

Université de Montréal

Le projet *MissTake* :
entre composition et improvisation;
entre abstraction et matière sensible

par
Monique Jean

Université de Montréal, Faculté de musique

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en composition (D. Mus),
option composition et création sonore

Juillet 2020

© Monique Jean, 2020

Université de Montréal
Faculté de musique

Cette thèse intitulée

Le projet *MissTake* :
entre composition et improvisation;
entre abstraction et matière sensible

Présentée par
Monique Jean

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Robert Normandeau
Président-rapporteur

Nicolas Bernier
Directeur de recherche

Dominic Thibault
Membre du jury

Anne Sedes
Examinatrice externe

Résumé

Cette recherche-crédation est issue de ce questionnement : qu'est-ce qui est en jeu dès lors qu'il s'agit d'intégrer et d'imbriquer l'improvisation (l'écoute active, corps agissant et réagissant au son en devenir) et la composition (écoute répétée, traitements fins, auscultation de la matière) dans une pratique électroacoustique ?

Pour y répondre, j'ai développé un dispositif d'improvisation multipiste — intitulé le projet *MissTake* — axé sur des technologies hybrides (analogiques et numériques), l'instabilité et la non-linéarité dans une approche morphologique et ondulatoire des flux sonores.

Trois compositions sont issues de ce questionnement. Mes pièces *Volt_#1*, *Volt_#3* et *Dancing on the Edge of Darkness*, créées avec les matériaux sonores du dispositif, ont généré un processus de délestage dans les gestes compositionnels et les mouvements de spatialisation. L'analyse de ces œuvres utilise les concepts puisés dans le nouveau matérialisme et la philosophie de Deleuze et Guattari.

Le projet *MissTake*, conçu autour d'un magnétophone à cassettes quatre pistes configurées en sans-entrée, est l'aboutissement de cette recherche-crédation. Le choix du multipiste, des sonorités bruiteuses et de l'improvisation libre a apporté un changement de visée fondamental dans ma pratique et donné lieu à un processus de décélération sur le plan temporel. En me concentrant sur le matériau sonore évacué du signifié, dans la perception et l'abstraction, j'ai pu développer une pensée de la musique comme ouverture sur l'indéfini, dans le sensible et l'inachèvement de la forme.

Mots-clés -: improvisation, composition, sans-entrée, bruit, spatialisation, électroacoustique, flux sonores, nouveau matérialisme, Deleuze-Guattari.

Abstract

This research-creation begins with this questioning : what is at stake when it comes to integrating and coalescing improvisation (active listening, embodied gestures, acting and reacting to the sound in the making) and composition (repeated listening, refine and detailed treatments, auscultation of the material) to an electroacoustic practice?

To answer this, I developed a multichannel improvisation device – called the *MissTake* project – focused on hybrid technologies (analogue and digital), instability and non-linearity in a morphological and undulatory approach to sound flows.

Three compositions come from this questioning and device. My pieces *Volt_#1*, *Volt_#3* and *Dancing on the Edge of Darkness* have generated a process of step-down compositional gestures and spatialization movements. The analysis of the works is based on concepts drawn from the new materialism and philosophy of Deleuze and Guattari.

The *MissTake* performance, designed around a four-track cassette recorder configured in no-input is the culmination of this research-creation. The choice of the multichannel, noise aesthetics and free improvisation brought a fundamental change of focus in my practice and gave rise to a deceleration process at the temporal level of sound. By focusing on the sound material evacuated from any meaning, in perception and abstraction, I was able to develop a thought of music as an opening on the indefinite, in the sensible and the incompleteness of the form.

Keywords : improvisation, composition, no-input, noise, spatialization, electroacoustic, new materialism, sonic flux, Deleuze-Guattari.

Table des matières

Résumé	5
Abstract	7
Table des matières	9
Liste des figures	11
Liste des sigles et abréviations.....	13
Listes des œuvres soumises	15
Listes des extraits musicaux.....	15
1. INTRODUCTION.....	19
1.1 Comprovisation	21
1.2 Corpus	26
2. ASSISES CONCEPTUELLES.....	29
2.1 Axes de recherche-crédation	29
2.2 L'écoute	33
2.3 Deleuze et le matérialisme.....	37
3. DURÉE, DEVENIRS, FLUX ÉNERGÉTIQUES.....	40
3.1 Quelques repères historiques	41
3.2 Image-mouvement et image-temps	45
3.3 <i>Volt_#1</i>	47
3.4 <i>Volt_#3</i>	49
3.5 <i>Dancing on the Edge of Darkness</i>	52
4. LE PROJET <i>MISSTAKE</i>	57
4.1 Affect et sensation	57
4.2 La (musique) <i>noise</i>	61

4.3 Le sans-entrée	63
4.4 Le dispositif	65
4.5 D'un matériau-geste à une matière-espace	70
4.6 <i>MissTake</i> 1 à 4.....	76
4.7 Similarités et différences.....	77
5. CONCLUSION	83
Références bibliographiques	87
Annexe 1. Chronologie des œuvres	95
Annexe 2. Notes de programmes.....	97

Liste des figures

Figure 1. Configuration des 16 pistes sonores dans <i>Volt_#3</i>	49
Figure 2. Exemple d'un montage de séquences improvisées dans <i>Dancing on the Edge of Darkness</i>	55
Figure 3. Dispositif de <i>MissTake</i>	66
Figure 4. Schéma des entrées et sorties du dispositif <i>MissTake</i>	67
Figure 5. Diagramme du parcours numérique du son jusqu'aux potentiomètres de sorties	69
Figure 6. Un des prototypes de <i>MissTake</i>	76

Liste des sigles et abréviations

CICM : Centre de recherche informatique et Création musicale.

HOA : High Order Ambisonics.

IRCAM : Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, fondé par Pierre Boulez, et associé au Centre Pompidou, à Paris.

ISEA : Symposium international sur l'art électronique.

Listes des œuvres soumises

Œuvre 1. <i>Volt_#1</i>	47
Œuvre 2. <i>Volt_#3</i> _version stéréo	49
Œuvre 2b. <i>Volt_#3</i> _16 pistes	49
Œuvre 3. <i>Dancing on the Edge of Darkness</i>	52
Œuvre 4. <i>MissTake 3</i>	77

Listes des extraits musicaux

Extrait 1. <i>MissTake 4</i> _densité	78
Extrait 2. <i>MissTake 1</i> _geste	79
Extrait 3. <i>MissTake 4</i> _transition	79
Extrait 4. <i>MissTake 3</i> _articulation.....	79
Extrait 5. <i>MissTake 1</i> _axe tonique	79
Extrait 6. <i>MissTake 3</i> _glissando.....	79
Extrait 7. <i>MissTake 4</i> _rythme	79
Extrait 8. <i>MissTake 3</i> _progression	80

À la mémoire de ma mère Corinne Lanteigne

Pour MB

Mes remerciements vont d'abord à Nicolas Bernier, mon directeur de recherche, qui s'est aventuré avec moi dans les méandres du processus créatif et au Conseil de Recherche en Sciences humaines (CRSH) qui m'a accordé une bourse doctorale. Un grand merci à mes ami-e-s compositeur-trice-s et improvisateur-e-s, Lori Freedman et Christian Bouchard, pour leurs encouragements, leurs écoutes critiques et franches et leurs commentaires constructifs. Je tiens également à remercier : Dominique Malaterre de m'avoir accueillie en résidence dans son atelier à un moment charnière dans ma démarche; à Mario Gauthier et Sharon Kanach, pour leur érudition et leurs conseils, et qui ont bien voulu lire mon texte en cours d'écriture; à Jacinthe Martel, qui m'a soutenue tout au long de la rédaction de ma thèse; à tous mes compagnons de corridor du sous-sol de la Faculté de musique, et plus particulièrement à Christophe Langelé, Nicolas Gianini, Kevin Gironnay et Ana Dell'Ara Majek. Je tiens à remercier Denise Desautels, Sylvain Pohnu, Tedi Tafel et Monique Bertrand qui m'ont encouragée à entreprendre des études doctorales.

1. INTRODUCTION

Le mot expérimental [désigne] non pas un acte à être jugé en termes de succès ou d'échec, mais simplement un acte dont l'issue est inconnue.

— John Cage, *Silence*.

Cette recherche-crédation est issue du désir de développer des contextes favorisant l'improvisation et le renouvellement de mes gestes compositionnels par l'intégration de matériaux sonores réalisés avec des technologies analogiques. Ces matériaux suscitent un geste incarné, renouvelle l'écoute et incite à repenser l'organisation du sonore. Plus précisément, ma recherche est fondée sur l'élaboration d'une musique construite en termes de flux sonores, dans un rapport direct et intuitif avec une matière sonore brute, dont les forces énergétiques et évolutives se déploient dans un espace multiphonique.

Depuis les débuts de la musique concrète et la découverte du sillon fermé par Pierre Schaeffer¹, il est reconnu que les outils ont une influence critique sur le processus de composition². Non seulement les outils, mais le matériau sonore lui-même exerce cette influence par son potentiel intrinsèque de transformations et d'organisation, comme nous l'indique le compositeur et professeur Curtis Road : « The properties of sound materials inevitably shape the higher timescales of musical structure³ ». Le développement d'un dispositif d'improvisation axé sur la technique du sans-entrée (*no-input mixer*)⁴ m'a placée devant une matière sonore qui a totalement bousculé mes habitudes et mes gestes compositionnels et qui a généré de nouveaux questionnements, notamment sur l'improvisation et la composition, remettant même en

¹ Pierre Schaeffer (1910-1995) est considéré comme le père de la musique concrète. Ses recherches sur le son sont réunies dans le *Traité des objets musicaux* (1966) suivi, en 1967, de deux CD intitulés *Solfège de l'objet sonore*, avec des exemples sonores réalisés par Guy Reibel et Béatriz Ferreyra.

² Voir P. Schaeffer, dans C. Roads, 2015, *Composing Electronic Music : A New Aesthetic*, New York, Oxford University Press, p. 69.

³ C. Roads, 2015, *Composing Electronic Music : A New Aesthetic*, New York, Oxford University Press, p. 78.

⁴ Il s'agit d'une table de mixage configurée selon le principe de la rétroaction, c'est-à-dire que la sortie est redirigée vers les entrées, amplifiant ainsi le bruit inhérent à la machine.

question, avec les performances *MissTake*⁵, la nécessité d'une forme fixée. Le développement d'un dispositif technique et de pensée m'a permis de concevoir un matériau et la composition d'un point de vue énergétique, comme agencement de mouvements, et vibration d'affects.

Le sans-entrée est une pratique sonore qui détourne l'usage habituel de la table de mixage en redirigeant les sorties vers les entrées, créant ainsi un circuit de réinjection qui amplifie le bruit inhérent à la console et crée des boucles de *feedback* (rétroaction). Ce matériau sonore est modulé par les égalisations, le gain et les potentiomètres de la table de mixage, ainsi que par tous effets externes ajoutés à celle-ci. Mon dispositif est une variante de ce principe et sera discuté au chapitre 4.

La réflexion sur l'hybridité et l'hétérogénéité innerve cette recherche, sur le plan des idées et des concepts, comme une matrice aux multiples entrées dont les données proviennent de la littérature, de l'écologie, du féminisme, de la philosophie et de la poésie. Cette recherche doctorale découle d'un questionnement initial : qu'est-ce qui est en jeu dès lors que l'on tente d'intégrer et d'imbriquer l'improvisation et la performance à une pratique électroacoustique ? Comment développer une improvisation capable à la fois de maintenir l'écoute et l'intérêt autant d'un point de vue performatif que formel ? De la spontanéité du jeu qui compose les instants, aux trajectoires composées et transformées par et dans l'espace ? Autrement dit, comment composer autrement et produire du nouveau si, par nouveau, « on ne vise pas un objet, mais un autre mode de visée⁶ » ?

⁵ *MissTake* désigne, selon les contextes, un dispositif, une performance ou la réunion des deux sous l'appellation projet *MissTake*.

⁶ Citation de Deleuze dans J.-P. Cazier, 2013, « On ne chercherait pas l'éternel, mais la formulation du nouveau », dans F. Bourlez et L. Vinciguerra (dir.), *Pourparlers : Deleuze entre art et philosophie*, Reims, Épure/ESAD, p. 53.

Dans l'esprit d'une démarche expérimentale, il ne s'agit donc pas ici de confirmer des résultats, mais de clarifier et de comprendre ce qui, dans l'atelier, au fil des jours, s'est construit et façonné.

