est enfin par le son que les êtres humains mesurent leur degré d'affinités. L'harmonie est signe d'ouverture – être au diapason, être à l'écoute, être en résonance –, tandis que « le bruit est toujours destruction du lien social »¹⁰.

Spécificités du son et de l'écoute esthétique

Ces deux principales fonctions de l'ouïe fournissent déjà quelques indices sur les éléments pouvant être intégrés à l'éducation musicale, mais également sur les liens possibles entre la matière « musique » et les autres éléments figurant au programme de l'école, par exemple les langues, la physique, la biologie, etc. Ces liens, apparemment périphériques à l'objet de l'éducation musicale traditionnelle, deviennent fondamentaux dans le cadre d'une éco-éducation musicale ayant pour objet la complexité du réseau de relations personne-société-environnement sonore.

L'appréciation esthétique de cet environnement sonore devient l'élément fédérateur entre les visées de l'éducation musicale et celles de l'ERE. D'un côté, elle se situe au cœur du développement des compétences musicales de l'élève et, de l'autre, elle permet d'engager l'élève dans un rapport à l'environnement susceptible de soutenir le développement de compétences écocitoyennes : la compétence politique, la compétence critique et la compétence éthique¹¹.

Le développement des arts sonores au XX^e siècle et l'essor fulgurant des *Sound Studies* depuis une quinzaine d'années ont permis l'émergence et l'enrichissement du champ de savoirs propre au domaine du son, lequel offre aujourd'hui de nombreux repères théoriques à partir desquels amorcer une réflexion sur la contribution de l'ouïe au développement de la personne. Je me réfère dans ce texte à des auteurs issus du domaine des arts sonores.

Les deux ouvrages de Salomé Voegelin *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*¹² et *Sonic Possible Worlds : Hearing the Continuum of Sound*¹³ proposent une réflexion approfondie sur l'écoute attentive (*Focused Listening*), une approche radicale de l'écoute esthétique libérée des référents visuels. La pensée étoffée de Voegelin cerne bien les éléments en jeu dans la construction d'une théorie de l'art sonore et peut conséquemment orienter de manière pertinente ceux à considérer dans la théorisation de l'éco-éducation musicale.

Le texte de Roberto Barbanti *Vers une esthétique écosophique. Le son comme nouveau modèle de rapport au monde*¹⁴ rejoint plusieurs des idées développées par Voegelin, mais il

¹⁰ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 136.

¹¹ Lucie Sauvé, « Au cœur des questions socio-écologiques : des savoirs à construire, des compétences à développer », *Éducation relative à l'environnement – Regards, Recherches, Réflexions*, no. 11, 2012, pp. 19-40.

¹² Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*. New York, Continuum, 2010.

¹³ Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds : Hearing de Continuum of Sound*, New York/Londres, Bloomsbury Academic, 2014.

¹⁴ Roberto Barbanti, « Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au monde », dans *Analyse Musicale*, no. 76, 2015, pp. 7-14.

les inscrit dans une réflexion plus large sur la nature des rapports ontologiques qui unissent les différentes constituantes du monde sensible. La pensée originale de Barbanti permet de bien camper l'écoute esthétique dans le projet écosocial de l'ERE.

L'ouïe par rapport aux autres sens

Chaque culture présente une combinaison complexe de préférences sensorielles qui lui sont particulières – une « manière de sentir le monde » écrit Le Breton –, conférant à tel ou tel sens une primauté sur les autres. Dans la civilisation occidentale, initialement une civilisation de l'ouïe, la vision a progressivement supplanté l'audition dans les modes de préhension du monde : nul ne contestera que nous vivons aujourd'hui dans une société de l'image. Barbanti soutient la thèse du « paradigme rétinien »¹⁵ pour souligner l'importance de ce conditionnement sur notre manière de percevoir et de concevoir le réel. Il attribue à Platon le point de bascule entre l'« imaginaire acoustique et poétique » de la Grèce archaïque et l'« imaginaire visuel et abstrait » de la civilisation occidentale. Ce dernier, en inscrivant les concepts de théorie, d'idée et de forme dans la « matrice sémantique du regard », aurait engendré un genre d'abstraction si persuasive qu'elle aurait déteint sur les autres modes de connaissance sensorielle.

Ce réductionnisme nous donne l'illusion que les différents sens sont subordonnés à la vue par nature. En réalité, chaque sens possède des modalités et une validité qui lui sont propres. Voegelin a bien identifié comment ce réductionnisme se manifeste dans notre manière d'entrer en relation avec le sonore. Elle énonce d'abord quelques qualités fondamentales de la vue :

- La vue permet de prendre une distance, de se détacher de l'objet regardé. Cet objet apparaît alors comme un fait observable, séparé de soi, qui peut être nommé, étudié et compris de manière objective, sans contamination par la subjectivité. La vue donne ainsi accès à la vérité des choses ;
- La vue confère à l'objet une « apparente stabilité » qui nous permet de le contempler, de le scruter comme un phénomène réel, dont l'existence est incontestable. L'objet stable se prête à l'analyse, au classement, à l'ordonnement. Il peut être représenté par des images, comparé dans des tableaux, mesuré par des graphiques, situé sur des cartes. La vue favorise l'efficacité de la communication et renforce la conviction que le monde peut être compris.

Voegelin explique comment cette épistémologie visuelle s'insinue dans notre rapport à la musique et à l'art sonore. Elle se manifeste, par exemple, dans la critique musicale ou artistique qui se limite trop souvent à traiter de l'objet vu – la partition, l'orchestre, l'installation, la source sonore – plutôt de l'objet entendu. Elle se manifeste également dans la description verbale des sons, qui s'appuie sur des analogies visuelles telles que brillant, clair, sombre, lent, rapide. Enfin, nous la retrouvons dans tous les supports visuels utilisés pour « fixer » le son :

¹⁵ Roberto Barbanti, « Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au monde », dans *Analyse Musicale*, no. 76, 2015, p. 9.

The score, the image track of the film, the stage set, the visual editing interface, and so on can make us believe in an objective hearing, but what we hear, guided by these images, is not sound but the realization of the visual. The sound itself is long gone, chased away by the certainty of the image¹⁶.

Ce recours aux référents visuels a pour effet de reléguer au second plan l'expérience d'écoute proprement dite. Voegelin soutient que la véritable signification du sonore n'est accessible que par une écoute libérée des schèmes visuels, une écoute fondée sur les modalités et critères de validité propres à l'ouïe. C'est le point central de sa théorie esthétique, celui à partir duquel elle développe, en somme, une épistémologie auditive.

Les propriétés du son

Définir les spécificités de l'écoute esthétique passe nécessairement par l'analyse des propriétés du son, que je ramène, pour les besoins de mon propos, au nombre de quatre : la fugacité, la temporalité, le dynamisme et la spatialité. L'expérience d'écoute, lorsqu'elle est focalisée sur ces propriétés, engage l'écouter dans un rapport au réel spécifique, tout à fait distinct de celui engagé par la vue.

La fugacité

Le son est fugace, c'est-à-dire qu'il ne se donne à entendre que dans l'immédiateté de l'instant. De cette propriété, il est possible de tirer au moins six corollaires pouvant aider à caractériser l'écoute esthétique.

L'écoute requiert une focalisation de l'attention. Parce que le son est éphémère, il doit être saisi au passage, au moment où il se manifeste. L'attention est alors entièrement dirigée sur le son. Tout relâchement de l'attention entraîne une perte irréversible d'information auditive qui compromet la construction du sens. Voegelin fait remarquer que cet engagement dans l'acte d'écoute va au-delà de la simple concentration sur l'événement sonore. Il implique la manière de percevoir et de décoder les signaux sonores :

I can perceive a distance but that is a heard distance. The distance is what I hear here, not over-there. It does not signal a separation of objects or events but is the separation as perceived phenomenon¹⁷.

Pour Barbanti, cette focalisation de l'attention renvoie à une qualité de « présence au monde »¹⁸. Écouter le son, implique donc une disposition à le recevoir, c'est-à-dire un état d'esprit et une disponibilité sensorielle qui favorisent la réception et la compréhension de l'événement sonore.

¹⁶ Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*. New York, Continuum, 2010, p. xii.

¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁸ Roberto Barbanti, « Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au monde », *Analyse Musicale*, no 76, 2015, p. 8.

L'écoute est empreinte de doute et d'incertitude. Aussitôt entendu, le son disparaît, laissant l'écouter dans le doute de ce qu'il vient d'entendre et dans l'expectative d'une réécoute qui lui permettrait de valider son interprétation. Dans la nature, le son est fuyant : il ne se laisse pas domestiquer et résiste à la volonté humaine de le réentendre¹⁹. Cette particularité du son se manifeste dans la musique et dans les arts sonores qui font abondamment usage des procédés de répétition. Dans l'environnement sonore, nous cherchons spontanément les cycles et des répétitions qui agissent tels des repères dans un univers apparemment chaotique. Le son maintient toujours l'écouter dans l'incertitude ou dans l'anticipation de ce qui viendra après. Pour Le Breton, le son rappelle à l'écouter sa condition d'être éphémère dont l'emprise sur le cours du monde est limitée.

L'écoute est essentiellement expérientielle. Cette relation fusionnelle avec le son – Barbanti l'appelle *coexistence ontologique* – empêche toute mise en perspective cognitive. Alors que la vue permet de prendre une distance de l'objet, de s'en détacher pour l'abstraire, l'audition impose une immersion, un engagement direct et entier dans le son :

Listening is contextual but its context is fleeting. The time and space of my listening is permanently displaced by the sound heard. I cannot freeze sound, there is no room for contemplation, narration of meta-position, there is only the small sliver of now which is a powerful influence but hard to trace²⁰.

L'écoute engage la subjectivité. Le Breton considère l'ouïe comme le sens de l'intériorité, celui qui « mène le monde au cœur de soi »²¹. S'appuyant sur la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty, Voegelin explique que le son, ne pouvant être abstrait durant l'écoute, engage plutôt la subjectivité de l'écouter. Le son se « matérialise » dans le corps par sympathie sensorimotrice et met en branle un processus de construction de sens faisant interagir ses perceptions en temps réel, un répertoire de significations auditives issu d'expériences antérieures et les nouvelles significations qui surgissent dans son esprit :

The listened world is my actual world generated from what it is possible to hear and even some possible impossible things that I think I have heard but cannot be sure of, or that *I might not hear but which nevertheless sound and thicken my perception*²².

La signification de l'écoute résulte essentiellement d'interprétations subjectives de la réalité. Pour Voegelin, cette signification n'est pas moins valide qu'une appréciation objective qui reposerait sur une interprétation partagée par une communauté. La validité de

¹⁹ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 117.

²⁰ Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*. New York, Continuum, 2010, pp. 30-31.

²¹ Le Breton, *op. cit.*, p. 118.

²² Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds : Hearing de Continuum of Sound*, New York/Londres, Bloomsbury Academic, 2014, p. 3.

l'écoute esthétique découle plutôt d'une éthique personnelle reposant sur la rigueur et l'honnêteté de la démarche perceptuelle et interprétative.

L'écoute sollicite l'imagination. Pour Voegelin, l'écoute esthétique est avant tout un acte d'invention à travers lequel l'écouter transforme la réalité perçue en une réalité subjective, significative et cohérente au regard de son système de références personnelles :

It is perception as interpretation that knows that to hear the work/the sound is to invent it in listening to the sensory material rather than to recognize its contemporary and historical context. Such listening will produce the artistic context of the work/the sound in its innovative perception rather than through the expectation of an *a priori* reality²³.