1.1 Comprovisation

La problématique entourant l'imbrication et la coexistence de l'improvisation et de la composition dans une même œuvre resurgit périodiquement et se transforme au fil des époques. Ce questionnement est renouvelé particulièrement avec les développements technologiques qui génèrent de nouveaux outils de création ou encore lors de changements importants dans la façon de penser l'écriture et la forme en musique. On pense, entre autres, aux concepts d'indétermination et de hasard proposés par John Cage, d'aléa chez Pierre Boulez ou d'œuvre ouverte chez Umberto Eco. Ces concepts ont donné lieu, par exemple, à l'introduction de passages improvisés dans les partitions demandant à l'interprète d'improviser sur une durée de temps donnée ou de choisir le déroulement de l'œuvre entre plusieurs possibilités⁷; à l'improvisation libre du *free jazz*; aux partitions graphiques⁸ et aux partitions textuelles⁹. L'introduction de l'ordinateur en musique a particulièrement généré un grand nombre de créations axées sur la rencontre de l'humain et de la technologie qui a été amorcée par les musiques mixtes et poursuivie par la suite dans les pratiques de l'art sonore. Depuis les années 80, l'intérêt et la diversité des pratiques reliés à la question de l'imbrication de l'improvisation et de la composition sont tels qu'ils ont donné lieu à l'apparition du mot « comprovisation¹⁰ ».

⁷ Par exemple : *Sonate pour piano n° 3* (1957) de P. Boulez; *Zyklus* (1959) de K. Stockhausen.

⁸ Le compositeur Earle Brown a créé la première partition graphique, *Folio*, en 1952.

⁹ Comme dans le *Aus den sieben Tagen* (1968) de K. Stockhausen ou le *4'33"* (1952) de J. Cage.

¹⁰ « The term comprovisation can be traced back into the 1980's. The expression was possibly coined by the African-American improviser, composer, and conductor Lawrence "Butch" Morris, and was used by him to convey the meaning of "composed-improvisations", and to identify his pioneering practice of *Conduction*. » Dans D. Papageorgiou, 9-11 décembre 2019, « Repurposing 'Com-Provisation' », *3rd International Conference on Deleuze and Artistic Research*, Belgique, Open Institute, Ghent.

Les tentatives d'hybridation du fixé et du non fixé sont issues autant de la composition vers l'improvisation, que de l'improvisation vers la composition. Chez les compositeur-trice-s, et selon les époques, il s'agit soit d'introduire de l'aléatoire, et ainsi donner une plus grande place à l'interprète, ou encore, dans le cas des musiques électroniques, de réintroduire la présence vivante¹¹ et le geste, direct et incarné¹², des manipulations. D'autre part, chez les improvisateur-trice-s, on constate un intérêt envers le développement de nouvelles notations et le recours aux partitions graphiques pour fixer les improvisations. Aussi, afin de structurer l'improvisation libre (de « composer » l'improvisation), de nouvelles techniques de direction sont développées pour les grands ensembles d'improvisation telle la série des *Conductions* (1985-2011) du pionnier Butch Morris; la direction par gestes chez Jean Derome, Diane Labrosse et Joane Héту avec l'ensemble SuperMusique; l'usage de photos comme partition permettant de générer des improvisations chez Fred Frith (*Stone, Brick, Glass, Wood, Wire* (1986 -1996)) ou la direction par cartons chez John Zorn (*Cobra*, dans la série des *Game Pieces* à partir de la fin des années 1970). Dans les musiques électroniques, le clivage est peu à peu brouillé entre les deux pratiques avec la prolifération, au début des années 2000, de ce que les auditeur-trice-s, finiront par nommer des « performances de laptops ». S'il y a bien une présence humaine devant un ordinateur, les gestes en sont toutefois réduits à déclencher des sons et des séquences composés. Le concept de présence vivante (*liveness*) détourne alors les questions reliées à la comprovisation vers celles de la spontanéité d'un corps en action, selon les critères de l'authenticité (le *non-take-twoness*), opposée à l'inauthenticité, et celui de l'événementiel – du *j'étais-là*.

En musique électroacoustique, l'improvisation (par conséquent l'écoute active de l'action-perception) est une technique présente, depuis les débuts de cette pratique, dans l'élaboration des séquences sonores, dans les prises de son et les manipulations de transformations des matériaux sonores. Cette improvisation, nommée *slow*

¹¹ Traduction de l'anglais *liveness*.

¹² Traduction de l'anglais *embodied gestures*.

improvisation par le compositeur Trevor Wishart¹³, est réalisée en studio, et non en situation de performance, dans le but de créer du matériel précomposé. Ensuite, les matériaux sont découpés, superposés, entrelacés, retransformés et mis en forme dans une composition fixée. À l'époque des magnétophones, des synthétiseurs modulaires et du mixage en temps réel, ce travail se faisait debout, avec tout le corps. Progressivement, avec l'arrivée des ordinateurs dans le studio de son, ce travail s'est fait de plus en plus en position assise avec, à la main, la souris de l'ordinateur. Le compositeur Pierre-Alexandre Tremblay dans son article au titre bien choisi *Mixing the Immiscible : Improvisation within Fixed-Media Composition*¹⁴, contextualise ces deux périodes : la première génération d'électroacousticien-ne-s jusqu'en 1975, avant l'automatisation et les ordinateurs, utilise le studio comme un instrument et conserve, dans les pièces finales, les imperfections et les gestes enregistrés lors des improvisations. La seconde génération travaille avec l'ordinateur qui permet dorénavant de peaufiner jusqu'à l'extrême leurs pièces dans une esthétique de la perfection. Il est maintenant possible d'ajouter une troisième génération, dite post-acousmatique¹⁵, correspondant à l'arrivée des technologies numériques portatives, au début des années 2000, et désirent revenir à la présence du corps, au direct et au geste incarné de l'improvisation, « eager to hear a human behind the machine¹⁶ ». Ce désir d'entendre l'humain derrière les machines, c'est-à-dire l'expérience de l'énergie sonore qui passe par le corps et les manipulations est décrite par Beatriz Ferreyra, précisément en situation d'enseignement, à cette génération dite post-acousmatique :

¹³ R. Dudas, 2010, « "Comprovisation" : The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems », *Leonardo Music Journal*, vol. 20, p. 30.

¹⁴ P.-A. Tremblay, 2012, « Mixing the Immiscible : Improvisation within Fixed-Media Composition », dans *Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music, Electroacoustic Music Conference 12*, Stockholm.

¹⁵ Pour des précisions sur le concept de post-acousmatique voir M. Adkins, R. Scott, et P.-A. Tremblay, Août 2016, « Post-Acoustic Practice : Re-Evaluating Schaeffer's Heritage », *Organised Sound*, vol. 21, Special Issue n° 2, p. 106-116, http://journals.cambridge.org/abstract_S1355771816000030.

¹⁶ P.-A. Tremblay, 2012, « Mixing the Immiscible : Improvisation within Fixed-Media Composition », p. 6.

Un jour, en montrant aux élèves de Pantin comment obtenir certains sons par frottement de la bande magnétique sur les têtes de lecture d'un ReVox avec des gestes très rapides, lents, saccadés, tremblés, j'ai senti cette matière sonore très vivante comme un courant d'énergie montant de la pointe de mes pieds jusqu'à ma tête. À mon grand étonnement, j'avais oublié que l'énergie du corps et les mouvements des mains étaient toujours totalement impliqués dans la création du son et que le point de départ de ma composition musicale avait toujours été l'énergie du sonore. Cela, la souris de l'ordinateur ne pouvait pas en prendre la relève¹⁷.

Ces données historiques et factuelles, je les ai vécues de l'intérieur. Dans les manipulations du synthétiseur System 100 de Roland, jusqu'à la souris et aux divers contrôleurs numériques. Mais aussi dans les formes : de la musique acousmatique, à la musique mixte, à l'installation sonore et au groupe d'improvisation. Un des changements importants lié à l'évolution des technologies et un élément central de cette recherche, est le rapport au temps. Le numérique a permis de libérer l'interprète et la composition, dans le cas des musiques mixtes, du temps chronométré du déroulement de la bande, et il a permis de retrouver les subtilités temporelles et de timbre de chaque interprétation grâce au découpage des séquences sonores déclenchées par les musicien-ne-s ou par le suivi de partition par l'ordinateur. Dans le cas des musiques électroniques, le développement de processeurs de plus en plus rapides, permettant des traitements en temps réel sans délai ou presque, a permis un retour du travail du sonore comme à l'origine de la musique concrète, dans une improvisation intégrant le corps performant, grâce aux nouvelles interfaces.

Le temps libéré des contraintes technologiques me permet d'arrimer la question du temps à la réflexion de l'auteure Hélène Cixous, sur le *comment* habiter et approfondir le temps : « Parce que là, dans ce lieu, on s'arrête, on rejoint le temps, il est là, on l'habite, il nous habite¹⁸ ». Cette plongée de l'écrivaine dans la lecture-comme-durée est ce que je recherche sur le plan musical : habiter le temps *avec* et *dans* le matériau

¹⁷ B. Ferreyra, « Percevoir, ressentir, écouter... », dans F. Bonnet et B. Sanson, 2019, *Spectres : Composer l'écoute = Composing listening*, [Rennes], Shelter Press. p.39

¹⁸ M. Calle-Gruber et H. Cixous, 1994, *Hélène Cixous : photos de racines*, Paris, Des Femmes, p. 44.

sonore travaillé de l'intérieur par des forces qui le forme, le déforme et l'étire pour devenir matériau-mouvement, au sens où le décrit le compositeur Jean-Claude Risset : « Le temps doit aussi jouer dans le son, le vivifier, le déployer, lui imprimer une échelle, le former, le déformer comme un miroir¹⁹ ».

Ma recherche est aussi, en quelque sorte, une échappée vers un dehors (ce que j'identifie plus avant comme processus de délestage) reliée à une prise de distance à l'égard des outils numériques (surcodage et standardisation des procédures dans les logiciels), par l'introduction de l'instable et de l'accident à même mon instrumentarium analogique, par une pensée du temps se structurant à même la matière, selon le point de vue des mouvements énergétiques. Plus fondamentalement encore, cette recherche m'a permis de me replonger dans la fabrication des matériaux sonores, dans une position debout, avec l'énergie du corps et les mouvements des mains, dans l'écoute du son et la création d'un flux d'énergie sonore que je crée, renouvelle et alimente. Un travail dans la durée qui s'installe *avec* et *dans* le matériau. C'est une saisie des forces en action, dans une régulation constante et hybride de l'écoute, réagissant aux contextes et au mouvement même des forces qui émerge du son en devenir. Deleuze le formule avec netteté : « Le matériau est là pour rendre audible une force qui ne serait pas audible par elle-même, à savoir le temps, la durée, et même l'intensité. Au couple matière-forme, se substitue matériau-force²⁰ ». Cette pensée de la musique en tant qu'énergie et flux, initiée par Varèse²¹, est partagée par plusieurs compositeurs, dont Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Curtis Roads et Denis Smalley. Est ainsi privilégiée une approche morphologique du son, où les tensions résultant de l'interaction

¹⁹ J.-C. Risset, 2006, « Introduction », dans M. Solomos (dir.), *Espaces composables : essais sur la musique et la pensée musicale d'Horacio Vaggione*, Paris, L'Harmattan, p. 5-18.

²⁰ G. Deleuze et F. Guattari, 1980, *Capitalisme et schizophrénie, t.2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 145.

²¹ Citation de Varèse : «One should compose in terms of energy and fluxes. There are interplays and struggle between the different states of matter, like confrontations between characters in a play. Form is the result of these confrontations », dans C. Roads, 2015, p. 325, qui cite J.-C. Risset, 2004, « The Liberation of Sound, Art-Science and the Digital Domain : Contacts with Edgard Varèse », *Contemporary Music Review*, vol. 24, nos 4-5, p. 287-293.

des énergies au sein de la masse sonore rythment les mutations pour explorer de nouvelles formes du temps, d'« un temps qui coule en des sens qui ne se recourent pas, et selon des flèches qui n'ont plus rien de successif²² ».

1.2 Corpus

Le corpus de mes œuvres présenté dans le cadre de cette recherche-crédation consiste, en ordre chronologique, en deux pièces acousmatiques (*Volt_#1*, stéréo et *Volt_#3*, multipiste), suivies d'une pièce avec une vidéo 5 canaux de la vidéaste Monique Bertrand²³ (*Dancing on the Edge of Darkness*), et une improvisation : *MissTake3*. Toutes les performances réalisées avec le dispositif portent le titre de *MissTake*, auquel est ajouté un numéro qui correspond à l'ordre chronologique de leur apparition : *MissTake 1*, *MissTake 2*, *MissTake 3* et *MissTake 4*.

Le corpus peut aisément se diviser en deux sections : la première section comporte les trois premières pièces du corpus en lien avec la composition et la deuxième section, les différentes improvisations avec *MissTake*. Ces deux temps de ma recherche-crédation ont tous deux, en rétrospective, donné lieu à un processus de délestage.