La temporalité

Le son se déploie dans le temps. Dans son *Traité des objets musicaux*²⁴, Pierre Schaeffer représentait d'ailleurs cette caractéristique par une analogie existentielle dans laquelle tout son naît, vit et meurt. Pour Barbanti, cette particularité du son est très significative, car lors de l'écoute, l'acte de perception et le son perçu coexistent simultanément dans le même flux temporel²⁵. Le son et l'écouter partagent alors un devenir commun, qu'il appelle la *coexistence ontologique*. Il ajoute que, pour l'être humain, « il n'y a rien de plus intime »²⁶ que l'expérience de la temporalité. L'acte d'écoute, même tourné vers l'extérieur, ramène toujours l'écouter à lui-même, à sa propre existence ressentie et vécue dans le temps. Chez Voegelin, cette dimension temporelle a une implication très concrète sur l'appréciation esthétique : la signification issue de l'expérience d'écoute n'est valide que si l'écoute a été soutenue durant la durée totale – la vie – de l'œuvre ou de l'événement sonore.

Le dynamisme

Le son résulte du mouvement. Il rend audible le dynamisme des choses qui vibrent et qui bougent. Pour Le Breton, l'ouïe « traduit l'épaisseur sensible du monde là où le regard se contentait des surfaces et passait outre, sans soupçonner les vibrantes coulisses que dissimulait le décor »²⁷. L'ouïe permet d'exploiter un registre de significations du monde inaccessible au regard. En ce sens, elle enrichit notre compréhension de la réalité.

Barbanti va plus loin et souligne que le son « renvoie à une forme d'immanence et d'appartenance au monde »²⁸, qu'il nomme *continuité ontologique*. La vibration est en effet

²³ Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*. New York, Continuum, 2010, p. 10.

²⁴ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

²⁵ Roberto Barbanti, «Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au monde», *Analyse Musicale*, no 76, 2015, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 8.

²⁷ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 116.

²⁸ Barbanti, *op. cit.*, p. 8.

un phénomène inhérent à tout ce qui existe, dans le règne de l'organique comme dans celui de l'inorganique :

Il y a une continuité ontologique des êtres ; et cela tout aussi bien sur le plan de la cohésion de la réalité, telle qu'elle se manifeste à nous, que sur celui de la matière en tant que telle. En effet, nous sommes composés de la même matière galactique qu'une météorite, qu'un brin d'herbe et qu'une luciole. En cela, il y a une identité matérielle – matérialiste au sens fort et littéral du terme – des êtres et le son nous permet d'y accéder par la force, qui lui appartient, de nous faire résonner avec tout ce qui s'émeut ou qui vient exciter, par sa capacité intrinsèque de nous faire résonner et vibrer ensemble. C'est précisément cette continuité sans solution, qui est la preuve phénoménologique vécue et directe de l'inséparabilité des mondes²⁹.

En permettant d'expérimenter consciemment et directement cette *continuité ontologique* par effet de *connivence ontologique*, c'est-à-dire grâce à cette particularité de la matière d'être mise en résonance par sympathie, l'écoute de l'environnement sonore favoriserait une meilleure compréhension des liens qui unissent les êtres et les choses.

La spatialité

Enfin, contrairement à la vue, « toujours prise dans une perspective »³⁰, l'ouïe capte l'environnement sonore dans sa globalité. Barbanti suggère que ce type de « perception omnidirectionnelle »³¹ donne accès à une expérimentation simultanée de la coexistence, de la continuité et de la connivence ontologiques et, conséquemment, favorise une compréhension holistique du monde.

²⁹ Roberto Barbanti, «Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au monde», *Analyse Musicale*, no 76, 2015, p. 8.

³⁰ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 116.

³¹ Barbanti, *op. cit.*, p. 8.

Conclusion

Ce texte a jeté les bases d'une réflexion sur la contribution possible de l'ouïe au processus de transformation écosociale commandée par l'état alarmant de dégradation environnementale. J'ai ancré l'essentiel de mon analyse dans les travaux de Salomé Voegelin et de Roberto Barbanti, deux théoriciens des arts sonores qui me semblent apporter des réflexions inspirantes pour amorcer ce travail de théorisation sur la nature de l'écoute dans le cadre d'une éco-éducation musicale.

En contexte scolaire, il ne s'agit pas de rejeter les modes d'écoute traditionnels de la musique, mais de développer, dans une perspective de complémentarité des approches, une théorie de l'écoute cohérente avec les visées de l'éco-éducation musicale et les formes d'expression musicale qui lui sont rattachées. Cette théorie éclairera la conception d'activités pédagogiques interdisciplinaires faisant intervenir la musique et l'ERE.

L'acte d'écoute, envisagé comme un acte de recréation de la réalité, doit être envisagé comme une stratégie de transformation sociale dans la mesure où la crise environnementale que nous éprouvons appelle l'élaboration de solutions originales pour une reconstruction harmonisée du réseau de relations personne-société-environnement. En ce sens, le développement et l'expression d'une créativité enracinée dans les significations les plus intimes et subjectives de la personne – en phase avec ses valeurs profondes – sont certainement une voie à privilégier.

Références

BARBANTI, Roberto. « Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au monde ». dans *Analyse Musicale*, No. 76, 2015. pp. 7-14.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et environnement*. Paris, Minerve, 2016. 241 p.

LE BRETON, David. *La saveur du monde : une anthropologie des sens*. Paris, Métailié, 2006. 456 p.

SALADIN, Matthieu. *L'expérience de l'expérimentation*. Dijon, Presses du Réel, 2015. 268 p.

SAUVÉ, Lucie. *Pour une éducation relative à l'environnement : éléments de design pédagogique : guide de développement professionnel à l'intention des éducateurs*. Montréal, Guérin, 1997. 361 p. (1^{re} éd. 1994).

SAUVÉ, Lucie. « Vivre ensemble, sur Terre : Enjeux contemporains d'une éducation relative à l'environnement » dans *Éducation et francophonie*, Vol. 37, No.2, 2009. pp. 1-10.

SAUVÉ, Lucie. « Au coeur des questions socio-écologiques : des savoirs à construire, des compétences à développer » dans *Éducation relative à l'environnement – Regards, Recherches, Réflexions*, Vol. 11, 2013. pp. 19-40.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux : essai interdisciplinaire*. Paris, Éditions du Seuil, 1966. 720 p.

SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013. 545 p.

TOMATIS, Alfred. *L'oreille et le langage*. Paris, Éditions du Seuil, 1978. 184 p.

VOEGELIN, Salomé. *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*. New York, Continuum, 2010. 256 p.

VOEGELIN, Salomé. *Sonic Possible Worlds : Hearing de Continuum of Sound*. New York/Londres, Bloomsbury Academic, 2014. 216 p.

UNE MUSIQUE AFFECTANTE, TENTATIVE DE PRISE DE CONTACT

Raphaël Brunel

Régulièrement, la découverte d'exoplanètes localisées dans la zone dite d'habitabilité de leur étoile, où l'eau est susceptible d'exister à l'état liquide, ravive l'hypothèse du développement d'une forme de vie extraterrestre ainsi que cette question restée jusqu'à présent sans réponse : sommes-nous seuls (nous, humains et non-humains) dans l'univers ? L'équipe de chercheurs qui a révélé au début de l'année 2017 la présence de trois de ces planètes en orbite autour de Trappist-1, une « naine ultra-froide » située à 39 années-lumière de la Terre dans la constellation du Verseau³², estime qu'elle sera en mesure de découvrir d'ici dix ans si celles-ci sont ou non « habitées ».

Si une existence extraterrestre était un jour avérée et se révélait « intelligente », nous pourrions aisément imaginer qu'une fois digérées les implications scientifiques philosophiques et morales d'une telle nouvelle, une fois les premières observations entreprises, l'étape suivante (peut-être insurmontable) dans notre appréhension de cette nouvelle et a priori radicale altérité consisterait à amorcer une prise de contact. Une tentative de communiquer, d'engager un échange, quelle qu'en soit la nature, semble poser, comme prérequis la question du langage et de la traduction, des interfaces et médiations nécessaires à un décryptage. Mais il n'est pas exclu que cette entité n'ait pas développé de moyens d'expression ou qu'on ne soit pas en mesure de les identifier ou de les décoder.

Certains scénarios de films de science-fiction se sont attachés à mettre en scène cette rencontre, généralement amicale et pacifiste, et à en imaginer les premiers échanges. Quand l'*extraterrestre*, grâce à un don extrasensoriel ou à l'avancée de sa technologie, ne s'exprime pas déjà dans un anglais parfaitement maîtrisé, son langage prend du moins selon les cas une forme orale, écrite, gestuelle, voire tactile ou psychique. Ainsi pour prendre un exemple récent, dans *Arrival* (2016) de Denis Villeneuve, une linguiste de renom, pour qui le langage à titre de fondement de toute civilisation est « la première arme engagée dans un conflit », tente d'établir le lien avec des « heptapodes » dont les vaisseaux sont soudainement apparus en plusieurs points du globe. Si les sonorités qu'ils émettent ne permettent pas d'envisager une communication verbale, le personnage interprété par Amy Adams va progressivement réussir à percer le mystère des inscriptions circulaires complexes qui caractérisent leur écriture et découvrir la raison de leur venue sur Terre, c'est-à-dire transmettre aux humains leur langue, dont le rapport non linéaire au temps permet de voir le futur. Par un phénomène de révélation quasi mystique, la chercheuse devient dépositaire d'une langue qu'elle qualifie, dans l'ouvrage qu'elle lui consacre et qu'on aperçoit à la fin du film, d'« universelle ».

Cette question d'un langage commun permettant de communiquer avec des êtres venus du fond de la galaxie était déjà au cœur de l'inoubliable *Close Encounter of the Third Kind* réalisé en 1977 par Steven Spielberg, qui apparaît comme le parangon du genre. Mais le dialogue qui s'établit entre humains et extraterrestres lors de la monumentale scène finale

³² Michaël Guillon *et al.*, « Seven Temperate Terrestrial Planets around the Nearby Ultracool Dwarf Star TRAPPIST-1 », *Nature*, no. 542, février 2017, p. 456 - 460.

qui voit l'arrivée d'une navette spatiale au-dessus de la Devils Tower, ne repose pas ici sur une forme d'écriture, d'oralité ou d'extrasensorialité, mais sur un code musical de cinq notes imaginé par le compositeur John Williams avant même le tournage du film. Ce signal (Ré Mi Do Do Sol) constitue le phrasé de base à partir duquel va se mettre en place un échange musical, un jeu de question-réponse de plus en plus intense et virtuose, les hommes reproduisant à l'aide d'un synthétiseur ARP 2500 les orchestrations graves (tuba/contrebasson) émises par le vaisseau, dont les habitants donnent ainsi, comme le suggère l'un des scientifiques présents sur place, leur première leçon de « vocabulaire tonal ».

Avec Spielberg, la musique constitue donc l'interface (par le biais de la mélodie, mais aussi de l'évolution technologique instrumentale que représente le synthétiseur³³) permettant d'établir un contact inter espèce pacifiste et bien au-delà, un langage universel, un mode de communication médian, à partir duquel il semble possible de se comprendre.