La première section forme un parcours vers un délestage, d'une part, de mes gestes compositionnels : moins de mouvements orientés dans le but de créer des attentes, une concentration sur une même matériologie, une forme en aplat moins sculptée par le geste compositionnel, mais façonnée de l'intérieur par les transformations organiques

²² J.-P. Cazier, 1 avril 2016, « Le siècle deleuzien : entretien avec Jean-Clet Martin (Entretien) », *Diacritik*, <https://diacritik.com/2016/04/01/le-siecle-deleuzien-entretien-avec-jean-clet-martin/>.

²³ Monique Bertrand est une artiste visuelle. Après l'amorce du cycle des *Mémoires du dompteur de puces* (1991-1999, photographies platinotypes) avec lequel elle s'est fait connaître, les propositions de Monique Bertrand acquièrent une dimension clairement installative, qui oscille entre zones d'ombres et poétique du merveilleux. Sa démarche entrecroise une esthétique et une éthique de la *réparation*. Elle s'intéresse maintenant à la vidéographie. Ses photographies, sculptures et installations ont été présentées au Québec, au Canada et en Europe.

des matériaux sonores. D'autre part, un délestage sur le plan de la spatialisation : du multipiste, au stéréo, vers une improvisation sur un dispositif monophonique, pour arriver à cerner au plus près ce qu'il en est de ce geste d'improvisation qui me permettrait de développer ce que j'identifiais indifféremment alors comme un phrasier énergétique²⁴ ou une trajectoire. Au fil d'arrivée de première étape, qui est aussi celle du développement du dispositif, j'ai trouvé ce que je cherchais sans l'avoir d'abord identifié : un matériau brut, rêche et instable, aux multiples aspérités, dont les qualités sonores, articulatoires et dynamiques, étaient porteuses autant des rapports de forces que des images-mouvements nécessaires pour développer mon projet plus avant.

Le second délestage, réalisé lors des improvisations successives de *MissTake*, se concrétise par une décélération du temps : de moins en moins de gestes rapides et abrupts de manipulations, des gestes plus fins et un travail des textures qui se développent dans une durée de plus en plus longue au fil des performances. Aussi, on constate une diminution de mouvements de spatialisation rapides dans l'espace pour privilégier un espace moins directionnel conçu plutôt comme un lieu qui s'ouvre ou se referme, se remplit ou se vide. Ce qui se profile dans ce délestage et qui sera développé ultérieurement, c'est un changement de visée issue du potentiel d'expression du dispositif dans une écoute « tendue vers un sens possible²⁵ », dans le devenir et les mouvements des flux énergétiques.

Bien que la division du corpus en deux sections, avec un avant (chapitre 3 : Durée, devenirs, flux énergétiques) et un après *MissTake* (chapitre 4 : Le projet *MissTake*) se fasse aisément pour les pièces, cette distinction s'avère plus difficile à réaliser en ce qui a trait aux idées et concepts. Pendant cette recherche, certains concepts ont été déplacés de l'avant à l'arrière-plan; ils sont principalement réunis à 2.1 : Axes de

²⁴ En référence au titre de l'article de P. Leroux, 2011, « ... phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l'œuvre musicale », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 21, n° 2, p. 29-48, <http://www.erudit.org/revue/circuit/2011/v21/n2/>.

²⁵ J.-L. Nancy, 2002, *À l'écoute*, Paris, Galilée, p. 19.

recherche-création. D'autres sont apparus lors de l'analyse des pièces : 3.2 Image-mouvement et image-temps, et 4.1 Affect et sensation. Tandis que quelques autres se sont transformés et approfondis en cours d'écriture, notamment la question du sens et de l'écoute (chapitre 2 : L'écoute).

Au niveau méthodologique, cette recherche-création s'inscrit dans l'approche pragmatique de l'enquête technologique développée par John Dewey²⁶. Selon cette méthode, tous les outils, qu'ils soient physiques ou technologiques, conceptuels ou théoriques, ont la même importance. La technologie, dans le processus de production musicale, est une source d'idées et non un média pour communiquer des idées. Peter Worth, dans sa thèse de doctorat sur la musique électronique, le précise ainsi : « Music is fundamentally a technological phenomenon; literally the combination of *téchne* and *logía*, the application of a body of knowledge in the production of something physical²⁷ ».

Tout comme dans la pratique, où le perceptif, le créatif et l'analytique vivent en synergie, ces trois aspects sont entremêlés dans le texte, qui s'est constitué en réponse à des concepts, des idées et des textes qui entrent en résonance avec ma recherche et me permettent d'orienter et de nommer, parfois a contrario, les glissements effectués dans ma pratique.

²⁶ P. Worth, 2011, *Technology and Ontology in Electronic Music : Mego 1994-Present*, thèse de doctorat, Music Research Centre, The University of York, p. 10.

²⁷ Ibid., p. 9.

2. ASSISES CONCEPTUELLES

« Il faut commencer par faire la musique. Ensuite seulement, la musique vous change. C'est le *feedback*, la réinjection. C'est une spirale, mais qui change sans arrêt. Pour qu'une idée se réalise, il faut que cette idée existe. C'est ainsi que l'on fait des choses qu'on n'a jamais faites ».

— Stockhausen, *Conversations avec Stockhausen*.

2.1 Axes de recherche-crédation

La comprovisation telle que je la conçois, c'est-à-dire l'idée d'allier des pratiques hybrides (composition/improvisation), autant dans l'écoute (directe/différée), que dans les gestes (directs/composés), les technologies (analogiques/numériques) et les lieux de diffusion (salles de concert/lieux alternatifs), a nourri mes réflexions et mes actions tout au long de cette recherche. Il en a résulté des changements profonds dans ma démarche : dans le faire et l'écoute, dans mon approche du sonore ainsi que dans les questions du sens et de l'abstraction sonore véhiculés par les sons, mais aussi, physiquement, dans la prise de risque de la performance, en solo, sans aucun son préenregistré. Plus précisément, cette recherche s'est élaborée à partir de ces cinq axes :

1. **L'hybridité**, particulièrement celle des techniques et du faire qu'elles impliquent, pour créer des relations sonores et des expériences esthétiques inattendues²⁸ entre des technologies analogiques et numériques, dans l'optique d'une hybridation du faire, c'est-à-dire dans le but de transposer des gestes et des postures, mais aussi des idées, d'une discipline à l'autre. Elle s'inscrit aussi dans un mouvement alternatif de récupération et transformation des objets technologiques obsolètes pour les réintroduire dans la chaîne musicale. Les textes du poète et philosophe Édouard Glissant et du composteur Fausto

²⁸ J. Connolly et K. Evans le précisent : « to generate genuinely new aesthetic experiences of latent musicality, while simultaneously revealing repressed realities and rich potentials within contemporary technology that are often lost in the fetishization of the "new" within media studies and production » dans J. Connolly et K. Evans, 2014, « Cracking Ray Tubes : Reanimating Analog Video in a Digital Context », *Leonardo Music Journal*, n° 24, p. 53-56, <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/LMJ.a.00203>.

Romitelli ont particulièrement aidé à préciser les différents aspects de cette ouverture à l'hétérogénéité. Par exemple, chez Romitelli, la tension entre l'écrit et le « plaisir d'en découdre directement avec le son²⁹ », se manifeste par son ouverture aux musiques populaires³⁰, « à leur impulsivité, et leur "saleté" sonore, esthétique et sociale³¹ ». Ou encore chez Glissant et son concept de créolisation où les « forces confrontées de l'oral et de l'écrit » sont réunies pour forger « la parole baroque, inspirée de toutes les paroles possibles³² ». Ainsi que celle de Stockhausen à propos de la beauté, exemplaire dans son ouverture au tout sonore :

Pour travailler avec toute l'échelle du beau : avec du laid, avec ce-qu'on-dit-être-le-laid, le pas-si-beau-que-cela, le pas-encore-vraiment-beau, et le tout-à-fait-beau. Tout cela dans la même composition. De cette manière, il devient possible de comprendre le processus de la vie. Le déchet devient aussi important, sinon plus, que l'objet neuf, à partir du moment où, lui aussi, il fait corps avec le temps. Il est l'image en raccourci d'un certain moment³³.

2. **L'instable et l'imprévu**, en lien avec le biologique et le vivant. Je m'intéresse tout particulièrement aux sonorités « pauvres », résiduelles, entre le bruit, le *glitch* et les imperfections des instruments analogiques favorisant la non-linéarité et le hors-contrôle. Le compositeur Nick Collins³⁴ nous dit avoir besoin de l'imperfection des choses dans notre environnement numérique actuel. Cette imperfection, je la trouve dans les sonorités bruiteuses et parasitées des instruments obsolètes : celui du sans-entrée et des instruments analogiques qui, par leur fonctionnement instable et imprévu, favorisent « l'instant comme une

²⁹ É. Denut, 2007, « Fausto Romitelli : A Short Index », dans A. Arbo (dir.), *Le Corps électrique : Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan, p. 116.

³⁰ Denut distingue deux pôles d'influences chez Romitelli : le pôle Sonic Youth, Aphex Twin, et le pôle Stockhausen, Grisey.

³¹ É. Denut, 2007, dans A. Arbo (dir.), *Le Corps électrique*, p. 115.

³² É. Glissant, 1990, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, p. 89.

³³ Citation de K. Stockhausen, dans I. Stoianova, 2014, *Karlheinz Stockhausen : « Je suis les sons... »*, Paris, Beauchesne, p. 245.

³⁴ N. Collins, 19-22 août 2015, « Semiconducting : Marking Music after the Transistor », *Toronto International Electroacoustic Symposium*, Artscape Wychwood Barns, Toronto. Communication informelle après la conférence.

puissance d'insurrection, une puissance de surgissement de la vie comme hasard³⁵ ». Le sans-entrée favorise une action directe et intuitive sur le son, au plus proche du corps et de la sensation.

3. **La composition comme mise en relation**, afin de créer des « réseaux flexibles et ouverts où des actions de natures diverses, exercées sur de multiples niveaux temporels—parfois non congruents—créent des processus dynamiques, modifiables à tout instant³⁶ ». La systémique, telle que développée et appliquée à la musique par le compositeur Horacio Vaggione, permet la prise en compte des flux d'énergie dans un système actif et inachevé. Ce qui m'intéresse tout particulièrement dans la pensée de Vaggione, c'est le concept d'émergence des structures sonores où la structure musicale (niveau macro) émerge du travail complexe sur le plan du matériau sonore (niveau micro) organisé en un système d'intermodulations (autorégulation, système ouvert).

4. **Mouvement énergétique et trajectoire**. Dans mes œuvres électroacoustiques précédant cette recherche, les modèles énergétiques qui m'intéressent sont issus des mouvements de la vie courante liés aux affects (la chute, la dispersion, l'isolement, etc.). Par exemple dans *T.A.G.* (2013), l'expérience des manifestations étudiantes est transformée métaphoriquement en mouvement de déferlement, de pullulement et de dérive. Le choix des modèles énergétiques précède toujours la réalisation des pièces.

Je conçois maintenant la structure musicale comme le résultat du travail des forces en actions qui émergent du matériau sonore. J'adopte l'approche

³⁵ Faerber, J., 8 novembre 2016, « Stéphane Bouquet : Peut-être que la poésie est capable d'activer dans la langue ce que la vie aurait manqué dans le monde », *Diacritik*, Le Grand Entretien. <https://diacritik.com/2016/11/08/stephane-bouquet-peut-etre-que-la-poesie-est-capable-dactiver-dans-la-langue-ce-que-la-vie-aurait-manque-dans-le-monde-le-grand-entretien/>.

³⁶ H. Vaggione, 2003, « Composition musicale et moyens informatiques : Questions d'approche », dans A. Soulez, H. Vaggione et M. Solomos, 2003, *Formel, informel : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, p. 98.

morphologique liée à l'évolution des masses sonores. La forme sonore est pensée en mouvements dynamiques continus, sans hiérarchie du matériau ou de la forme, où l'écoute et les manipulations réagissent et résultent de l'interaction des matériaux, dans une logique de flux.

Les flux énergétiques se déploient et se superposent par la spatialisation créant une étendue (le territoire deleuzien) qui entoure physiquement l'auditeur-trice par une spatialisation en multipiste. L'étendue, dans cette recherche, est considérée comme un lieu ouvert, vibrant, aussi bien déserté qu'habité. Une des modalités de son apparition, récurrente dans mes œuvres antérieures et que l'on retrouve dans *Volt_#3*, s'apparente à l'infrasaturé du saturationniste³⁷ Raphaël Cendo . Il s'agit d'« un univers sonore où il ne reste plus que le passage lointain, la survivance fantomatique d'une énergie considérable³⁸ ». Chez l'écrivain Jean-Christophe Bailly : « L'étendue est cette épaisseur rendue par l'horizon qui la distend. L'ouvert est non seulement la co-présence de tous les territoires et de tous les êtres qui les habitent et les parcourent, il est fait aussi de ce qui ne réside pas, de ce qui s'écarte, s'enfuit, s'en va³⁹ ». Bailly étend ainsi le concept de l'étendue à celui du territoire, et, de façon poétique, décrit les échappées vers le dehors et les mouvements de territorialisation et de déterritorialisation deleuziens, qui seront discutés ultérieurement (voir section 3.4).

5. **Une éthique de la simplicité** et de l'économie des moyens, comme résistance à la surconsommation et critique de l'autorité du progrès, permettant une exploration de la complexité et de l'instable tout en demeurant dans la simplicité. Simplicité des techniques utilisées, de la programmation et de son installation,

³⁷ Courant esthétique apparu en 2008 lors du colloque dont le thème était l'*Excès de son*, organisé par le Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC) à Paris, et dont les représentants sont Frank Bedrossian, Raphaël Cendo et Yann Robin.

³⁸ R. Cendo, 2014, « Excès de geste et de matière. La saturation comme modèle compositionnel », *Dissonance*, p. 30.

³⁹ J.-C. Bailly, 2013, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, p. 32.

selon une perspective d'involution, telle que définie par la philosophe scientifique Isabelle Stengers :

Pas une évolution de nos savoirs vers plus de sophistication, mais une espèce de déshabituaiton, de désintoxication. Il s'agit de défaire les réflexes, les méthodes et les idéaux d'intelligibilité qui bloquaient ces sciences dans une indifférence hostile, pour que quelque chose de nouveau émerge⁴⁰.

Dans le cadre de cette recherche-crédation, je délaisse la référence sonore directe au réel en faveur d'une action directe et d'une critique des relations à même le dispositif et le déploiement sonores. Évacuées de la matérialité, les connotations ou métaphores sont déplacées vers la spatialisation considérée comme lieu et territoire qui englobe physiquement l'auditeur-trice et peut aussi représenter un monde extérieur — un dehors.

2.2 L'écoute

Dans ce texte, les mots « son » et « matériau » sont employés indifféremment, mais il est toujours supposé qu'ils impliquent l'écoute : le *comment* on écoute et *ce* qu'on écoute. La question de l'écoute refait surface tout au long de ce texte, car elle est sous-jacente à mon travail du sonore, où l'intrication du sens, du sensible et du sensé est un des fondements sur lequel s'appuie ma pratique. L'écoute, dans le cas de la musique électroacoustique, implique l'écoute réduite⁴¹ et l'objet sonore qu'elle déréalise et qui, pourtant, fait signe malgré tout. En effet, pour Pierre Schaeffer, l'écoute réduite et la répétition permettent la décontextualisation (déréalisation) d'un son, c'est-à-dire une écoute du son pour lui-même, sans en chercher la cause (les indices) ou le sens (dans le langage principalement). Toutefois, l'écoute réduite n'empêche aucunement l'auditeur-trice de recontextualiser et donner du sens à ce qu'il entend. Le compositeur Régis Renouard-Larivière explique qu'écouter un son en écoute réduite, c'est écouter

⁴⁰ I. Stengers, 2019, *Résister au désastre*, Marseille, Wildproject, p. 24.

⁴¹ L'écoute réduite, théorisée par P. Schaeffer, est une attitude qui consiste à écouter les sons pour leur matérialité et leurs qualités sonores détachées de l'écoute naturelle comprise comme la recherche des causes et des origines.

un son pour lui-même et « nous rendre, à partir du son, l'accès à la musique ». Selon lui, Schaeffer, dans sa recherche de l'objet sonore comme structure, cherche avant tout à quantifier et qualifier les objets sonores. Renouard-Larivière nous invite plutôt, au contraire de Schaeffer, à entendre le non quantifiable dans l'objet sonore et, ainsi, à répondre à l'appel du musical qui s'y loge et donne accès à l'être :

Ce qu'il y a d'extraordinaire, ce qui nous retient si longtemps auprès de cet objet sonore -- et, disons-le, ce qui retient Schaeffer lui-même si longtemps auprès de lui --, c'est bien ce fait : que n'importe quel son (ou presque) y apparaît musicalement. [...] Ce surgissement à la conscience du son musical a pour corollaire son égale disposition à l'extinction : la musique a besoin d'être maintenue, ou si l'on veut entretenue comme un feu. C'est ce maintien en musique qui manque à l'objet sonore. La musique est toujours en équilibre, dans un équilibre dramatique entre apparition et disparition. L'objet est appel, en lui et à partir de lui, au maintien de cet équilibre par la composition musicale. C'est à cet appel que répond le compositeur⁴².

C'est à cet appel que je tente de répondre, par l'écoute du son pour lui-même, dans la perception, l'abstraction et le surgissement du musical qu'elle permet. La distinction que fait Renouard-Larivière entre l'objet sonore et la musique, qui doit être maintenue, apporte un éclairage nouveau sur le façonnage du flux sonore. Ce qui est en jeu, dans l'écoute et les manipulations en temps réel, c'est maintenir et entretenir, « comme un feu », le son dans le musical.

L'objet sonore — à la fois objet de perception et objet intentionnel — a été commenté et abondamment discuté par les compositeur-trice-s de musiques électroacoustiques⁴³. Depuis le début des années 2000, l'intérêt s'est déplacé vers l'écoute — ou les écoutes — dans des approches philosophiques et musicologiques comme celles de Paul

⁴² R. Renouard-Larivière, 1997, « À propos du concept d'objet sonore », *Ars Sonora*, n° 5, http://audiolabo.free.fr/revue1999/content/asr5_04.html.

⁴³ Mentionnons entre autres : François Bayle, Michel Chion, Francis Dhomont, Denis Smalley, Annette Van de Gorne, Trevor Wishart, John Young.

Szendy, Jean-Luc Nancy, François Bonnet⁴⁴ et Salomé Voegelin. Jean-Luc Nancy utilise le terme « sens(ible) » pour révéler cette intrication du sens existant et du sens à venir qui se loge dans la distinction entre entendre et écouter :

Si « entendre » c'est comprendre le sens (soit au sens dit figuré, soit au sens dit propre : entendre une sirène, un oiseau ou un tambour, c'est chaque fois déjà comprendre au moins l'ébauche d'une situation, un contexte sinon un texte), écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible⁴⁵.

François Bonnet poursuit dans cette voie et préconise une écoute libérée de la recherche d'une essence du son et du désir d'établir une ontologie du son pour privilégier une écoute depuis la sensation, dans la préhension du sensible pour « faire face à l'insaisissable, à l'imperceptible et à l'informe, devenant alors auxiliaire d'une expérience de l'incertitude plutôt que fonction de légitimation⁴⁶ ». Passer du non quantifiable de l'un, au non immédiatement accessible de l'autre, suivi de l'imperceptible et de l'informe du dernier, constitue une tentative de préciser toujours plus finement ce qui se joue dans l'écoute. Peut-être bien que le but de cette recherche-crédation, particulièrement avec le projet *MissTake*, c'est effectivement de créer les conditions pour expérimenter l'écoute depuis la sensation, dans une ouverture à l'imperceptible et à l'insaisissable qui surgit du matériau sonore et permet un accès immédiat à l'être.

*Listening Through the Noise*⁴⁷, de la musicologue Joanna Demers, reformule et analyse la question du sens au sein des musiques électroniques expérimentales depuis les années 80, d'un point de vue esthétique. Elle inclut, sous le terme de musique expérimentale, la musique électroacoustique, l'électronique et les arts sonores, autrement dit, toutes les musiques qui utilisent l'électronique. Les titres des sections de

⁴⁴ P. Szendy, 2001, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*; J.-L. Nancy, 2002, *À l'écoute*, F. Bonnet, 2012, *Les mots et les sons : un archipel sonore*; S. Voegelin, 2014, *Sonic Possible Worlds : Hearing the Continuum of Sound*.

⁴⁵ J.-L. Nancy, 2002, *À l'écoute*, Paris, Galilée, p. 19.

⁴⁶ F. J. Bonnet, 2012, *Les Mots et les sons : un archipel sonore*. Paris, Éditions de l'éclat, p. 221.

⁴⁷ J. Demers, 2010, *Listening through the Noise : the Aesthetics of Experimental Electronic Music*, New York, Oxford University Press.

son ouvrage sont un résumé saisissant de sa pensée. Demers caractérise d'une part, une musique électroacoustique concernée par le sens et le souci du signifié (*listening to signs*), et d'autre part, une musique électronique concernée par le matériau devenu signifiant (*material as sign*). Après avoir constaté l'importance de la question du sens dans les musiques électroacoustiques, « a continued interrogation of whether electronically produced sound can or should convey meaning⁴⁸ », elle se demande si cette question est pertinente ou non dans le cas des musiques électroniques. Dans celles-ci, elle remarque que le signifié est évacué pour le signifiant : le matériau même devient l'objet d'étude, le signifiant à explorer et à développer. La recherche du sens demeure, mais elle est transférée dans les intentions et le discours musical des compositeur-trice-s plutôt que dans les œuvres.

Peter Worth⁴⁹, dans sa thèse portant sur l'étiquette Mego, poursuit la réflexion de Demers en expliquant que le renversement du contenu vers le signifiant (*material as sign*) peut s'effectuer dans deux directions : par l'utilisation d'un contenu qui s'éloigne du sens propre et propose de nouvelles connotations. Ou, plus radicalement, en focalisant sur le signifiant lui-même, autrement dit sur sa matérialité qui ne renvoie à aucun signifié, c'est-à-dire un « signifiant vide ». Dans ma recherche-crédation, on remarque plutôt un aller-retour entre présence et absence du signifié. Mes œuvres électroacoustiques précédant cette recherche, tout en se nourrissant du réel et de l'apport de diverses sources, ont toujours tenté de transformer les références en contenu abstrait, poétique et métaphorique, c'est-à-dire éloigné du sens propre afin de dévier la narrativité en puissance dans le sonore, en la maintenant en sourdine. Plutôt qu'un renversement, tel que mentionné par Worth, mes œuvres développent une tension entre les deux façons de construire l'abstraction dans la matérialité : entre un signifiant dont le sens figuré est en sourdine (composition) ou dans un signifiant vidé de tout signifié (improvisation).

⁴⁸ Ibid., p. 149.

⁴⁹ P. Worth, 2011, *Technology and Ontology in Electronic Music : Mego 1994-present*, p. 26.

Le sens, dans mon travail, se construit par le biais de la tension entre des espaces propulsés en mouvements et des espaces suspendus, à peine animés. Entre, d'une part, une densité, une saturation et des mouvements énergétiques et, d'autre part, le presque rien : des lieux habités par le souffle des machines, dans la poussière et l'énergie en suspension, à l'écoute de l'imperceptible et du lointain. Selon les pièces, ces tensions, matérialisées dans les forces énergétiques, se croisent, se rencontrent, s'évitent, se développent en parallèle ou demeurent en sourdine.

Le renversement du contenu vers le signifiant qui s'est réalisé au cours de cette recherche-crédation a réaffirmé la primauté, dans ma pratique, du matériau sonore en tant qu'élément fondamental de l'œuvre à venir. C'est de lui que tout émerge : les questions de durée, de structure, d'occupation de l'espace et de sens.

2.3 Deleuze et le matérialisme

Malgré la présence constante de la notion de sensation dans mes notes de programme ou ma démarche, je n'ai relu que récemment les ouvrages des philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari. Les concepts qu'ils ont développés sont réactualisés par le nouveau matérialisme qui est concerné non par les objets, mais par les processus de transformations à l'œuvre dans la nature. Depuis les années 2000, des écrits et des études appartenant à ce courant et dédiés à la musique se font de plus en plus nombreux et ont nourri ma recherche : Christoph Cox⁵⁰, Joanna Demers⁵¹, Paul Jasen et Christophe Casagrande⁵². Le nouveau matérialisme s'intéresse entre autres aux mouvements, aux affects et à la sensation et propose des outils en lien avec ce qui se

⁵⁰ C. Cox, 2018, *Sonic Flux : Sound, Art, and Metaphysics*, Chicago/London, University of Chicago Press.

⁵¹ J. Demers, 2010, *Listening through the Noise : the Aesthetics of Experimental Electronic Music*, New York, Oxford University Press.