Hors de cette communion (science) fictionnelle, la musique peut-elle vraiment être envisagée comme un langage universel ? À l'échelle de l'espèce humaine, on en trouve la trace, comme l'ont montré l'ethnomusicologie et l'archéologie, aux quatre coins de la planète et dans des civilisations très anciennes. Le plus vieil instrument découvert — une flûte taillée dans un os animal — date de 35000 ans. Le paléontologue anglais Steven Mithen va jusqu'à émettre le postulat que la musique, sous une forme bien différente de celle que nous connaissons aujourd'hui, composée d'un ensemble de chants, de bruits et de rythmes produits par le corps, aurait précédé l'apparition du langage verbal en tant que mode d'expression individuelle et collective et aurait favorisé son développement³⁴. Au cours de l'histoire de l'évolution, les capacités musicales auraient donc, selon lui, été inscrites dans le génome humain et relèveraient d'un processus à la fois culturel et biologique. Si les neurosciences ont démontré que la musique et le langage activent des zones du cerveau communes, ils n'empruntent toutefois pas les mêmes logiques en matière de transmission. Au risque de caricaturer un peu les choses, là où le langage constitue un système de communication véhiculant une donnée et un sens, la musique semble davantage porteuse d'affects. Au sens « objectif » et verbalisable de l'information, elle privilégierait donc l'effet, qui pourrait cependant varier en fonction de l'auditeur, de son origine, des conventions musicales et normes interprétatives.

Ainsi, si une forme de vie extraterrestre est un tant soit peu sujette à des mécanismes similaires, ce qui reste peu probable, il faudrait donc imaginer l'interface sonore moins comme le sésame d'une signification ou d'une grammaire secrète que comme une adresse subjective et affective, ou plutôt *affectante*, et on abandonnerait alors la passion candide de Spielberg pour l'ufologie, pour l'humour noir du *Mars Attacks!* de Tim Burton (1996) où

³³ L'invention et le recours à certains instruments (synthétiseur, sampler, platine vinyle, etc.) a participé à élargir les perspectives de la musique et permis l'expérimentation de sons nouveaux, dans un rapport fusionnel entre l'homme et sa machine, tout en développant un imaginaire singulier en rupture avec toute effet de réalité, notamment dans les musiques africaines-américaines associées à l'afrofuturisme. À ce sujet, voir Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun : Adventures in Sonic Fiction*, Londres, Quartet Books, 1998.

³⁴ Voir Steven Mithen, *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.

une chanson du répertoire country, *Indian Love Call* (1952) de Slim Whitman, devient la solution miracle pour se débarrasser des martiens ricanants qui ont décidé d’envahir la Terre.

Évidemment, tout ceci reste spéculatif et relève du domaine de la fiction. Il ne s’agit pas tant de prouver la potentielle universalité de la musique, que d’envisager en quoi le sonore, justement parce qu’il repose sur une forme de transmission qui dépasse le verbe et génère des effets d’ordre physique, psychologique ou biologique, pourrait jouer le rôle d’interface privilégiée, de vecteur possible ou fantasmé dans une communication entre l’homme et son *autre*. Dans cette perspective, l’hypothétique *extraterrestre* du cinéma pourrait laisser place à une forme de vie bien terrestre qui est loin d’avoir livré tous ses mystères bien qu’elle représente près de 90% de la biomasse³⁵ et garantit les conditions d’existence des différentes espèces qui y évoluent.

Pour le botaniste Francis Hallé, les plantes constituent une altérité fondamentale par rapport à l’homme et plus généralement à l’animal : « Je ne suis pas zoologiste, mais présentez-moi n’importe quel animal et je parviendrai à savoir ce qu’il mange, s’il voit, comment il se reproduit. Il y aura forcément une interaction : je peux lui faire peur, le faire fuir... alors qu’une plante n’a ni queue ni tête. Elle ne fait aucun bruit. Comment s’exprime-t-elle ? »³⁶ Paru en 1973 et adapté en film documentaire en 1979, le livre *The Secret Life of Plants* de Peter Tompkins et Christopher Bird tente en partie de percer l’énigme de cette intériorité végétale³⁷. Les deux auteurs reviennent notamment sur l’effet Backster. En 1966, Cleve Backster, un ancien membre de la CIA spécialisé dans le détecteur de mensonges, branche son polygraphe sur les feuilles d’une plante verte et constate que celle-ci réagit lorsqu’il l’arrose. Poussant plus loin l’expérience, il décide de brûler à l’aide d’une allumette une des feuilles, mais l’aiguille de l’appareil s’emballa avant qu’il n’exécute son geste, comme si la plante avait anticipé son intention. Il en déduit que les végétaux sont doués d’affects et de conscience, qu’ils sont sensibles aux émotions et actions humaines. Ces conclusions restent cependant controversées et n’ont jamais été validées par le monde scientifique. Francis Hallé, quant à lui, met en garde contre le risque d’un anthropomorphisme qui consisterait à appliquer au monde végétal des notions humaines comme celles de conscience, de sensibilité ou d’intelligence, ce qui risquerait par des effets de projection de nous aveugler sur ses spécificités. Il évoque toutefois une plante découverte dans un jardin botanique chinois, la *codariocalyx motorius* (ou *desmodium gyrans*), surnommée en anglais *telegraph plant* ou *semaphore plant*, qui a la particularité de s’animer, de « danser » sous l’effet d’un bruit ou d’une musique, les folioles latérales de chaque feuille se mettant à bouger³⁸. Si un tel phénomène semble induire qu’elle est dotée de capteurs sonores, les mécanismes précis de cette mise en mouvement restent inexpliqués.

³⁵ Francis Hallé, *Éloge de la plante : Pour une nouvelle biologie*, Paris, Seuil, 2014, p. 321.

³⁶ Entretien avec Francis Hallé par Catherine Calvet, « Une plante n’a ni queue ni tête, c’est pour cette altérité que je suis devenu botaniste », dans http://www.liberation.fr/debats/2016/12/29/francis-halle-une-plante-n-a-ni-queue-ni-tete-c-est-pour-cette-alterite-que-je-suis-devenu-botaniste_1538044 Libération, 29 décembre 2016. Page consultée le 25/01/18.

³⁷ Peter Tompkins et Christopher Bird, *The Secret Life of Plants*, New York, Harper & Row, 1973.

³⁸ Francis Hallé, *Atlas de botanique poétique*, Paris, Arthaud, 2016.

En soulevant l'hypothèse d'une interaction possible entre les actions et sentiments humains et le développement et le bien-être des plantes, la parution de *The Secret Life of Plants* semble avoir suscité des vocations chez certains musiciens. Si les végétaux avaient déjà pu être incorporés comme instruments dans certaines compositions contemporaines, telles que *Child of Tree* (1975) de John Cage, un solo pour percussion recourant à l'amplification de feuilles, de branches ou de cactus³⁹, ils deviennent alors l'objet d'une adresse spécifique, les premiers destinataires d'une musique conçue pour eux. Au milieu des années 1970 se multiplient ainsi les disques, aux tonalités volontiers *easy-listening*, censées agir sur la croissance et le bien-être des plantes: *Music to Grow Plants* de Dr George Milstein (1970), *Mother Earth's Plantasia* de Mort Garson (1976), *Plant Music* de Baroque Bouquet (1976), *Plant Talk* de Holly Roth (1976) ou encore *Rhapsody in Green* de Roger Roger, sur la pochette duquel on peut lire: « L'éditeur se fait un plaisir de vous offrir un disque spécialement conçu pour vos plantes. Cette musique écrite par Roger Roger, est un des sésames qui vous ouvrira les chemins d'une communication avec les végétaux. »

En 1992, le physicien et chercheur français Joël Sternheimer (qui a eu une carrière de chanteur dans les années 1960 sous le pseudonyme d'Evariste) dépose le brevet du *procédé de régulation épigénétique de la synthèse protéique*, censé notamment expliquer l'influence de la musique sur des organismes vivants et sur la croissance des plantes en particulier. Selon lui, les acides aminés émettent, au moment où ils s'assemblent pour former des protéines, des ondes de nature quantique, les ondes d'échelle, dont les fréquences peuvent être transposées en notes de musique. Une protéine peut donc être associée à une mélodie qui lui est propre — ce qu'il appelle « protéodie » — et qui, si elle était jouée régulièrement, stimulerait — ou inhiberait — son développement. Là encore, ces conclusions semblent diviser la communauté scientifique, mais posent aussi en creux, de part et d'autre, la question de la traduction d'un signal, par le biais d'un système musical voire d'une interface technologique chez l'homme et d'un processus biologique chez la plante.

Hésitant entre le rationnel et l'irrationnel, à cheval entre la botanique, les parasciences et l'esprit New Age, les liens qui tentent de se tisser entre la musique et le végétal ne pouvaient manquer de susciter l'intérêt d'artistes contemporains. Ainsi en 2007 au Palais de Tokyo, Peter Coffin rejoue avec le projet *Music for Plants* certaines des expériences musicales des années 1970, en installant *Untitled (Greenhouse)* (2002), une serre regroupant une diversité de plantes et envisagée comme lieu de culture, dans les différents sens du terme. Guitare, ampli et micro y étaient mis à disposition du public afin d'improviser quelques notes à destination de cette flore hétérogène et certains musiciens et artistes, tels que Vincent Epply, Davide Balula ou Pierre-Yves Macé, étaient régulièrement conviés à établir un dialogue avec cette matière vivante et agir sur sa croissance, une expérience qui donna également lieu à une émission radiophonique avec Clocktower à New York⁴⁰. A l'occasion de l'exposition, *Mais qu'est-il arrivé à cette musique ?* à la Villa Arson en 2008, Arnaud Maguet proposait quant à lui avec *Mind*

³⁹ Cette oeuvre est initialement composée pour accompagner une chorégraphie de Merce Cunningham intitulée *Solo*. En 1976, Cage conçoit dans une veine similaire *Branches*, cette fois pour plusieurs interprètes dont le nombre peut varier selon les présentations.

⁴⁰ « Peter Coffin : Music for Plants », dans <http://clocktower.org/show/peter-coffin-music-for-plants>. Page consultée le 25/01/18.

Garden une version plus licencieuse de ces procédés de culture par la musique, en créant un jardin de plantes psychoactives bercées par une bande-son signée Bader Motor (Fred Bigot, Vincent Epplay, Arnaud Maguet) dont le titre, *Musique pour les plantes des dieux*, fait directement écho à l'ouvrage *Plants of the Gods* de Richard Evan Schultes et Albert Hofmann (le père du LSD), retraçant l'usage et les significations symboliques ou spirituelles de tels végétaux à travers les âges et les civilisations. L'oeuvre évoque ainsi un double effet, qui ne constitue peut-être qu'un seul et même mouvement, rétroactif : celui de la musique sur les plantes, et de certaines plantes sur l'esprit humain et sa production musicale.

Avec leur film *Conversation avec un cactus* (2017), Elise Florenty et Marcel Türkowsky suivent une jeune femme qui cherche à réactiver dans le Tokyo contemporain les expériences menées dans les années 1970 par le couple Hashimoto⁴¹ visant à communiquer avec un cactus par l'intermédiaire, comme Backster, d'un détecteur de mensonges. Entre fiction et documentaire, ils reviennent sur la réception, notamment télévisée, de cette aventure, prise entre fascination et détournement comique, et installent le climat d'une enquête policière, le personnage principal cherchant à apprendre à parler au cactus et à révéler son langage intime dans la perspective qu'il puisse servir à l'avenir de potentiel témoin lors d'un crime. Si certaines scènes font écho à la vidéo *Teaching a Plant the Alphabet* (1972) de John Baldessari, Florenty et Türkowsky privilégient à l'ironie de l'action absurde de l'artiste californien, une narration onirique qui met en tension certaines contradictions de la société japonaise, où les traditions animistes appellent à multiplier les communications entre humains et non-humains, mais où la pression des rapports sociaux ne permet pas toujours de s'exprimer en pleine conscience.

Au-delà du pouvoir de fascination qu'exerce la possibilité de communiquer avec des plantes, cette altérité radicale, l'intérêt des artistes pour cette histoire parallèle de la communication s'attache probablement moins à l'impact de la création humaine sur son milieu qu'à l'occasion qu'elle offre de redéfinir les jeux d'influences entre l'homme et son environnement, en brouillant la séparation nette entre ce qui relève de la nature et de la culture. Pour le philosophe Emanuele Coccia, la plante est « le lieu d'indifférence entre le biologique et le culturel, le logos et l'extension », elle est « une cosmogonie en acte, la genèse constante de notre cosmos⁴² », car elle produit l'atmosphère dont les êtres terrestres ont besoin pour vivre, elle constitue notre univers. Et la musique, peut-être, nous aidera-t-elle à appréhender notre univers, à *affecter* et avant tout à être *affecté*, à rester sensible aux réseaux de relations dans lesquels nous ne cessons d'être pris.

⁴¹ Directeur de Fuji Electronics, M. Hashimoto est à l'origine de plus de 200 inventions dont les panneaux lumineux LED.

⁴² Emanuele Coccia, *La Vie des plantes, une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 22.

Références

COCCIA, Emanuele. *La Vie des plantes, une métaphysique du mélange*. Paris, Payot & Rivages, 2016. 191 p.

HALLÉ, Francis. *Atlas de botanique poétique*. Paris, Arthaud, 2016. 144 p.

HALLÉ, Francis. *Éloge de la plante : Pour une nouvelle biologie*. Paris, Seuil, 2014. 354 p.

MITHEN, Steven. *The Singing Neanderthals : The Origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge, Harvard University Press, 2006. 384 p.

TOMPKINS, Peter et Christopher Bird. *The Secret Life of Plants*. New York, Harper & Row, 1973. 402 p.

LU, VU ET ENTENDU

Léo Guy-Denarcy

Depuis l'exposition *Sons et Lumières* au Centre Georges Pompidou⁴³, il paraît nécessaire de penser à nouveau les dimensions muséales de l'implication phonographique dans le champ des arts plastiques. Pour travailler à l'étude de cette mise en relation, il semble opportun de faire dialoguer le travail de deux artistes à la croisée de ces deux disciplines. Il s'agit premièrement du travail de Christian Marclay né en 1955 à San Rafael⁴⁴ et du travail expérimental et bruitiste de Jean-Louis Costes⁴⁵ également né en 1955 à Paris. Pris séparément, les deux travaux en présence ne suggèrent pas de connexion logique hors des liens qu'ils construisent entre arts plastiques et démarches sonores. À l'expérimentation parfois proto-photographique de Christian Marclay ne répond pas la « mise en œuvre » trash d'une vie de performeur singulier à l'image de Jean-Louis Costes. Si leurs travaux respectifs croisent des problématiques liées au son et à la performance, il est nécessaire de noter que leurs réseaux de diffusion, leurs carrières et leurs domaines d'expérimentation sont aujourd'hui radicalement différents. Il demeure cependant une réponse chronologiquement datée à une problématique en pleine effervescence dans les années 2002-2010. En effet, si l'exposition *Sons et lumières* fait date dans l'étude historique et technique du lien entre les pratiques sonores et les arts visuels, cette dernière marque également l'ouverture d'une période empreinte de nombreuses recherches et connections interdisciplinaires. Nous pouvons citer entre autres la naissance de la revue *Volume!* (2002), la redécouverte du travail plastique d'Alan Vega (2009) et de Laurie Anderson (2010), la forte exposition des travaux de Dominique Blais et Pierre-Laurent Cassière ou encore l'exposition *Playback* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 2007. La liste pourrait s'allonger considérablement.

Si nous ne pouvons donner avec assurance les raisons d'un retour à cette période de la question du son et de ses représentations visuelles, il est possible de souligner quelques interrogations, publications et traductions majeures qui ont accompagné ce débat durant quelques années. Premièrement, et de manière évidente, l'exposition *Sons et Lumières* du Centre Georges Pompidou à Paris en 2005 marque une étape dans cette réflexion notamment dans sa filiation directe avec l'exposition *Dyonysiac*⁴⁶. Nous pouvons, à la suite

⁴³ Sophie Duplaix et Marcella Lista, *Sons & Lumières : Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 2005.

⁴⁴ Nous nous intéressons particulièrement ici aux performances interprétées par Christian Marclay dans les années 80 à Boston et New York, puis aux interprétations des œuvres *Graffiti Composition* ou *Shuffle* réalisées notamment en 2008 et 2009 à Rennes et Paris.

⁴⁵ Jean-Louis Costes est musicien performeur et écrivain. Il explore depuis 1983 une variété de formats sonores et visuels souvent qualifiés de transgressifs.

⁴⁶ *Dyonysiac*, commissaire Christine Macel, Centre Georges Pompidou, Paris, 2005. L'exposition est présentée comme une exposition-réflexion qui mêle artiste reconnu et émergents. Le travail de mise en relation autour des pratiques de Jason Rhoades, Paul McCarthy ou encore Jonathan Meese a insufflé un parfum de scandale dans l'exposition. La

de ce travail, évoquer la traduction en français de l'ouvrage *L'Espace de la galerie et son idéologie*⁴⁷ de Brian O'Doherty qui stimulent nombre d'étudiants, d'artistes, de commissaires d'exposition et de critiques d'art jusqu'à aujourd'hui. Enfin, le retour sur le devant de la scène du mouvement punk angelinos à travers notamment l'oeuvre du groupe *Destroy all monsters* et construit autour des artistes Mike Kelley et Jim Shaw traduit également de ce phénomène. Ces trois faisceaux divergents témoignent d'un souci attendu pour ce qui se fait principalement extérieur à la scène artistique dans son acception convenue et dans une cartographie de plus en plus précise de la création contemporaine au lendemain des années 90. Il est alors de mise de rechercher et de trouver ce qui se fait extérieur au territoire nommé de l'art contemporain lui-même évoluant dans une acception qui semble à ce moment de plus en plus réduite.

Alors, si la question du son et de sa représentation visuelle occupe une place centrale et constitutive dans l'oeuvre de Christian Marclay et Jean-Louis Costes, c'est d'abord par l'utilisation du mixage, par l'expérimentation visuelle de la partition puis par le lien qui se constitue entre composition et langage dans un espace possible, mais aussi collectif. Il semble alors que ces travaux se situent (paradoxalement) dans la recherche d'un espace extérieur et prolifique à un champ constitué et au statut d'auteur.

Ainsi, l'enjeu historique d'une musique plastique et de son appréciation nous amène à questionner chez les deux auteurs en présence un *bornage* de l'exposition et des pratiques plastiques et artistiques. Cette injonction à l'écoute et à l'appréciation de la matérialité sonore s'est également formée autour de pratiques collectives qui semblent aujourd'hui répondre à des problématiques ultra-contemporaines.

Une étude des oeuvres plastiques et sonores de Costes et Marclay, et de leur émergence, nous permet de constater que tous deux sont marqués par la scène punk-noise des années 70/80 et par la recherche de ce « hors cadre », hors scène (littéralement l'*ob-scène*) de la musique dans son expression et son appréciation. Cette dimension radicale doit se concrétiser dans une rupture des espaces d'interprétation de la musique. Celle-ci se trouve matérialisée par la galerie d'art, le musée, la cave ou les bars, mais aussi dans une séparation du corps du musicien et de la production du son. Ne plus « faire » de la musique sur scène ni l'interpréter devient alors une revendication qui permet d'occuper l'espace autrement en se marquant ainsi dans une évidente filiation du *4'33"* de John Cage et son très relatif silence. Le silence donc, mais aussi le jeu des performeurs comme l'image du sonore et de son expression deviennent le lieu de cette libération des protagonistes et de l'espace. Ces derniers vont prendre différentes formes : de mises en scène violentes et parfois scatologiques chez Costes elles se font chez Marclay une injonction au visuel, au silence ou à l'image d'un corps qui ingurgite la musique (*Fast Musique* 1981), mais aussi à la

musique par la présence d'une *sound room* est omniprésente soulignant déjà les liens qui se tissent entre les pratiques des artistes de cette génération.

⁴⁷ Brian O'Doherty, *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, Éditions JRP Ringier, coéditions Maison Rouge, Paris, 2008, Trad. Patricia Falguieres.

destruction du support dans le cadre de ces interprétations⁴⁸. Ces démarches sont en tout point le lieu de l'intellectualisation d'un geste musical spontané qui vise à sublimer le geste de l'auteur (du producteur de son) afin de provoquer chez le spectateur une interrogation et parfois une étrange pulsion scopique qui se matérialise dans la mise en valeur d'un bruit, de l'aléatoire extérieur au proprement musical : il s'agit alors de la mastication, du choc ou du coup comme du cri⁴⁹.

La spatialisation de la pratique musicale et bruitiste trouve un écho particulier dans la scénographie et sa contemporanéité et elle nécessite la mise en perspective de quelques démarches antérieures. Il s'agit pour Costes d'une introduction à la manière du groupe Fluxus de l'élément musical dans ce qu'il qualifie d'opéra (dans son appréciation totale) eu égard à ses performances et qui situe son oeuvre dans l'héritage du théâtre filmé, parfois pour l'objectif de la caméra uniquement. Dans le cas de Marclay, la trajectoire depuis les « concerts » bruitistes vers une mise en exergue d'un son *in absentia* fait écho à son incapacité à jouer d'un instrument et à une volonté de développer l'improvisation puis de travailler depuis l'élément sonore.

En recherchant pour l'écoute et pour le son un espace propre et une scénographie, les deux artistes répondent à l'interrogation des modes de production de l'exposition à la fois topographiques, « légaux », mais aussi symboliques et marqués par le « comment faire ». Ils s'inscrivent également dans un questionnement des modes de production sociaux de l'art et de ses territoires. Deux oeuvres cristallisent historiquement ces questions topographiques. La première est le *Museum highlights* et la très particulière «visite guidée» du Musée de Philadelphie proposée par Andrea Fraser en 1989⁵⁰. L'oeuvre annonce par sa lecture sociale et psychosociologique, ce qui va fonder les interrogations à venir sur le musée et son contenu. En effet, cette visite se trouvant au sein d'un espace symbolique et marqué se trouve être l'exacte contemporaine de grandes enquêtes lancées par les historiens et les sociologues sur l'institution muséale et qui annoncent de même la critique institutionnelle. La seconde pièce est l'oeuvre présentée par Marcel Broodthaers à la Documenta V de Kassel et qui vient borner un espace privé (visible) et muet au sein des espaces d'exposition. L'oeuvre se situe dans la section Art Moderne du département des Aigles et il est particulièrement saisissant que ce jeu à la fois poétique (par sa taille réduite) soit également une réponse à la circulation dans l'espace du musée et semble s'ouvrir à ce que Wilfried Dickhoff nomme « une conquête de l'espace.⁵¹ » Cette conquête marque avant tout une volonté de soumettre le cadre muséal comme le feront quelques années plus tard

⁴⁸ Lors de plusieurs performances, Christian Marclay fait jouer des vinyles qu'il a préalablement brisés (*Circa*, 1983) ou encore qu'il a disposés au sol pour que le public endommage le support avant sa diffusion (*Kitchen* 1982).