⁵² C. Casagrande, 2009, *L'énergétique musicale : Sept études à travers la création contemporaine (De Varèse à Schaeffer)*, Paris, L'Harmattan.

joue dans les pratiques sonores contemporaines. Par exemple, Paul Jasen, dans son étude sur les basses fréquences⁵³, a trouvé, dans le concept de sensation de Deleuze⁵⁴, une notion essentielle à son analyse lui permettant de rendre compte de l'effet des basses fréquences sur le corps devenu « corps-oreille⁵⁵ ». La sensation, dans la pensée deleuzienne, est définie comme prépersonnelle : c'est un changement qualitatif dans le corps qui précède l'interprétation liée à la perception. Dans le cas de la vision, cette pensée de la multisensorialité met « en branle le toucher puis toute la sensibilité pour atteindre directement le système nerveux grâce à une ligne de fuite emportant le sentant et le senti⁵⁶ ». Chez Deleuze, la sensation n'est pas considérée comme une expérience privée vécue par un individu, mais plutôt comme un bloc de sensation redirigé vers le milieu, ici l'espace du concert, dans une dynamique des forces et des intensités qui se déploient entre les auditeur-trice-s et les musicien-ne-s ainsi qu'entre la salle et la disposition des haut-parleurs. Les concepts d'affect et de sensation permettent ainsi d'accéder à des façons de percevoir et de ressentir (comme dans les musiques *noise*⁵⁷), peu discutés dans d'autres approches. C'est pour ces raisons que je me réfère aux concepts de Deleuze et Guattari reliés au temps (section 3.2), à la sensation et aux affects (section 4.1); ces énoncés rendent visibles les articulations, les forces et les processus en devenir dans mes œuvres qui, autrement, seraient peut-être demeurés innommés. La pensée de Deleuze et Guattari est une invitation à créer des assemblages de mouvements et d'affects. La compositrice Pascale Criton le formule

⁵³ P. C. Jasen, 2016, *Low End Theory : Bass, Bodies and the Materiality of Sonic Experience*, New York, Bloomsbury Academic.

⁵⁴ G. Deleuze, (dir.), 1981, *Francis Bacon : Logique de la sensation I*, Paris, Seuil.

⁵⁵ Citation de Mary Thompson : « At its most intense, noise music disorganizes the body; it disrupts the organization of the organs. It transforms the organs into a thousand ears, the ears into a vibrating, fluttering drum skin. », dans A. Cassidy et A. Einbond, 2013, *Noise in and as Music*, Huddersfield, University of Huddersfield. <http://eprints.hud.ac.uk/18189/>. Le concept apparaît en 2010, dans un article de Anne-Marie Sayeux, « Le corps-oreille des musiques électroniques : Une approche anthropologique sensuelle », dans *Communications*, vol. 1, n° 86, p. 229-246.

⁵⁶ V. Jacques, 2005, « Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze », *Horizons philosophiques*, vol. 16, n°1, p. 4, <https://doi.org/10.7202/801302ar>.

⁵⁷ « La noise music désigne une production sonore généralement indépendante, liée aux pratiques populaires de la musique, jouant sur la perturbation du signal électrique ou électronique, le rebut sonore, à des fins diverses, mais le plus souvent critiques », dans C. Guesde et P. Nadrigny, 2018, *The Most Beautiful Ugly Sound in the World : à l'écoute de la noise*, Paris, Éditions MF, p. 35.

ainsi : leurs concepts « sont des embrayeurs, des opérateurs qui déclenchent un potentiel de résonance, non pas parce qu'ils seraient reconnaissables, mais par le choc qu'ils produisent sur nous, par la mise en mouvement qu'ils provoquent dans la pensée⁵⁸ ».

⁵⁸ P. Criton, 2015. « Avant-propos », dans P. Criton et J.-M. Chauvel (dir.), *Gilles Deleuze : La pensée musique*. Paris, CDMC, p. 11.

3. DURÉE, DEVENIRS, FLUX ÉNERGÉTIQUES

Curtis Road, en 2005, commence son article sur l'art de l'articulation chez le compositeur Horacio Vaggione comme suit : « The composition of music has evolved into an interactive process of directly sculpting sound morphologies on multiple time scales⁵⁹ ». Plus d'une dizaine d'années plus tard, j'amorce également une recherche axée sur la transformation en direct des matériaux sonores. À la différence de Vaggione, qui développe ses objets sonores au moyen des microsons et du micromontage, mon matériau est un flux sonore constant, démultiplié, transformé et spatialisé dans un espace multiphonique immersif. Ce qui différencie ces deux approches — celle des microsons et celle des flux — c'est leur point d'ancrage : le premier étant celui de l'unité de la partie et de la fragmentation et le mien, celui de la totalité, des flux et de la continuité.

Vaggione a créé un dispositif axé entre autres sur l'émergence, l'énergétique, l'action-perception, les processus et les mutations⁶⁰ dans une pensée contextuelle qui a influencé mes recherches et dont les concepts sont présents dans *MissTake*. La définition de l'émergence proposée par Curtis Roads explique très bien le contexte : « “Emergent” in a creative context means that the large-scale structure as a whole acquires complex properties through interactions among low-levels automata, possibly augmented feedback⁶¹ ». À la différence de Vaggione, mes réseaux d'actions sur les différentes échelles de temps (étirement du temps, transposition des hauteurs) ne sont pas issus des algorithmes, mais sont concrétisés dans le dispositif *MissTake* par des instruments analogiques, techniquement singuliers et interreliés par un

⁵⁹ C. Roads, 2005. « The Art of Articulation : The Electroacoustic Music of Horacio Vaggione », *Contemporary Music Review*, vol. 24, n^{os} 4-5, p. 295, <https://doi.org/10.1080/07494460500172121>.

⁶⁰ P. Criton, 2005, « Mutation and Processuality in the Musical Thought of Horacio Vaggione », *Contemporary Music Review*, vol. 24, n^{os} 4-5, p. 372, <https://doi.org/10.1080/07494460500173798>.

⁶¹ C. Roads, 2015, *Composing Electronic Music : A New Aesthetic*, New York, Oxford University Press, p. 296.

mécanisme de rétroaction à différents niveaux du processus, dans une esthétique de l'imprévu et de l'accident.

Nous sommes en présence de deux méthodes. D'une part, une optique descendante (*top-down*) par une plongée dans le son et l'exploration du microtemps et le développement de la granulation. Et d'autre part, une pensée en termes de flux sonore constant, démultiplié et transformé par l'action directe, dans une optique ascendante (*bottom-up*), pour un déploiement dans un espace multiphonique immersif. Je me suis questionnée sur les implications de ce changement d'optique en regard de la perception du temps, la transformation continue et discontinue, le segmenté et les flux.

3.1 Quelques repères historiques

L'esthétique de Vaggione est celle de la discontinuité et du montage. Très tôt, dans les années 70 (en cela il est un pionnier), il s'intéresse aux ordinateurs et aux instruments électroniques (oscillateurs, filtres) pour générer des sons et des compositions sur support ou avec électroniques en direct⁶². En 1982, de nouveaux outils numériques vont lui permettre d'entrer dans le son, de le découper et de le réorganiser comme il n'avait jamais été possible de le faire auparavant. Vaggione s'intéresse aux microsons et plus précisément au microtemps d'une durée d'en deçà de 100 ms. Il découvre alors que « l'identité d'un son est le reflet de ses mouvements énergétiques internes⁶³ ». La conversion du son en données numériques lui permet de générer plus de vingt sons par seconde dispersés dans le temps. Le compositeur trouve alors dans le langage de programmation⁶⁴ et plus particulièrement dans les processus algorithmiques, les outils nécessaires pour développer ses idées compositionnelles axées sur l'établissement

⁶² Anne Sedes, dans une communication personnelle, nous rappelle que Vaggione vient du *live electronics* et de la *tape music* des années soixante-dix.

⁶³ H. Vaggione, 2003, « Composition musicale et moyens informatiques : Questions d'approche », dans A. Soulez, H. Vaggione et M. Solomos, *Formel, informel : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, p. 96.

⁶⁴ Fortran, puis Music N, Music-10, langage C.

d'échelle de temps (micro/meso/macro⁶⁵) et les techniques du montage et de l'écriture directe : « Des interventions locales — des actions "directes", des choix de détail — dans lesquelles les faits de perception, dans la tension du présent, jouent un rôle très important⁶⁶ ». Vaggione développe un travail morphologique du son dans le local (détail), entre l'écriture directe et le traitement algorithmique, à l'écoute des singularités émergentes et des strates temporelles, d'où naît la forme. Avec ce processus et un travail minutieux de montage et de mixage en studio, il construit des textures complexes et constamment renouvelées, organiques, avec peu de matériaux, au moyen d'assemblages de sons très courts et nombreux.

Environ à la même époque, le compositeur Gérard Grisey explore aussi l'intérieur des sons instrumentaux avec les nouvelles techniques de représentation optique du son et l'expertise des acousticiens de l'Ircam. Avec ces outils, il réalise des analyses spectrales d'une courte tranche de son : par exemple, le mi grave du trombone dans *Partiels* (1975), œuvre emblématique de la musique spectrale, dont les valeurs seront analysées, étirées et développées dans le temps. Ce qui est révélé, dans ces analyses, ce sont les microcomposantes du son : la plasticité du son, les transitoires d'attaque et d'extinction, les profils dynamiques en évolution constante, les bruits, la rugosité, le grain, les résonances, etc. Cette plongée dans le son va lui permettre de développer une écriture instrumentale nouvelle⁶⁷ à partir de l'étude de la structure interne du son (les partiels), et de la microtonalité : « Le matériau découle du devenir sonore⁶⁸ ». Les caractéristiques principales de cette écriture sont le temps dilaté, les processus de

⁶⁵ Xenakis, dans *Formalized Music* (1992), découpe son échelle de temps en 4 niveaux : microstructure, ministructure, mesostructure et macrostructure, correspondant au timbre, à la note, aux échelles polyrythmique et mélodique et à la forme, p. 266.

⁶⁶ H. Vaggione, 2003, « Composition musicale et moyens informatiques : Questions d'approche », dans A. Soulez, H. Vaggione et M. Solomos, *Formel, informel : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, p. 98.

⁶⁷ Grisey est l'initiateur de la musique spectrale.

⁶⁸ Grisey, cité par J. Baillet, 2013, « Gérard Grisey : des processus de transformation à la relativité des échelles temporelles », dans N. Donin et L. Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, p. 1701.

transformations continus et la création de sonorités inédites réalisées en explorant de nouveaux gestes instrumentaux directement avec les instrumentistes⁶⁹.

Pour ce qui est du temps, la recherche de Grisey est à l'opposé de Vaggione, car il développe une musique plutôt statique, proche de l'immobilisme temporel résultant d'un ralentissement nécessaire pour faire entendre et déployer les subtilités du spectre harmonique. L'un des questionnements qui émergera de ce processus et deviendra une préoccupation importante de Grisey sera de parvenir à un temps dilaté tout en maintenant une durée et une progression orientée. Chez Vaggione, où la musique est construite sur des articulations nombreuses et foisonnantes, que l'on peut trouver « trop dense, complexe, emportée, trop "vite"⁷⁰ », ce questionnement concerne, selon moi, l'organisation des différents niveaux sonores autour d'un pivot/rythme et l'insertion de silences afin d'aérer et de ralentir le flux sonore.

Vaggione et Grisey marquent, chacun à leur façon (et non exclusivement, on pense notamment au compositeur Giacinto Scelsi) et avec les nouveaux outils de leur époque, le début d'une exploration à l'intérieur du son, qui se poursuit encore aujourd'hui dans toutes les musiques numériques avec l'exploration de plus en plus approfondie du plus petit jusqu'à une dématérialisation telle qu'il ne reste que le silence et les défauts du code. Par exemple, la dilatation jusqu'à la stase du drone ou encore, la recherche de l'in-entendu par la captation des ultras et infrasons et des ondes magnétiques.

La plongée à l'intérieur de la matière sonore pourrait aussi en quelque sorte définir mon projet. Pourtant, il ne s'agit plus d'une auscultation interne du son, mais plutôt de la capture des forces hétérogènes d'une matière sonore qui s'érige en se faisant, tel un

⁶⁹ Grisey contribue à développer les techniques de jeu étendues au sein de l'ensemble L'itinéraire : des variations de timbre, des vibratos irréguliers, une dégradation de la pureté harmonique par *flutterzunge*, *growl* et sons de souffles aux vents, des glissandos d'harmoniques et des effets de distorsion par l'utilisation des anches doubles aux cuivres et des sons fendus aux cors et aux clarinettes.

⁷⁰ J.-C. Risset, 2006, « Introduction », dans M. Solomos (dir.), *Espaces composables : essais sur la musique et la pensée musicale d'Horacio Vaggione*, Paris, L'Harmattan, p. 16.

organisme complexe et vivant, animé par des forces qui le maintiennent en constante évolution. À la différence de Vaggione, qui façonne ses morphologies sonores dans le temps à partir du « substrat sonore » ou microtemps, c'est à partir de la spatialisation que je veux travailler les miennes, en « co-extension » et en « co-crétation » dynamique⁷¹ » avec l'espace sonore.

Mon intérêt pour les flux sonores révèle un changement vers une approche ondulatoire plutôt que corpusculaire du sonore. Christoph Cox nous indique que cette approche est celle du matérialisme sonore où l'ontologie des objets sonores est remplacée par celle des flux, des événements et des effets⁷². Autrement dit, dans la durée, dans le devenir et le mouvement. C'est une approche qui, d'après Bourlez et Vinciguerra, renouvelle la conception énergétique du mouvement :

La conception énergétique du mouvement comme effort et résistance, avec un point d'origine et un levier est en train d'être remplacé par le modèle de l'insertion sur une onde préexistante, une manière d'« arriver entre » des flux déjà existants, des dynamiques environnantes, comme dans les nouveaux sports qui faisaient leur apparition à l'époque (surf, planche à voile, delta-plane)⁷³.