⁴⁹ Marianne Massin, «Quiet please, work in progress. Faire silence : de l'injonction à son retournement», dans *Christian Marclay Snap!*, Les Presses du réel, Dijon, 2009.

⁵⁰ Andrea Fraser, *Museum Highlights : A Gallery Talk*, 1989, U-Matic PAL, couleur, son, consulté au Centre Georges Pompidou.

⁵¹ Wilfried Dickhoff, «La Conquête de l'espace» dans *Marcel Broodthaers Livre d'images*, Flammarion, Paris, 2013.

Costes et Marclay dans leurs travaux scéniques et sonores, mais aussi d'y introduire un propos en absence comme un contenu tierce.

La spatialisation de ces travaux comme l'expérience des oeuvres nous conduisent à interroger ces expériences esthétiques sous un angle nouveau par la lecture du lieu de l'exposition et du *bornage* auxquelles celles-ci nous conduisent. En effet, au-delà d'une notion juridique, géographique et spatiale cette notion nous invite à imaginer l'existence d'une sphère autonome dans le champ artistique ou plutôt de sa constitution au sein même de ce que Alois Riegl nomme la *Kunstindustrie*, c'est-à-dire la distinction entre le monument (le lieu) et le monument historique (sa portée symbolique). Cette double appréciation des lieux est particulièrement sensible dans le cas des travaux sonores. Les travaux de Christian Marclay ont été souvent rapprochés, ou du moins mis en filiation, des oeuvres de Marcel Duchamps et de John Cage, deux figures singulières de l'histoire de l'art qui marquent une forte implication de l'interdisciplinarité et d'une ambition collective dans le champ de la création. Marclay s'inscrit, à la faveur d'une bourse d'échange entre le MCA de Boston et la Cooper Union, dans une scène artistique portée par deux phénomènes. Tout d'abord une connivence entre les mondes de la scène et les arts visuels puis par la nouvelle émergence des pratiques photographiques et leur exposition. De la même manière, les débuts de Costes sont marqués par la rencontre de la scène noise avec la production artistique et scénique dite « indue », elle-même empreinte des nouvelles possibilités de montages visuels et sonores⁵². Le mouvement est structuré autour de thèmes provocateurs et par les organisations antifascistes, les revendications politiques et sociales, mais aussi une expression visuelle violente et radicale. Le travail de dessin de Costes est durablement marqué par ce mouvement auquel s'ajoute un humour et un second degré très personnel. Principalement diffusé dans les marges de la scène underground, le travail de Costes et Marclay s'extrait d'une dimension minoritaire par une nouvelle appréciation critique au début des années 2000, mais, encore une fois, les deux oeuvres se diffusent et se font connaître dans des milieux radicalement différents. Les recherches artistiques de cette période prolongent une remise à plat du statut de l'artiste et de l'auteur par la rupture des codes et des conventions sonores et visuelles et du lieu de leur appréciation. Comme l'énonce Patricia Falguières, l'ouverture vers les marges « où les artistes eux-mêmes n'ont cessé d'introduire dans ce jeu (de l'histoire de l'art) des objets et des gestes qui n'en relevaient pas » a construit les avant-gardes, mais aussi l'élargissement des bornes de l'analyse artistique sociohistorique⁵³.

Néanmoins, il semblerait que dans cette démarche de recherche artistique propre à la plasticité et à la « sonorité », les artistes en présence ne demeurent pas dans un schéma individuel de création. En effet, l'histoire et donc l'histoire de l'art, est marquée notamment

⁵² Voir à ce propos Lisa Carver *et al.*, *L'Art brutal de Jean-Louis Costes*, Éditions Exposition radicale, Paris, 2012.

⁵³ La parole au Centre, *selon Patricia Falguière* «L'histoire de l'art par ces artistes, même», Centre Georges Pompidou, Paris, 2011.

dans sa dimension musicale et sonore, par l'implication du collectif dans la conception et la réalisation des oeuvres. Il suffit alors d'évoquer l'implication des groupes Fluxus, Ecart, des mouvements punk-noise ou encore de Art & Language pour percevoir la dimension collective qui leur incombe. Il semblerait également qu'une réponse aux problématiques artistiques liant les formes visuelles et bruitistes réside dans leur mode de production et dans l'implication collective du travail artistique⁵⁴. La généalogie du travail sonore nous conduit également à regarder ce que dit le collectif dans la manière de travailler. Il ne s'agit pas ici d'entreprendre une étude exhaustive des démarches collectives sonores et visuelles. Cette étude ne serait pas vraisemblable et comme le remarquait Irit Rogoff : une étude ou une exposition volontairement exhaustive sur les collectifs d'artistes ne serait pas possible.

Il est toujours frappant de constater que le monde occidental se prend à rêver de travaux collectifs, collaboratifs, mais aussi pluridisciplinaires à chaque âge marqué par l'idéalisme et le renouveau politique. Cette démarche se retrouve dans la vague bruitiste initiée par Luigi Russolo qui avec son ouvrage *L'Art des bruits*⁵⁵ marque durablement le futurisme italien. Une montée de fièvre collective et collectiviste imprègne également les avant-gardes russes des années 20 et notamment le constructivisme empreint d'une modernité sonore liée aux avancements technologiques du début du XX^e siècle. Les points de jonction entre les collectifs d'artistes visuels et sonores persistent au sein de l'ensemble des stratégies qui ont été et continuent à être influencées par la critique des hiérarchies culturelles, telles qu'elles ont notamment été articulées dans les années 60 par l'élaboration de nouveaux discours sur les genres et sur les races. Les stratégies en question sont notamment une lutte pour changer, inverser et trouver une issue pour entrer ou sortir du cadre muséal et institutionnel. Les travaux de Christian Marclay et Jean-Louis Costes ont toujours souhaité remettre en question le lieu de production de la musique comme des arts visuels, mais aussi leur mode d'interprétation. Nous avons pu le voir, les deux artistes se construisent bien plus sur une recherche de l'espace de diffusion, d'appréciation et d'expression que sur une connaissance et une maîtrise instrumentale. Il y aurait alors dans la mise en scène de ces travaux le résultat d'une véritable expression libératrice du son dans les arts visuels démultipliant les instruments (phonographes, acteurs, musiciens), mais aussi les collaborations pour construire des expériences uniques dans leurs multiplicités. Ce paradoxe, qui appartient en réalité à une histoire du temps long et que nous retrouvons aujourd'hui comme une montée en puissance des activités collectives de travail (tant du point de vue sonore que visuel), a débuté il y a 50 ans à une période où l'activité artistique avait le désir d'insuffler un idéalisme social combiné à une volonté d'articuler le travail artistique dans la société.

⁵⁴ Il est intéressant de ce point de vue de noter la démarche curatoriale de Christian Marclay pour la Biennale de Venise 2017 au sein du pavillon français en collaboration avec Lionel Bovier pour le projet *Echoes of the Studio* de Xavier Veilhan : « un dispositif musical dans lequel des musiciens professionnels du monde entier, invités par l'artiste et les commissaires du pavillon interviendront pendant toute la durée de la manifestation », Institut Français.

⁵⁵ Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Éditions Allia, Paris, 2003.

Références

CARVER, Lisa *et al.* *L'Art brutal de Jean-Louis Costes*, Éditions Exposition radicale, Paris, 2012. 224 p.

DICKHOFF, Wilfried, « La Conquête de l'espace » dans *Marcel Broodthaers : Livre d'images*, Éditions Flammarion, Paris, 2013. 319 p.

DUPLAIX, Sophie et Marcella Lista. *Sons & Lumières : Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 2005. 400 p.

MASSIN, Marianne, « Quiet please, work in progress. Faire silence : de l'injonction à son retournement », dans *Christian Marclay Snap!*, Éditions Les Presses du réel, Dijon, 2009. 368 p.

O'DOHERTY, Brian. *White Cube : L'Espace de la galerie et son idéologie*, Éditions JRP Ringier, Coéditions Maison Rouge, trad. par Patricia Falguières, 2008. 208 p.

RUSSOLLO, Luigi, *L'Art des bruits*, Éditions Allia, Paris, 2003. 40 p.

DÉMARCHE SONORE GRAPHIQUE: VERS UN ESPACE D'AUTONOMIE ÉPHÉMÈRE ?

Symon Henry

*je n'ai pas de réponses
de collisions*

je suis à fleur de frontière

Mariève Maréchale, *La chambre organique*

Les formes géométriques épurées des partitions de Cornelius Cardew⁵⁶ ou les arborescences raffinées de celles de Chiyoko Szlavnic⁵⁷ sont à la fois des œuvres d'art visuel autonomes et des partitions musicales graphiques. Dans leur sillage, mon travail peut être entendu et vu autant dans le silence d'une galerie — alors que le public est invité à observer mes dessins comme tels ou bien en les décodant selon les quelques règles de lecture musicale proposées — que dans une salle de concert, alors que les partitions graphiques sont souvent projetées simultanément à leur réalisation sonore. Néanmoins, ce que je recherche avant tout par mon utilisation de la partition graphique, à la fois pour les compositeur·e·s et musicien·ne·s que pour le public, est un certain espace d'autonomie créatrice qui serait régi par ses propres lois en se superposant à ces deux expériences distinctes.

À titre plus personnel, je désire atteindre, même momentanément ou minimalement, un certain espace d'autonomie créatrice face à mes réflexes visuels et musicaux, réflexes créatifs ou analytiques tributaires de ma formation et de mon héritage culturel personnel. Ainsi, la question suivante est-elle centrale dans mon travail : une démarche compositionnelle peut-elle s'épanouir pleinement entre différents systèmes de pensée⁵⁸ associés à de grandes traditions artistiques, en autonomie face aux logiques polarisantes ? C'est à cette question que je tenterai de répondre dans le présent article en me basant sur l'évolution de ma démarche sonore graphique des huit dernières années.

C'est ce type d'espace d'autonomie que j'ai précédemment cru déceler lorsque j'ai feuilleté pour la première fois *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé. J'y ai vu — dans l'organisation graphique des mots dans les pages, autant dans la verticalité que dans l'horizontalité — une réactualisation particulièrement inspirante de l'art du contrepoint où réseaux de sens musicaux et littéraires étaient en interaction⁵⁹. Une décennie plus tard, je

⁵⁶ Voir tout particulièrement sa pièce *Treatise*, partition graphique emblématique de 193 pages publiée en 1967.

⁵⁷ Des exemples de son travail peuvent être consultés dans <http://www.chiyokoszlavnic.org/journey1.html>. Page consultée le 07/05/17.

⁵⁸ Par système de pensée, je me rapporte aux valeurs, méthodes de travail, conventions et conceptions communes - quoique nuancées et modulables d'un individu à l'autre - à un ensemble d'artiste ainsi qu'au milieu culturel à l'intérieur duquel il s'inscrit.