Le dispositif *MissTake*, élaboré autour de la réinjection et alimenté par l'électricité, permet de produire un son en continu dès que l'alimentation est branchée, et cela, sans nécessiter de déclenchements par un clavier ou une autre interface qui pourrait forcer l'emploi de la hauteur musicale. Le flux généré par *MissTake* est déjà une matière complexe, mais aux sonorités restreintes, d'où émergent des mouvements, des pulsations et des lignes de flux, telle une « matière intense, germinale, étirée de mouvements, composés de gradients et de seuils⁷⁴ ». Son fonctionnement se rapproche de la définition du rhizome deleuzien qui « n'a pas d'articulations prédéfinies, fonctionne

⁷¹ P. Criton, 2006-2011, « Dynamismes et expressivité », Filigrane [En ligne], *Nouvelles sensibilités*, n°4. <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=370>.

⁷² C. Cox, 2018, *Sonic Flux : Sound, Art, and Metaphysics*, Chicago/London, University of Chicago Press, p. 7.

⁷³ F. Bourlez et L. Vinciguerra, 2013, dans *Pourparlers : Deleuze entre art et philosophie*, Reims, Épure/ESAD, p. 17.

⁷⁴ A. Sauvagnargues, 2006, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, p. 169.

par coupure a-signifiante, selon le mélange de hasard et d'enchaînements semi-aléatoires d'une chaîne de Markov⁷⁵ ». Pour la spécialiste de la philosophie deleuzienne, Anne Sauvagnargues, Markov permet à Deleuze de penser l'enchaînement en évitant de l'aligner sur une succession causale, une finalité ou une structure. Puisque l'on peut substituer, au mode de formation itératif et aléatoire de la chaîne de Markov, l'imprévu du temps réel et les aléas du dispositif, cette description peut nous aider à préciser la continuité et les types d'opérateurs à l'œuvre dans *MissTake* (voir chapitre 4). Mais au préalable, observons comment sont articulés les flux énergétiques dans les trois premières pièces électroacoustiques du corpus.

3.2 Image-mouvement et image-temps

Gilles Deleuze a réfléchi sur le mouvement et le temps, à partir du cinéma, et plusieurs des concepts qu'il a élaborés trouvent une résonance dans la musique. À la différence de Gaston Bachelard⁷⁶, qui conçoit le temps comme une succession d'instant isolés et comme un point dans l'espace-temps sans passé ni futur, Deleuze, à la suite du philosophe Henri Bergson⁷⁷, s'intéresse plutôt à ce qui se crée *entre* les instants, c'est-à-dire à la durée. Il est concerné par le défilement, les devenirs et les flux qui sont aussi au cœur de ma recherche-crédation.

Deleuze a développé sa pensée musicale sur le temps pulsé et le temps non pulsé proposé par Boulez⁷⁸. Cependant, dans *L'Image-mouvement*⁷⁹, et *L'Image-temps*⁸⁰ les termes sont redéfinis dans leur rapport à l'image. L'image-mouvement est caractérisée par le schème sensori-moteur : le temps est gouverné par l'action et une trame narrative

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ G. Bachelard, 1931, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock.

⁷⁷ Deleuze a contribué au renouveau de l'intérêt pour la philosophie de Bergson par son livre *Le Bergsonisme* (1968), Paris, Presses Universitaires de France.

⁷⁸ G. Deleuze et F. Guattari, 1980, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 596.

⁷⁹ G. Deleuze, 1983, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Minuit.

⁸⁰ G. Deleuze, 1985, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit.

ordonnée. L'action est liée à la perception et c'est la perception (d'un personnage, ou d'un thème musical) qui développe des actions. Transposée au son, l'organisation sonore, centrée sur une narration, permet à l'auditeur-trice d'identifier des sections ou un thème, et de savoir où il s'en va, et ce, dans une relation de cause à effet qui implique un avant et un après : « C'est le temps de la mesure, qui fixe les choses et les personnes, développe une forme et détermine un sujet⁸¹ ».

Le concept de l'image-temps, quant à lui, est relié à des situations purement optiques et/ou auditives où il n'y a « plus que des vitesses ou des différences de dynamiques⁸² ». L'attention n'est plus centrée sur un sujet ou une narration, mais plutôt sur les devenirs intensifs. Favorisant de nouveaux agencements entre la perception et les affects, le mouvement, ici, suit le temps, un temps non pulsé, suspendu et indéfini : un pur processus. Le philosophe et musicologue Christoph Cox explique le concept de durée, chez Bergson, actif aussi dans le « purposeless process⁸³ » de Cage, en ces termes : « Time as qualitative process, a flow in which past, present, and future permeate one another to form a genuine continuum⁸⁴ ». On peut aussi l'apparenter au temps dilaté de Grisey.

Ces quelques concepts-clés de Deleuze, quoiqu'exposés sommairement, nous permettent d'analyser les pièces *Volt_#1*, *Volt_#3* et *Dancing on the Edge of Darkness* sous l'angle de la perception du temps. La perception dans mes pièces, est-elle liée à une action, à un sujet ou à une progression orientée comme dans l'image-mouvement, ou sommes-nous plutôt dans un temps suspendu et indéfini, celui de l'image-temps ? Au cours de notre analyse, d'autres concepts seront aussi convoqués comme ceux de la ritournelle, du paysage mélodique et du devenir.

⁸¹ G. Deleuze et F. Guattari, 1980, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 316.

⁸² Ibid.

⁸³ « The two notions of time contrasted by Cage —that of the time-object and that of the purposeless progress— match the terms of an opposition made by one of the twentieth century's greatest philosophers of time, Henri Bergson » dans C. Cox, 2011, *Sonic Flux*, p. 141.

⁸⁴ Ibid.

3.3 Volt_#1



Œuvre 1. Volt_#1

Volt_#1 est constituée de deux sections de durée à peu près égale qui se distinguent notamment par les sonorités et l'allure générale. La première est composée de matériaux bruiteux, de souffles et de bruits de machines. La deuxième, lente, de sons harmoniques et tonals.

Volt_#1 débute par une suite de percussions molles, bruitées, non mesurées et entrecoupées de silences, en aplat, sans arrière-plan. Après une vingtaine de secondes, un son tonique de faible intensité et filé surgit à la suite de l'attaque percussive, dans un mouvement de gauche à droite ouvrant l'espace sonore. S'ensuit une sorte de dialogue entre les deux motifs : l'un, centré et vertical, et l'autre, horizontal et spatial. S'y superpose un glissando vers le grave, un processus orienté qui peut être entendu comme l'élargissement du motif filé vers le grave. Le dialogue va se poursuivre par des changements de vitesse — ralentissement et accélération — et des interruptions dans les glissandos. La forme du dialogue — un énoncé et une réponse — est l'action qui fait avancer le mouvement caractéristique de l'image-mouvement où, comme on l'a vu précédemment, c'est la perception d'un élément narratif qui guide le mouvement et permet d'identifier des sections.

Dans *Volt_#1*, après les attaques percussives du début, ce sont les notes répétées et ensuite la mélodie qui dirigent l'action et l'attention. Cependant, différents processus de ralentissement interviennent : d'abord à 3:00 min, puis le glissando à 3:50 min, et surtout la dernière section très lente qui, tout en étant portée par la mélodie constituée d'une tonique grave se déployant lentement, ne crée pas nécessairement d'attente ou d'expectative. La lenteur agit ici comme un frein à la perception d'une action/réaction. Il s'agit plutôt de créer un présent, un état où se font entendre des sons, ici et là, sans

causalité entre eux, comme dans un paysage sonore indéfini. Ni un temps pulsé, et pas tout à fait un temps suspendu, mais un entre-deux qui ouvre sur la durée.

Deleuze et Guattari, dans *Mille Plateaux*, développent la notion de paysage mélodique. Celui-ci « n'est plus une mélodie associée à un paysage, c'est la mélodie qui fait elle-même un paysage sonore, et prend en contrepoint tous les rapports avec un paysage virtuel⁸⁵ ». La mélodie trace un territoire et se constitue en paysage. Ce renversement est le choc et l'« embrayeur » de la pensée. Mes pièces précédentes utilisaient souvent l'axe tonique pour maintenir l'écoute tout en permettant d'étirer ou suspendre le temps. Or, j'ai essayé de définir à maintes reprises la fonction de cette ligne mélodique qui n'en est pas une, sans toutefois parvenir à un terme satisfaisant. La définition qui s'en approchait le plus était celle de Martin Kaltenecker, qui décrit cet axe de tension chez Fausto Romitelli comme des « équivalences de la continuité assurée traditionnellement par le paramètre mélodique⁸⁶ ». Ma méprise est d'avoir tenté d'isoler la mélodie, comme un paramètre indépendant, au lieu de l'inclure dans ses interactions avec le territoire et les différentes entités qui s'y trouvent pour créer un paysage mélodique. C'est un exemple frappant de l'application du concept de l'entre-deux de la pensée deleuzienne. Ni la mélodie, ni le paysage en tant qu'entités séparées, mais plutôt ce qui se développe entre les deux, par la production de cette relation, dans le devenir où chacun se déterritorialise.

⁸⁵ G. Deleuze et F. Guattari, 1980, *Mille Plateaux*, p. 387.

⁸⁶ M. Kaltenecker, 2015, « À propos de l'écriture mélodique dans *En Trance* de Fausto Romitelli », dans A. Arbo (dir.), *Anamorphoses : études sur l'œuvre de Fausto Romitelli*, Paris, Hermann, p. 131.

3.4 Volt_#3



Œuvre 2. Volt_#3_réduction stéréo



Œuvre 2b. Volt_#3_16 pistes

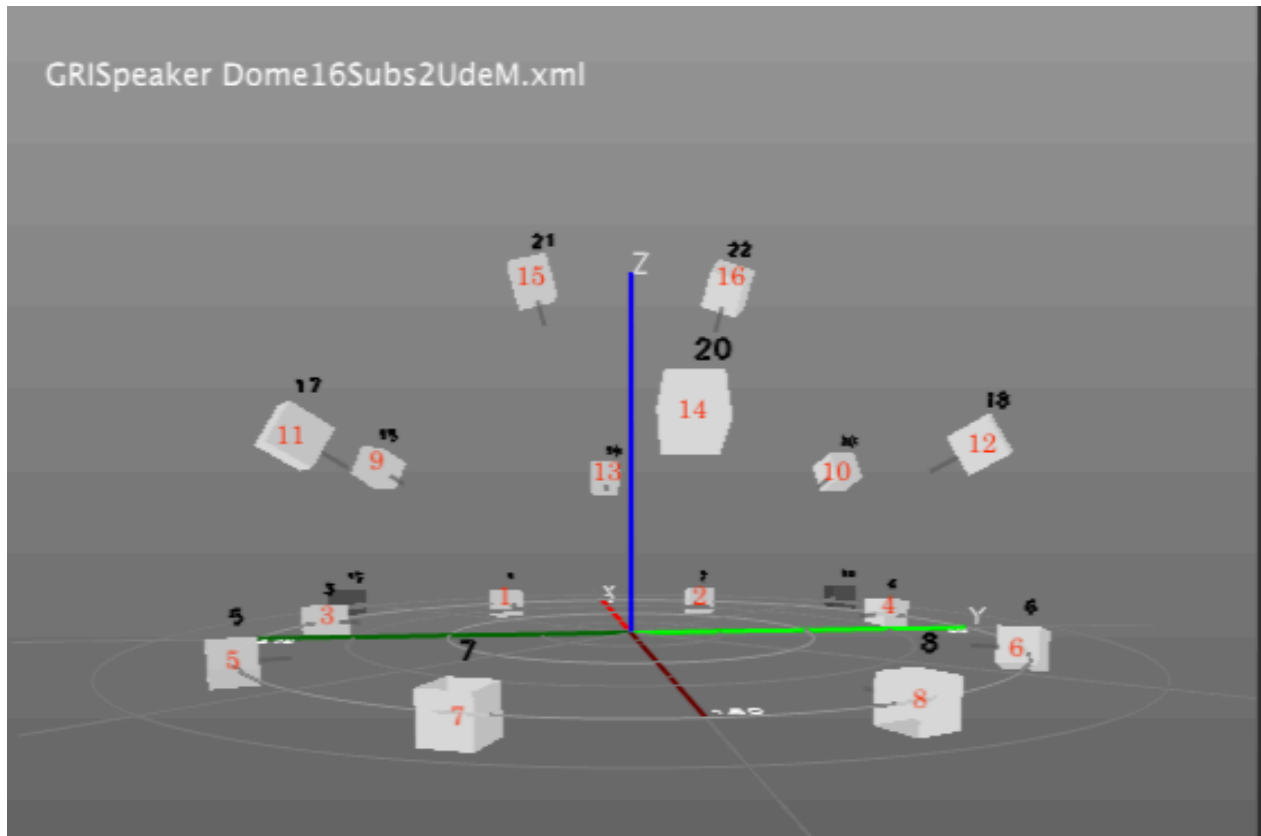


Figure 1. Configuration des 16 pistes sonores dans Volt_#3

La pièce *Volt_#3* est composée en seize pistes distribuées en deux octophonies superposées en hauteur ou, idéalement, sur un dôme de haut-parleurs. La répartition des sons dans l'espace sonore est un paramètre important de la composition. La pièce s'ouvre sur un espace diffus, peu habité sauf par un son tenu et bruiteux qui pourrait être un son d'ambiance filtrée. D'autres sons apparaissent et disparaissent, apportant des changements dans la perception de l'espace sonore, mais sans répercussions sur les sons déjà présents et ne créant pas d'attente. À 1:16, le processus d'un filtrage du grave à l'aigu, processus que l'on pourrait considérer comme orienté, est ici dévié de sa

fonction initiale, car il est jumelé à une trajectoire spatiale : il s'agit d'un mouvement entre les haut-parleurs du bas vers ceux du haut, en même temps que le filtrage vers l'aigu, pour finalement se dissoudre dans l'aigu, sans créer d'expectative. Sa disparition révèle plutôt un autre espace, moins large, centré et dans le grave. Nous entrons dans cet espace sourd, attentif aux sons dans le lointain et puis de plus en plus près. Les sons ne semblent pas être reliés les uns aux autres, mais poursuivent chacun leur évolution propre.

Sur le plan perceptif, les différentes sections ne résultent que rarement de l'aboutissement d'un mouvement et sont plutôt dévoilées par le retrait d'un flux sonore, sauf à 8:24 où l'aboutissement d'un processus orienté — un long glissement d'un nuage de sons vers l'aigu — nous précipite dans un espace saturé. Le seul geste que l'on pourrait considérer comme un sujet qui mène l'action est celui qui débute au centre de l'espace saturé, vers 8:50, et que l'on commence à mieux percevoir vers 9:32. Il est constitué d'un axe tonique glissant vers l'aigu pendant que la masse est dans un processus d'éloignement graduel vers le lointain. L'axe tonique poursuit sa transformation dans un motif répétitif s'éloignant, à son tour, dans la réverbération.

Volt_#3 nous fait entrer dans la durée par sa lenteur et son évolution axée sur des changements d'espaces sonores et non sur des actions. En cela, le ralentissement que l'on y trouve a une fonction similaire au ralentissement opéré par Grisey, soit celle d'entrer dans l'écoute fine, qui permet d'entendre le « monde microphonique⁸⁷ » (Grisey) et l'espace sonore dans *Volt_#3*.

On observe, entre *Volt_#1* et *Volt_#3*, un déplacement du temps vers l'espace ainsi qu'un déplacement de l'image-mouvement vers l'image-temps, où les changements ne résultent plus d'une action de cause à effet, mais sont plutôt issus des agencements et

⁸⁷ G. Grisey, *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, p. 32, cité par J. Baillet, dans N. Donin et L. Feneyrou (dir.), 2013, *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, p. 1703.

modifications de vitesses et de dynamiques. *Volt_#3* est construite par l'évolution et les mutations d'espaces sonores : espace large avec peu d'action; espace centré où évoluent des traversées du lointain au proche; espace vertical; encerclement par la masse horizontale en périphérie, puis occupation totale, verticale et horizontale. Nous pourrions dire que l'espace est la ritournelle de cette pièce, car elle inclut les trois termes de sa définition et, surtout, les mouvements qui y sont attachés : « Composante dimensionnelle d'agencement, la ritournelle est une force. Composante dimensionnelle d'organisation, la ritournelle est une allure. Composante de passage, de fuite et de sortie, la ritournelle est une échappée⁸⁸ ».

La ritournelle peut être définie comme étant une formule mélodique, un code, un fractal et, dans notre cas, comme une force qui crée un territoire, l'organise et le rythme en l'habitant de mouvements et de matières expressives, puis s'ouvre sur le dehors et s'enfuit, dans une échappée, dans des agencements renouvelés, superposés ou juxtaposés. Dans notre analyse de *Volt_#1*, c'est l'axe tonique qui établissait le point d'écoute autour duquel se construisaient les différentes trajectoires. Avec *Volt_#3*, ces axes toniques ne sont plus qu'une des lignes de force à l'intérieur des espaces sonores devenus la force d'organisation des mouvements de territorialisation et de déterritorialisation.

François Bonnet rappelle que l'espace comme ritournelle est directement lié à la fonction première de l'écoute qui marque et délimite un territoire. L'écoute puise dans un milieu sonore des qualités expressives, des sons, qui marquent et font territoire. Tracer un lieu et en écouter les dangers, le faire parler a toujours été le rôle de l'écoute. Le lieu et le territoire sont à la fois un espace métaphorique et un espace physique, comme le mentionne Nancy, cité par Bonnet :

⁸⁸ A. Wald Lasowski, « Rythme et musique chez Deleuze » dans P. Criton et J.-M. Chouvel (dir.), *Gilles Deleuze : La pensée musicale*, Paris, CDMC, p. 253-263.

Le lieu sonore, l'espace et le lieu — et l'avoir-lieu — *en tant que* sonorité, ce n'est donc pas un lieu où le sujet viendrait se faire entendre, c'est au contraire un lieu qui devient un sujet dans la mesure où le son y résonne⁸⁹.

Le lieu, en faisant intervenir l'écoute, devient sujet ou ritournelle. Le concept de lieu comme sujet est particulièrement significatif lorsque l'espace sonore est travaillé, comme ici, en tant que paramètre. Ainsi, pour l'analyse, les permutations d'espaces peuvent être considérées comme des mouvements de déterritorialisation, c'est-à-dire des percées sur le dehors qui appellent à une nouvelle territorialisation.

3.5 *Dancing on the Edge of Darkness*

Grâce à Shakespeare, le brut et le sacré, le haut et le bas, le ciel et la merde s'enlacent selon les lois d'un courant alternatif réfractaire à l'immobilisation sur un seul plan.

— Peter Brook, *Avec Shakespeare*.



Œuvre 3. *Dancing on the Edge of Darkness*

Dancing on the Edge of Darkness est un projet de vidéo cinq canaux avec électroacoustique autour du Hamlet de Shakespeare. La vidéo est réalisée par Monique Bertrand. Mon dispositif est particulièrement approprié pour développer l'idée du dérèglement que l'on trouve dans la tragédie : court-circuit, parasitage, arrêt brusque, dissolution, stridence, électricité, etc. Rapidement, l'idée d'installer une densité sonore tout au long de la pièce s'est imposée.

Cette pièce a été réalisée avec le troisième prototype⁹⁰ du dispositif, alors en stéréo, qui deviendra plus tard le projet *MissTake*. C'est avec celui-ci que j'ai fait la première

⁸⁹ J.-L. Nancy, *À l'écoute*, p. 38-39, cité dans F. Bonnet, 2012, *Les mots et les sons : un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'éclat, p. 173.

⁹⁰ Voir l'annexe 1 : Corpus, pour une description succincte des prototypes.

performance publique du dispositif intitulé *Volt_#4*. Les matériaux proviennent des enregistrements des improvisations réalisées en studio sur le dispositif alors en cours de développement. Nous discuterons plus précisément du dispositif au chapitre 4.

La bande-son de la vidéo *Dancing on the Edge of Darkness* est composée de strates de séquences sonores superposées, qui sont dotées d'allures et de vitesses propres. Ces séquences ont des durées variant de 0:30 s à 2:30 min et sont de masse mince, à l'exception de deux moments, de 9:47 à 11:16 et de 14:51 à 16:52, où elles se fusionnent en une masse; mais sinon, les strates demeurent distinctes et identifiables. On y entend des pulsations, des itérations de différentes vitesses, des tenues, des répétitions de motifs, des axes toniques, des mélodies, etc. Les motifs arrivent, s'éloignent, glissent les uns sur les autres, « ser[vent] de base à un autre, ou au contraire, s'établi[ssent] sur un autre, se dissipe[nt] ou se constitue[nt] dans l'autre⁹¹ », selon des densités changeantes. Ils s'apparentent au concept de milieu de Deleuze : « Chaque milieu est vibratoire, c'est-à-dire un bloc d'espace-temps constitué par la répétition périodique de la composante⁹² ». Ce qui émane de cette pièce, c'est le flux des matières énergétiques qui se renouvelle constamment dans un perpétuel devenir, dans « la précipitation des présents qui passent⁹³ ». Dès le début de la pièce, sans préparation ni introduction, au contraire des deux œuvres analysées précédemment, nous sommes dans une rythmique, au moyen d'une superposition de quatre strates. La pulsation, réelle ou ressentie, est présente durant toute la pièce. Malgré quelques concordances avec le visuel, la musique n'est toutefois pas subordonnée à l'action. Elle développe plutôt une relation énergétique avec l'image. La musique n'est pas associée à l'image de la course d'un chien blanc, image récurrente dans la vidéo, elle est la course, soit un devenir-course qui est le sujet de l'image et de la musique. Le flux sonore est conçu pour se déployer en parallèle au flux visuel qui est pensé comme une

⁹¹ G. Deleuze et F. Guattari, 1980, *Mille Plateaux*, p. 381.

⁹² Ibid.

⁹³ P. Gonin, mai 2011, « Image sonore, Ritournelle, Territoire : Une lecture deleuzienne de la musique de cinéma est-elle possible? », *Filigrane*, numéro spécial *Deleuze et la musique*, n° 13, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=424>.

fugue à cinq bandes vidéo projetées sur cinq écrans. Ce flux de vibrations entre le sonore et le visuel engendre des relations énergétiques en constantes mutations.

La particularité de *Dancing on the Edge of Darkness* se trouve dans la superposition de séquences d'improvisations. Ce sont déjà des matières gestuelles, des « gestes propres à la matière qui l'inventent de l'intérieur⁹⁴ », selon la définition de Casagrande. Ces matières ont été générées et modifiées sur le vif, dans l'écoute et le faire, dans l'exploration des potentialités sonores surgissant du dispositif conçu à cet effet. Ce sont des flux habités et fluctuants. On ne retrouve pas ici de virtuosité technologique dans la rapidité des changements de vitesse ou de virtuosité de l'articulation des microtemporalités comme chez Vaggione. L'attention est ailleurs : à créer un flux énergétique (Casagrande) et des structures évolutives du continu « à la fois forme et mouvement, volume et valeur de teinte⁹⁵ ».

Il y a un parallèle intéressant à établir ici avec le concept de figure de Vaggione, car il apporte des précisions à propos de l'organisation des strates qui s'appliquent à *Dancing on the Edge of Darkness*. Ce concept est très proche de la définition deleuzienne de la ritournelle, du milieu et du territoire, mais il est décrit ici en termes plus spécifiquement musicaux :

Il n'y a pas de fond, mais des figures qui se situent dans le proche ou le lointain, dans le dense ou l'éparse (...). Il n'y a pas de figures principales et secondaires — au moins du point de vue poétique — mais des figures aux spécificités explicites, situées dans le champ du figural avec leur puissance propre, leur rayonnement singulier⁹⁶.

⁹⁴ C. Casagrande, *L'énergétique musicale : Sept études à travers la création contemporaine* (De Varèse à Schaeffer), Paris, L'Harmattan, p. 33.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ H. Vaggione, 2003, « Composition musicale et moyens informatiques : Questions d'approche », dans A. Soulez, H. Vaggione et M. Solomos, *Formel, informel : musique-philosophie*, L'Harmattan, Paris, p. 102.

Les fonctions de stratification définies par Stéphane Roy⁹⁷, que ce soit la figure et le fond, le premier plan ou la fonction d'accompagnement, même dans un rapport de simultanéité, nous informent peu sur ce qui advient dans cette pièce. On y entend plutôt différents types de forces et processus sonores qui, tout en demeurant orientés chacun dans « leur rayonnement singulier », se juxtaposent à d'autres et évoluent selon leurs « spécificités explicites ». Dans *Dancing on the Edge of Darkness*, certaines séquences sonores réalisées en improvisation, ont été découpées et remonté pour développer l'énergie de la pulsation galopante par un travail sur la rythmique. Il est fréquent aussi que différentes sections d'une même séquence se retrouvent superposées sur plusieurs strates, selon leurs fréquences. Cette technique ressemble à un tressage de plusieurs fils, se trouvant tantôt sur le dessus et tantôt en dessous, et réapparaissant tout en ayant poursuivi leurs évolutions. C'est ce que l'on peut voir dans l'exemple de la figure 1, où deux séquences, identifiées par des couleurs, évoluent parallèlement. Cependant, seuls des segments de cette évolution sont visibles et, par conséquent, entendus. Dans ce cas, il s'agissait de prolonger la durée d'une séquence agitée, que l'on peut entendre au premier plan à 15:51.