⁵⁹ La préface du poème, rédigée par Mallarmé, souligne d'ailleurs les liens forts entre pensée musicale et littéraire dans son texte : « Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. (...) [La réunion du vers libre et du poème en prose]

découvrais une trilogie scénique⁶⁰ de Jan Fabre : le travail de contrepoint rythmique, sémantique, sonore et gestuel que j’y ai perçu m’a semblé tributaire d’un même type d’interaction, mais cette fois entre réseaux de sens musicaux et théâtraux. Il en va de même avec les installations sonores de Jannet Cardiff, les performances musicales de Jennifer Walshe⁶¹, les opéras-paysages de Peter Ablinger⁶², ou les toiles de Mario Côté réinterprétant des partitions de Morton Feldman⁶³. Pour moi, l’intérêt de ces œuvres réside entre autres dans les entre-deux qui sont le fondement de ces projets plus tout à fait musicaux, mais pas tout à fait performance, paysage ou peinture. Leur étude a été fondamentale dans ma recherche de cet espace d’autonomie créatrice central dans mon travail.

Musique comme situation

La notion de musique comme situation, telle que présentée par Helmut Lachenmann⁶⁴, a été la première à fournir des pistes de réponses à mes interrogations : le compositeur présente à son auditoire des sonorités organisées de manière non linéaire, non discursive, l’invitant à une écoute oscillant entre une vue d’ensemble (ou écoute globale) de ses « situations » et les détails qu’elle recèle, « l’action qu’il y a derrière »⁶⁵.

Ainsi, j’ai créé *éclats/vitrail* (2009), pour cor seul, comme une situation, un espace à habiter, où je disposais des objets musicaux. Alors que Lachenmann utilise librement des techniques sérielles afin de déjouer ses réflexes « syntaxiques »⁶⁶, j’ai transposé, pour ma part, des éléments graphiques de toiles de Paul Klee dans une visée similaire. En effet, plutôt que de composer à partir de mélodies ou d’harmonies, j’ai transcrit en notes musicales, aussi précisément que possible, des motifs extraits de certaines de ses toiles

s’accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert ; on en retrouve plusieurs moyens m’ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. » (Mallarmé, 1914).

⁶⁰ *Théâtre écrit avec un « k » est matou flamand* (1980), *C’est du théâtre comme c’était à espérer et à prévoir* (1982) et *Le Pouvoir des folies théâtrales* (1984).

⁶¹ À propos de sa démarche d’artiste, lire <http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/>. Page consultée le 14.05.17. « New Discipline works can easily be designated, even well-meaningly ghettoised, as “music theatre”. While Kagel and others are clear ancestors, too much has happened since the 1970s for that term to work here. MTV, the Internet, Beyonce ripping off Anne Teresa De Keersmaeker, Stewart Lee, Girls, style blogs and yoga classes at Darmstadt, Mykki Blanco, the availability of cheap cameras and projectors, the supremacy of YouTube documentations over performances. Maybe what is at stake for the New Discipline is the fact that these pieces, these modes of thinking about the world, these compositional techniques – they are not “music theatre”, they *are* music. Or from a different perspective, maybe what is at stake is the idea that all music is music theatre. Perhaps we are finally willing to accept that the bodies playing the music are part of the music, that they’re present, they’re valid and they inform our listening whether subconsciously or consciously. That it’s not too late for us to have bodies. »

⁶² Voir <http://ablinger.mur.at/docu15.html>. Page consultée le 07/05/17.

⁶³ Sophie Castonguay *et al.*, *Voir la musique, entendre la peinture*, Éditions de l’École des arts visuels et médiatiques de l’UQAM, Montréal, 2012.

⁶⁴ « De manière un peu schématique, je distingue deux sortes de musiques. Une musique comme un texte avec des sons clairs, c’est un langage syntaxique. Bach et Schönberg en sont un exemple, on y suit les phrases les unes après les autres. L’autre fonctionne en situations : [...] au bord de la mer ou dans une forêt, quand on entend les branches qui craquent, c’est une situation. [...] J’aime imaginer ma musique de cette sorte-là. J’aime y penser comme le bruit de la pluie ou le vent, et je me concentre beaucoup sur ces bruits, parce qu’à travers eux vous entendez aussi ce qui se passe, l’action qu’il y a derrière. [...] C’est une autre philosophie du son, le son comme événement naturel. » Propos d’Helmut Lachenmann recueillis par Anne Gillot, 2012.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Symon Henry, *Fanatisme et tolérance extrême : multiplicité dialectique dans Nun de Helmut Lachenmann*. Conservatoire de musique de Montréal, Montréal, 2012.

À la suite de l'étude des potentiels sonores de ces graphiques, je les ai retravaillés et disposés dans le temps, perdant peu à peu de vue les graphiques d'origine. Je recherchais avant tout une forme globale qui ne serait pas téléologique⁶⁷ ou dramatique⁶⁸, mais qui serait plutôt un espace temporel investi par ces éléments. Je souhaitais donner à entendre des éléments sonores ne répondant plus vraiment ni d'une logique musicale classique ni d'une logique graphique, sans toutefois être en opposition avec ces logiques.

Un léger déplacement de stratégies compositionnelles m'a permis d'atteindre ce but. Entre autres, plutôt que de penser les relations entre les sons en termes de motifs ou mélodies articulant une harmonie — ou enchaînement d'accords liés à des fonctions discursives — j'ai envisagé les graphiques de Paul Klee comme une manière d'articuler un espace fréquentiel. La notion d'espace fréquentiel correspond à une conception globale et continue du champ des hauteurs⁶⁹ de la partition et, par extension, à leur organisation fréquentielle relative⁷⁰. Elle permet, entre autres, de concevoir les hauteurs selon deux catégories fondamentales : celle relevant d'une perception quantitative du sonore (champ des hauteurs définies, par exemple : la₄=440 Hz) et celle relevant plutôt d'une appréciation qualitative (par exemple : son bruité de registre aigu) et permettant d'inscrire les éléments sonores dans un continuum allant du son « lisse »⁷¹ (par exemple : mi_{b4} au cor) jusqu'au son le plus « bruité »⁷² (par exemple : coup de cymbale). Ainsi, en pensant en termes d'espace fréquentiel, j'ai pu composer à l'aide d'éléments de pensée harmonique et motivique traditionnelle, mais organiquement et intimement intégrés aux autres éléments (bruits, glissandos, etc.) par le biais de la représentation de cet espace dans un plan cartésien.

Univers poétique

Je rêve d'une musique sereine, d'une sérénité qui n'aurait pas oublié les contradictions qui l'ont fait naître, qui ne nierait pas les dangers dont l'esprit est menacé - par le fascisme autrefois, par la bêtise aujourd'hui.
Helmut Lachenmann⁷³

⁶⁷ Dans le système tonal, la finalité est souvent harmonique et vise le retour à la tonalité de départ, et plus précisément à sa tonique. Le compositeur québécois Jean Lesage, entre autres exemples, a fondé plusieurs de ses œuvres sur le détournement de cette téléologie liée à la musique classique. Voir Michel Gonneville, « Jean Mozart Lesage, ou une boussole pour dériver », *Circuit*, vol. 18, no. 2, 2008.

⁶⁸ Par dramatique, j'entends une articulation du discours musical autour de sommets expressifs, exacerbés, par exemple, dans la musique romantique tardive.

⁶⁹ Jean-Claude Risset définit ainsi le terme *hauteur* : « On définit généralement la hauteur comme la qualité qui fait distinguer un son grave d'un son aigu. On considère que la hauteur dépend de façon primordiale de la fréquence physique du signal sonore, et qu'on peut repérer la hauteur d'un son par la fréquence d'un son simple (sinusoïdal) donnant lieu à la même sensation de hauteur. » Voir <http://articles.ircam.fr/textes/Risset78a/> Ircam, Centre Georges-Pompidou, 1978. Page consultée le 06/06/17.

⁷⁰ Henry, *op. cit.*, 2012.

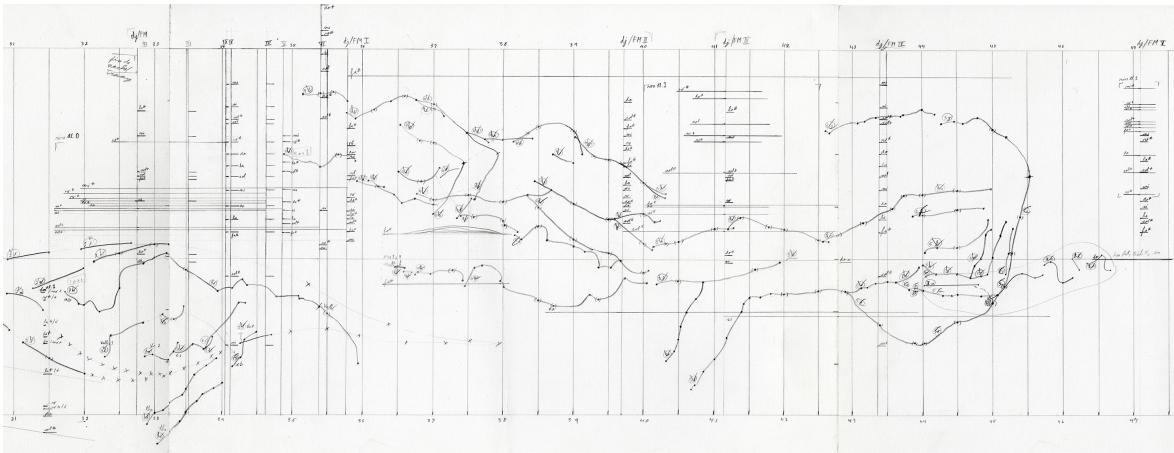
⁷¹ Contenu fréquentiel le plus périodique et harmonique.

⁷² Contenu fréquentiel le plus aperiodique (ou aléatoire si l'on pense au bruit blanc) et inharmonique.

⁷³ Jacques Drillon, « Lachenmann, la nuit et les étoiles », dans <http://artsetspectacles.nouvelobs.com/p1923/a48658.html> Le Nouvel Observateur, page consultée le 10/01/12.

Dans une œuvre subséquente, *principe de délicatesse* (pour deux cors et orchestre, 2013), j'ai dérobé des lignes et des courbes à Egon Schiele⁷⁴ (Figure 2), développant au passage mes propres éléments graphiques que j'apprenais à apprivoiser dans leurs incarnations sonores.

Figure 2: Symon Henry, *principe de délicatesse*, 2013, extrait du dessin ayant servi de base à la partition, et intégrant trois silhouettes de nus de Schiele à l'intérieur d'une séquence d'accords, les traits continus superposés correspondant précisément aux notes jouées par les instruments de l'orchestre. Les traits verticaux correspondent à des repères temporels.



L'espace fréquentiel à habiter s'est enrichi d'univers poétiques à articuler expressivement. La cohérence formelle et la force expressive des douze tableaux formant le cycle *Lepanto* (2001) de Cy Twombly ainsi que la séquence des 30 tableaux de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (1992) de Jean-Paul Riopelle ont été des sources d'inspiration fondamentales. À la suite de l'étude de ces œuvres, j'ai commencé à entrevoir l'importance que le geste physique à la fois impulsif et travaillé — comme élément formel structurant — pouvait prendre dans mon travail, autant dans l'élaboration des partitions que dans leur réalisation sonore. Aussi, j'ai pris conscience de la valeur du raffinement et de l'exigence que l'impureté, l'intranquillité ou l'ambiguïté peuvent inspirer. Elles se doivent, selon moi, d'être mises de l'avant pour leurs potentialités propres dans le champ du sonore, tout comme elles me semblent l'être dans les œuvres de Twombly et de Riopelle mentionnées plus haut.

Dans ma série *Intranquillités*, par exemple, tout le processus — des esquisses de la partition graphique au travail avec les interprètes — était intimement lié à la valeur que j'accordais à ces trois caractères devenus, pour moi, des piliers de ma démarche. Ainsi, la partition elle-même (Figure 3) n'est plus transcrite en notation traditionnelle. Les lignes franches d'*éclats/vitrail* ont laissé place à des éléments graphiques plus diffus tandis que les plus petites unités visuelles relèvent plus de la granularité naturelle des médiums (pastel, graphite, fusain) que de motifs structurants. La notation entretient volontairement une ambiguïté entre improvisation et musique précisément notée : les musiciennes et musiciens

⁷⁴ En particulier à ses œuvres *Nu contre un tissu coloré* (1911), *Nu debout au drap bleu* (1914) et *Femme agenouillée, mi-nue* (1917).

sont invité·e·s à respecter un ensemble de conventions⁷⁵ laissant une large place à l'interprétation personnelle. Cette marge de manœuvre qui leur est offerte remet en question de facto l'autorité traditionnelle du compositeur. La partition, finalement, exige des interprètes une grande virtuosité ancrée dans les fondements de la pratique de leur instrument — maîtrise du souffle pour les instruments à vent ou exploration du frottement pour les cordes —, sans jamais ouvrir franchement la porte à des modes de jeux standards. Les partitions de cette série ont été les premières que j'ai réalisées en les pensant pour qu'elles puissent être « entendues » hors du sonore par le public, spécialisé ou non, grâce à quelques clefs simples d'interprétation.

Figure 3: Symon Henry, *Intranquillités I : Vergangenheitsbewältigung*, 2013, p. 1 à 3 de la partition de quatuor à cordes.



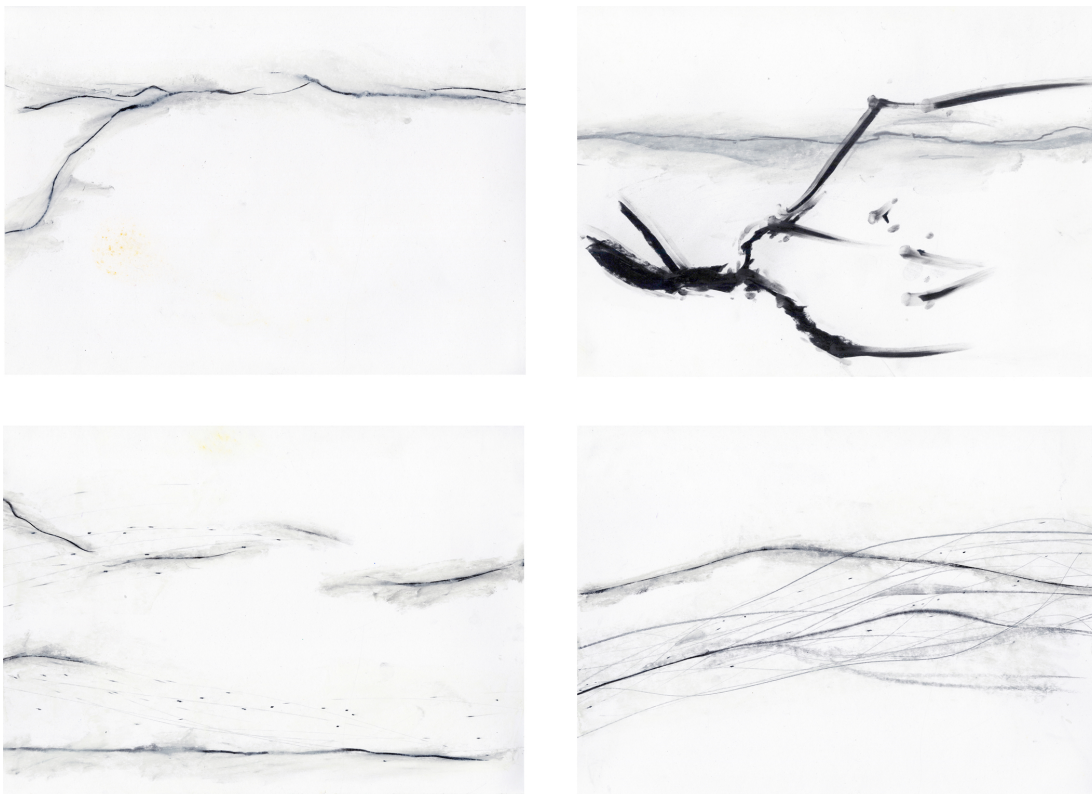
Inscrire la production artistique à l'intérieur de réseaux plus complexes

Un autre aspect fondamental du travail sonore graphique que j'explore est celui de la modification des rapports traditionnels entre les différentes personnes et institutions impliquées dans mes projets. Il y a d'abord, au centre de ma démarche, une décentralisation du rôle du ou de la compositeur·e dans le processus créatif. Cette décentralisation va de pair avec une revalorisation de l'interaction entre compositeur·e et interprète·s comme fondement créateur du résultat sonore à venir. Là où le compositeur·e peut proposer, par l'entremise de sa notation personnalisée, et avant même qu'un seul son ne soit entendu ou imaginé, l'aspect visuel de sa partition comme affirmation d'un intime, d'une poétique propre, comme on peut le voir, par exemple, dans la Figure 4. Son autorité traditionnelle par rapport à la réalisation « idéale » de la partition est néanmoins amoindrie par l'importante marge d'interprétation des graphiques.

⁷⁵ Exemple d'éléments de convention proposés dans mes partitions : les pages se lisent en continu, de gauche à droite ; plus un élément graphique est foncé plus il représente un son fort, plus il est pâle plus il représente un son doux ; plus un élément se situe haut dans la page, plus il représente un son aigu ; plus il est bas et plus il représente un son grave ; un trait mince correspond à une note précise tandis qu'un trait large correspond à un son plus bruité, etc.

Figure 4: (a) extraits de la partition graphique de Symon Henry, *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire*, 2016 et (b) extraits de la partition graphique de Symon Henry, *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire*, 2016 « mixée » avec les éléments musicaux de Yannick Plamondon, cosignataire de l'œuvre.

a.



b.

The image shows two pages of musical notation, numbered 134 and 135. Each page contains multiple staves of music. Overlaid on these staves are various graphic elements, including colored lines (yellow, green, pink, black) and abstract shapes, which correspond to the graphic notation seen in part (a). The graphic elements are integrated with the musical notation, often following the contour of the notes or rests. The overall layout is a grid of musical staves with graphic overlays.

Les interprètes, en effet, ne peuvent se fier à la partition comme elles et ils le feraient normalement : leur dialogue avec la ou le compositeur·e implique des prises de position et des propositions personnelles de leur part, beaucoup plus qu'à l'habitude. La relation entre compositeur·e et musicien·ne·s est donc à inventer à chaque pièce, à chaque nouvelle collaboration. De plus, le résultat sonore n'est pas uniquement le produit de l'imaginaire du compositeur ni de celui des musicien·ne·s : à ces perspectives se conjuguent aussi celles du public qui voit généralement défiler les partitions pendant l'interprétation. Les spectateur·e·s-auditeur·e·s peuvent, à leur guise, imaginer des sonorités complémentaires à ce qui leur est proposé. Cette démarche ne nie pas l'expression personnelle — qu'il importe de réhabiliter — des compositeur·e·s et musicien·ne·s, mais cherche à éviter un retour à leur lyrisme égocentré et hiérarchique.

Dans un même ordre d'idée, les questions suivantes deviennent centrales dans mon processus créatif : avec quel argent l'œuvre est-elle rendue possible et dans quel réseau de diffusion ? Quels outils de communication (publicité, médiation, etc.) serviront à présenter l'œuvre ? Comment l'interaction avec les interprètes se déroule-t-elle, et dans quel cadre ? Combien coûte l'accès à l'expérience de mon travail ? Quelle pérennité y a-t-il pour cette expérience ?

Ainsi, dans *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire* (2016), j'ai tenté de répondre à ces interrogations. Cette pièce, d'une durée de quarante minutes, constituait l'unique œuvre au programme d'un concert d'un orchestre symphonique majeur (l'Orchestre symphonique de Québec). Elle a été commandée par un musée (le Musée national des beaux-arts du Québec, une première au Canada), sa production a été entièrement pilotée par des créateurs (modèle quasi inexistant en musique de concert), et, surtout, elle impliquait le passage constant et simultané entre une notation classique affectée d'électronique (celle de Yannick Plamondon, cosignataire de l'œuvre), et une écriture exclusivement graphique (la mienne). L'entrée au concert était gratuite grâce aux financements du Musée et des différents Conseils des arts, et a permis de rassembler plus de 2000 personnes. La pérennité de l'expérience artistique a été assurée par la réalisation d'un documentaire par Jean-Pierre Dussault et d'un livre d'art, publié par les Éditions de la Tournure⁷⁶, présentant les partitions graphiques pour une « écoute » intime en dehors du moment du concert.

Cet exemple est le fruit d'une conjoncture particulièrement positive, ainsi que des efforts conjugués de Plamondon et de moi-même afin de répondre à nos préoccupations en ce sens. À la lumière de cette expérience, tous ces éléments ont concouru à conférer son caractère très particulier à cet événement, et à en faire une pierre d'assise de mon travail à venir.

Vers un art du tiers-espace

Au fil de ce texte, j'ai esquissé les différentes pistes de réflexion qui m'ont permis d'aborder la question de la création dans l'entre-deux séparant différents systèmes de pensée. J'ai aussi voulu traiter de l'épanouissement d'une démarche d'artiste dans cet espace que je souhaite autonome et surtout hors des logiques polarisantes, même de

⁷⁶ Symon Henry et Marie-Hélène Constant. *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire – partitions graphiques de Symon Henry*. Éditions de la Tournure, Coopérative de solidarité, Montréal, 2016. 208 p.

manière éphémère. Le poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, est une œuvre fondamentale à la base de ma démarche : l'espace d'autonomie face à la musique et à la littérature que j'y ai décelé m'a semblé être une piste importante de développements. En second lieu, c'est à la suite d'Helmut Lachenmann que la notion de musique comme situation m'a permis d'acquérir une certaine autonomie, dans ma façon de concevoir l'organisation interne d'une œuvre musicale, en regard de la tradition musicale à l'intérieur de laquelle j'ai évolué au cours de ma formation. Ceci m'a mené à mes premières transcriptions d'éléments graphiques, transcriptions me permettant de déjouer mes propres réflexes musicaux.

L'abandon de la transcription, et conséquemment l'usage comme tel de partitions graphiques dans mon travail avec les interprètes, m'a permis d'atteindre un autre type d'autonomisation face à la tradition : la décentralisation du rôle de la ou du compositeur·e permet en effet de déjouer son autorité traditionnelle et d'atteindre une certaine zone d'autonomie créative, autant pour la ou le compositeur·e — libéré d'un poids hiérarchique traditionnel — que pour les interprètes et le public, revalorisés dans un rôle actif dans le processus de création. En élargissant ces préoccupations à tout le processus entourant l'acte même de créer (du financement à la diffusion et à la médiation), je pense avoir finalement atteint, le temps du projet *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire* (2016), un certain espace d'autonomie éphémère.

En guise d'ouverture, j'aimerais aborder le fait que le type de démarche que je propose résonne tout particulièrement, pour moi, avec la notion de tiers-espace telle que synthétisée par Mariève Maréchal, doctorante en littérature, dans sa thèse portant sur les écritures lesbiennes francophones. Cette dernière formule qu'entre les systèmes de pensée unique et ceux qui les remettent en question, peut naître une réalité superposée, le tiers-espace :

Il arrive que des savoirs se forment dans ces chocs et ces fragmentations, dans cette apparente perte du sujet et de l'hégémonie des discours. Ils tracent les contours de nouveaux lieux, de tiers espaces. Le concept de tiers espace a émergé depuis les études postcoloniales (voir l'ouvrage d'Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Abington/New York, Routledge, coll. « Routledge Classics », 2004 [1994] 408 p.), géographiques (voir l'ouvrage d'Edward Soja, *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge [Mass.], Blackwell, 1996, 348 p.) et *Queer of Color* (voir l'ouvrage de Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza*, San Francisco, Spinsters/Aunt Lute, 2012 [1987, 1999, 2007], 300 p. et celui de Bell Hooks, *Race, Gender, and Cultural Politics*, Toronto, Between the Lines, 1990, 236 p.) pour rendre compte de la création de lieux où la tension entre deux éléments, est reconfigurée en autre chose. Les tiers espaces émergent de confrontations entre différents systèmes culturels. Ils se déploient dans la réalité en s'y superposant. [...] Ce sont des espaces

d'autonomie : ils ne nécessitent pas de validation extérieure pour exister.
Les tiers espaces se forment selon leur propre logique.⁷⁷

Ainsi, mon travail ne fonctionne pas en binarités ou en dialectiques, mais plutôt en réseaux de sens et rencontres de savoir-faire (artisanat du temps, du son, du langage), de postures données ou revendiquées, d'appareil de production et de démarches créatives. De manière concrète, la partition graphique est un outil qui me permet de déployer mon travail à travers différents réseaux de création, sans pour autant s'y inscrire pleinement. Elle me permet d'employer des méthodes de travail dérivées de traditions riches, complexes et diversifiées (composition, dessin, poésie, etc.), mais en parvenant, par moments, à dissocier ces méthodes de travail des médiums ou systèmes de pensées auxquels ils sont traditionnellement associés, atteignant, ce faisant, un certain espace d'autonomie créative formé selon sa logique propre.

Cet espace n'est pas sans défauts : précarité et dépendance soit aux modes de financements publics et aux dictats de l'œuvre consensuelle favorisée par les prises de décisions en jurys de pairs, soit au financement participatif conditionné par les codes rigides de la popularité numérique. Néanmoins, en pensant ma pratique dans cette perspective — dans le contexte social et politique qui est le nôtre — je crois que certains espaces d'autonomie et de création peuvent et doivent exister, même brièvement, et ainsi parvenir à créer du sens en échappant provisoirement à la récupération systémique.

⁷⁷ Mariève Maréchale, *Conjurer l'absence : pratiques du tiers espace dans les littératures lesbiennes francophones*, Université d'Ottawa, Ottawa, 2018.

Références

- ABLINGER, Peter. « PETER ABLINGER—OPERA/WERKE », dans <http://ablinger.mur.at/docu15.html> Peter Ablinger : Selected documentations. Page consultée le 07/05/17.
- CASTONGUAY, Sophie *et al.*, *Voir la musique, entendre la peinture*. École des arts visuels et médiatiques de l'UQÀM, Montréal, 2012. 81 p.
- CARDEW, Cornelius. *Treatise*, Éditions Peters, Londres, 1967. 193 p.
- DRILLON, Jacques, « Lachenmann, la nuit et les étoiles », dans <http://artsetspectacles.nouvelobs.com/p1923/a48658.html> Le Nouvel Observateur. Page consultée le 10/01/12.
- FABRE, Jan. *Théâtre écrit avec un « k » est matou flamand*. Éditions Arche, Paris, 2009. 80 p.
- FABRE, Jan. *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*. Éditions Arche, Paris, 2009. 144 p.
- FABRE, Jan. *Le Pouvoir des folies théâtrales*. Paris, Arche, 2009. 128 p.
- GILLOT, Anne, « Helmut Lachenmann : les "bruits" de la musique », dans <http://www.crff.ch/travaux/documents/AnneGillot.interview.pdf> Centre romand de formation des journalistes. Page consultée le 15/02/12.
- GONNEVILLE, Michel. « Jean Mozart Lesage, ou une boussole pour dériver », *Circuit*, vol. 18, no. 2, 2008, pp. 93-114.
- HENRY, Symon et Marie-Hélène Constant. *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire – partitions graphiques de Symon Henry*. Éditions de la Tournure : coopérative de solidarité, Montréal, 2016. 208 p.
- HENRY, Symon et Yannick Plamondon. *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire*. Centre de musique canadienne et Mozaïk Éditions Musicales, Montréal, 2016. 164 p.
- HENRY, Symon. *Intranquillités I : Vergangenheitsbewältigung*. Montréal, Centre de musique canadienne, 2014. 92 p.
- HENRY, Symon. *principe de délicatesse*. Montréal, Centre de musique canadienne, 2013. 46 p.
- HENRY, Symon. *Fanatisme et tolérance extrême : multiplicité dialectique dans Nun de Helmut Lachenmann*. Conservatoire de musique de Montréal, Montréal, 2012. 241 p.
- HENRY, Symon. *éclats/vitrail*. Montréal, Centre de musique canadienne, 2009. 20 p.
- MARÉCHALE, Mariève. *Conjurer l'absence : pratiques du tiers espace dans les littératures lesbiennes francophones*. Université d'Ottawa, Ottawa, 2018. 380 p.

MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris, La Nouvelle Revue française, Paris, 1914.

RISSET, Jean-Claude, « Hauteur et timbre des sons », dans <http://articles.ircam.fr/textes/Risset78a/> Ircam, Centre Georges-Pompidou, 1978. Page consultée le 06/06/17.

REBSTOCK, Matthias et David Roesner. *Composed theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Intellect Ltd, Bristol, 2012. 367 p.

SZLAVNICS, Chiyoko, « journey 1—to look at: drawings », dans <http://www.chiyokoszlavnic.org/journey1.html> chiyokoszlavnic.org. Page consultée le 16.05.17.

WALSHE, Jennifer, « The New Discipline : a compositional manifesto », Borealis, <http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/> Borealis, 2016. Page consultée le 14 mai 2017.

Biographie des auteurs

Vincent Bouchard-Valentine

Vincent Bouchard-Valentine est professeur de pédagogie musicale au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal. Spécialiste des fondements théoriques de l'éducation musicale scolaire, il a acquis une expertise dans les modèles d'enseignement de la création sonore. Il s'intéresse aux relations entre l'éducation musicale et l'éducation relative à l'environnement à travers l'élaboration d'une proposition inédite d'éco-éducation musicale. Chercheur régulier au Centre de recherche en éducation et formation relatives à l'environnement et à l'écocitoyenneté, il est aussi membre de l'équipe de recherche Entrelacer littérature, art et culture des jeunes et de la Chaire de recherche en littérature médiatique multimodale de l'Université du Québec à Montréal.

www.ecomuse.net

Raphaël Brunel

Raphaël Brunel est critique d'art, éditeur et commissaire d'exposition indépendant. En 2010, il a cofondé VOLUME une revue d'art contemporain semestrielle et bilingue sur le son. En 2014, il crée également la plateforme éditoriale et muséale What You See Is What You Hear, qui s'attache à explorer les liens entre art contemporain et son « élargi » en portant notamment une attention particulière aux notions de transmission, de communication et de diffusion.

www.wysiwyh.fr

Léo Guy-Denarcy

Commissaire d'exposition et critique d'art, Léo Guy-Denarcy est actuellement codirecteur de la galerie Éric Mouchet à Paris. Auparavant, il a été conservateur associé auprès de la structure Sextant et à la Friche de La Belle de Mai (Barnum, FOMO). Il a coordonné plusieurs catalogues monographiques (Pierre Huyghe, exposition radicale, Semaine) et participé à de nombreuses publications (Art 21, 02). Il a également assuré le cycle de conférence 2008-2009 de Connaissance de l'art contemporain, association nomade de médiation culturelle ainsi que plusieurs missions auprès du ministère de la Culture et des Collectivités territoriales.

Symon Henry

Symon Henry travaille sur différents projets abordant la création (composition, interprétation, improvisation), la réflexion esthétique et la poésie. Il s'intéresse tout particulièrement aux frontières entre le musical et d'autres formes d'art telles que le théâtre, l'installation ou la performance, entre autres avec le collectif Projet K, dont il est membre fondateur. Son premier recueil de poésie, son corps parlait pour ne pas mourir, ainsi que son premier livre de partitions graphiques, voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire, sont parus en 2016 aux Éditions de la Tournure. Son travail visuel a fait l'objet d'expositions chez Gham & Dafe, au Livart, à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal ainsi qu'au Palazzo Ducale di Lucca.

Sa démarche a aussi été marquée par ses études à Montréal, Paris et Stuttgart. Ses œuvres ont été interprétées en Amérique du Nord, en Europe et en Asie par des ensembles tels que l'Orchestre symphonique HSO-Stuttgart, l'Orchestre symphonique de Québec, l'Ensemble SurPlus, l'Ensemble Aventa et le Nouvel Ensemble Moderne. voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire, une œuvre de 40 minutes co-composée avec Yannick Plamondon pour l'Orchestre symphonique de Québec et la marimbiste Anne-Julie Caron, a été présentée pour célébrer l'inauguration du pavillon Pierre Lassonde du Musée national des Beaux-Arts de Québec (2016). Symon est aussi lauréat du projet Génération 2016 de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+) et a pris part à la tournée pancanadienne de l'ensemble.

symonhenry.com

Remerciements

LA CHAMBRE BLANCHE souhaite remercier le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Ministère de la Culture et des Communication, la Ville de Québec, les auteurs et le comité de publication.

LA CHAMBRE BLANCHE
185, rue Christophe-Colomb Est
Québec, Québec
G1K 3S6
www.chambreblanche.qc.ca

Coordination : François Vallée
Comité de publication : Jacqueline Bouchard, Cynthia Fecteau, Geneviève Gasse et
Claire Moeder

Révision : Claude Chevalot

Édition : LA CHAMBRE BLANCHE / Carol-Ann Belzil-Normand

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2018

Bibliothèque et Archives Canada, 2018

ISBN 978-2-9811848-1-8

2018, Québec



En 2016, LA CHAMBRE BLANCHE a élaboré une collection de textes théoriques qui explorent les relations entre les arts actuels et numériques et les différentes sphères de l'activité humaine. Il s'agit de la collection ÉCOSYSTÈME, une collection de textes numériques, nourris par divers auteurs issus d'un vaste horizon de pratiques, de domaines de la pensée et de la recherche en création. Dans ce contexte, la notion d'écosystème multiplie les rencontres et les échanges entre les êtres et les systèmes culturels, historiquement isolés les uns des autres. Cette démarche de recherche et d'archivage vise à mettre en lumière les rencontres et des échanges entre les domaines de la création actuelle. Elle s'appuie sur les processus d'hybridation naturelle et culturelle qui participent au mécanisme global de l'évolution des pratiques.

Premier centre d'artistes spécialisé en diffusion à Québec fondé en 1978, LA CHAMBRE BLANCHE est vouée à l'expérimentation des arts visuels et numériques, notamment des pratiques explorant les nouvelles technologies, dans un réseau international de résidences et d'échanges. Ce laboratoire s'articule autour de la recherche, de la création, de la production, de la documentation, de la formation et de la diffusion.