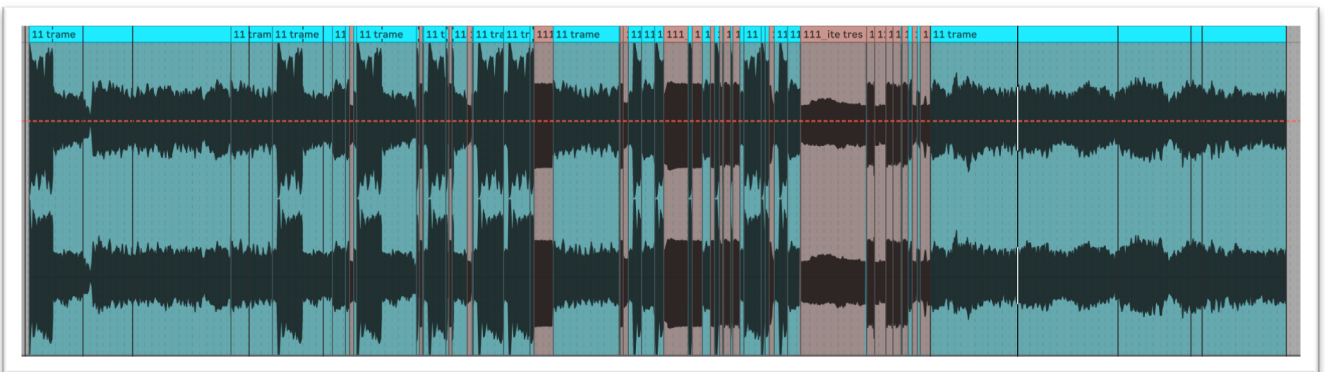


Figure 2. Exemple d'un montage de séquences improvisées dans *Dancing on the Edge of Darkness*

Les concepts élaborés par Deleuze m'ont permis de préciser et de révéler les stratégies compositionnelles à l'œuvre dans chacune des pièces : le ralentissement pour passer

⁹⁷ S. Roy, 2004. *L'Analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan.

du gestuel au continu (image-mouvement/image-temps), la superposition des progressions fréquentielles et spatiales pour faire dévier la perception d'un processus orienté et l'organisation du sonore autour d'un aspect du matériau sonore même et non d'un concept externe : axe tonal et paysage mélodique, dans *Volt_#1*, l'espace comme sujet, dans *Volt_#3*, et le devenir énergétique de la course dans *Dancing on the Edge of Darkness*.

Ni musique de stase, ni musique linéaire; ces trois pièces se situent plutôt dans une transversale où il n'est pas question d'évacuer les gestes et les articulations ou de prendre le parti de la durée ou de l'instant, mais plutôt de les travailler multiples, comme des forces agissantes au sein d'une organisation des flux en mouvements énergétiques.

4. LE PROJET *MISSTAKE*

Pour sortir de soi-même, pour être en état de création, il faut une rupture, il faut être perturbé et prendre le risque de survivre, surmonter. C'est la création même. Ce choc, pour un musicien, c'est l'interface entre la matière et l'outil.

— François Bayle, *Entretien avec Clovis Labarrière*.

4.1 Affect et sensation

Les textes en retrait et en italique sont des paroles de musiciens relatant une expérience sonore reliée à la sensation.

Au cours d'une étape de développement du dispositif, un moment charnière s'est produit à la dernière journée d'une résidence. Ayant encore quelques heures devant moi avant de quitter les lieux, je décide alors d'improviser sur le dispositif. J'alimente en électricité le magnétophone à cassettes, la console, les pédales et les deux haut-parleurs, puis je fais glisser les deux potentiomètres du magnétophone à leurs pleins niveaux et là, immédiatement, *tout est là*. Je suis pour ainsi dire à l'intérieur d'une matière sonore que je peux moduler et modeler de l'intérieur, une matière énergétique *dans* et *avec* laquelle je suis engagée. Je suis en dialogue avec la matière, l'espace sonore et celui du lieu — un cube résonant, vide, au plancher bétonné. J'écoute, je joue, ça réagit, je réponds et ainsi de suite. Je suis dans le temps qualitatif de la durée où le passé, le présent et futur s'entremêlent pour former un continuum.

« It's based on experience. Something you actively engage in. But you are absorbed in, it's totally around you⁹⁸ ».

Dès mon retour en studio, l'intégration de la spatialisation en multipiste à mon dispositif me permet de recréer cette épiphanie sur un dôme de haut-parleurs qui délimite l'espace et un accès direct, dans le faire, aux trajectoires et mouvements sonores. Dans

⁹⁸ A. Cornelius, 2008, *People Who Do Noise*, documentaire indépendant. Transcription à main levée. <https://www.youtube.com/watch?v=dGrN6PeliOU>.

le mouvement : « Il n'y a pas d'antériorité ou une extériorité du mouvement au son, il n'est pas imposé d'ailleurs. Il se crée immédiatement, dans l'*in situ* extraordinaire⁹⁹ ».

« You're feeling the room. It's not like the music has a logic it's telling you. It's just creating the space you're in. It goes inside you and you made sense of it. That is really empowering¹⁰⁰ ».

Cet *in situ* extraordinaire s'est concrétisé dans deux studios de l'Université de Montréal : un studio de dimension moyenne, intégrant un dôme de seize haut-parleurs, et un grand studio avec un dôme de trente-deux haut-parleurs. La sensation d'être au centre de l'espace est devenue une réalité physique.

« You're inside of it », O'Malley [sunn o)])] recently said of his sound in an interview. « That's something that's been part of my own development as a musician ... evaporating¹⁰¹ ».

Les trois citations précédentes, telles des voix en aparté, proviennent de musiciens de la scène *noise*, qui relatent des expériences semblables à celle que j'ai vécu : être à l'intérieur d'un espace créé par le son, dans un engagement total de tout le corps. Il y est question d'expérience de sensation et du son comme milieu. Pour me permettre d'articuler ce qui est en jeu dans ces commentaires, je vais, encore une fois, faire appel à deux concepts deleuziens : ceux de l'affect et du plan d'immanence.

L'affect est lié aux nouvelles manières d'éprouver, d'entendre et de voir. Ce concept a été réactualisé dans le domaine des sciences sociales et plus particulièrement par le nouveau matérialisme; on le retrouve dans les études musicologiques récentes, dont

⁹⁹ C. Casagrande, 2009, *L'énergétique musicale*, p. 86.

¹⁰⁰ A. Cornelius, 2008, *People Who Do Noise*, documentaire indépendant. Transcription à main levée. <https://www.youtube.com/watch?v=dGrN6PeliOU>.

¹⁰¹ D. Martin-McCormic, 2019, « Sun O))) : Pyroclasts », *Pitchfork*.

celles, déjà citées, de Cox, Demers, Casagrande, Cox, Jasen et Thompson; ou encore dans le thème de ISEA 2020 intitulé « Why sentience? ». La théorie des affects « has provided the grounding for a sonic realism which attempts to articulate sound as vibratory matter or force, not immediately reducible to its subjective or cultural interpretation¹⁰² ». Le concept d'affect n'est pas lié à l'émotion, il se définit plutôt par une relation dynamique qui comporte, d'une part, une action : la capacité d'une entité (humains, non-humains, animaux, matériaux, technologies) à affecter et être affecté (rapports de forces et de vitesse), ainsi qu'à s'influencer entre elles selon la puissance (variations d'intensité ou potentiel d'expression) de ces actions. D'autre part, cette relation dynamique inclut le devenir résultant de ces actions, à savoir les transitions d'un état à un autre. La sensation (ou l'affect) est prépersonnelle, et intervient avant que le décodage de la pensée ne le transforme en perception, émotions ou sentiments. Janne Vanhanen¹⁰³ précise que la perception est une attention consciente sur quelque chose au détriment de tout le reste. Elle donne l'exemple de la pièce 4'33" (1952) de John Cage, où toute l'attention de l'auditeur-trice est dans l'attente du son du piano; ce qui reste, l'inattention et donc la sensation, le pré-perceptif, est précisément ce que désire nous faire entendre cette pièce. Le *reste*, ce qui n'est pas encore perçu ou, dans ce cas précis, ce qui est laissé de côté par la perception consciente — la sensation de Deleuze — constitue l'expérience prépersonnelle¹⁰⁴ qui ouvre sur le plan d'immanence. Christoph Cox le décrit ainsi :

[Art] plunges us into a life, *zoë*, the intensive continuum of becoming, for « affects » and « precepts » are synonymous with the prepersonal, pre-individual singularities, capacities, and tendencies that constitute material becoming. Art provides an opening onto the impersonal and prepersonal transcendental field that Deleuze variously calls the « plane of

¹⁰² I. Campbell, 2017, « John Cage, Gilles Deleuze, and the Idea of Sound », *Parallax*, vol. 23, n° 3, p. 361-378, <https://doi.org/10.1080/13534645.2017.1343785>.

¹⁰³ J. Vanhanen, 2017, « Learning to Listen : Inorganization of the Ear », dans P. Moisala, T. Leppänen, T. Milla et H. Väätäinen (dir.), *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*, London, T & T Clark, p. 176.

¹⁰⁴ Ibid.

immanence » or the « body without organs » which always exists below or alongside formed bodies and individuals¹⁰⁵.

Le plan d'immanence est le plan des rapports de forces et du potentiel d'expression issu de l'assemblage des différentes entités et de leurs relations. C'est ce potentiel d'expression qui est évoqué dans les discours cités des musiciens *noise* : l'expérience d'un plan d'immanence résultant des sensations (champ intensif), des forces en actions (ou matières expressives du territoire) et des transformations émergeant de celles-ci. Dans l'ordre d'apparition des citations, on aurait donc un devenir-engagement, un devenir-absorption et un devenir-évaporation chez O'Malley. La multiplicité des relations émerge comme des potentialités dans un processus de formation et reformation. Les structures et les sons coexistent, sans préséance des uns sur les autres, et ils peuvent apparaître à la perception dans un agencement toujours nouveau et inédit. Ces agencements renouvelés, les rapports entre vitesse, lenteur, agitation, repos et espace à habiter, sont ce qui se réalise et se développe dans *MissTake*.

Bonnet rassemble le potentiel des forces du plan d'immanence, l'indéfini, la territorialité, le prépersonnel et le sensible en ces termes :

La musique s'échappe de sa dimension programmatique. Elle n'est plus un plan, une liste d'ordre, un chapelet d'instructions. Elle devient une force potentielle, un territoire à conquérir, un espace à habiter ou à peupler de sons. [...] La musique concrète convoie en effet une force incommunicable qui se loge dans la part « sonore » des sons, c'est-à-dire dans les caractéristiques intrinsèques du son qui n'auront pas été ni anticipées, ni fabriquées, et qui lui sont inaliénables : le concret non-sublime, le cri non articulé, ce qui dans le langage ne fait pas encore langage : la part maudite de l'audible¹⁰⁶.

François Bonnet attire à nouveau notre attention sur la question de l'écoute et du sonore de façon exemplaire, en faisant de la sensation la part maudite de l'audible, le plus ou le reste du sonore, qui se dérobe et que l'on convoite. Le *reste* serait donc là où mon

¹⁰⁵ C. Cox, 2018, *Sonic Flux : Sound, Art, and Metaphysics*, Chicago/London, University of Chicago Press. p. 39-40.

¹⁰⁶ F. J. Bonnet, 2019, « En deçà de l'écoute », dans F. J. Bonnet et B. Sanson (dir.), *Composer l'écoute*, Rennes, Shelter Press, p. 71.

intérêt réside : dans le reste de la sensation, avant la perception, décrite par Janne Vanhanen à propos de Cage, mais aussi dans le *reste* du son : dans le sonore, avant le sens. Le reste s'apparente aussi au déchet de Stockhausen, le « ce-qu'on-dit-être-le-laid » (cité précédemment). « Le déchet devient aussi important, sinon plus, que l'objet neuf, à partir du moment où, lui aussi, il fait corps avec le temps. Il est l'image en condensé d'un certain moment¹⁰⁷ ».

Le « être dans l'écoute » ou « à l'écoute », important dans ma démarche, se précise, car écouter est une entreprise complexe et multiple, qui est à la fois un tendu vers le dehors, mais aussi un accès à soi : « Le sentir est toujours un ressentir, c'est-à-dire un se-sentir-sentir¹⁰⁸ ». Écouter, c'est aussi prendre le risque de laisser surgir. C'est une ouverture sur l'inconnu — le dehors deleuzien — dans l'expérimentation. Pour écouter les restes et être dans la sensation et la part maudite de l'écoute, j'ai opté pour l'instabilité et l'inattendu du sans-entrée.

4.2 La (musique) *noise*

The isle is full of noises. [The I is full of noises].

— Shakespeare, *La tempête*. [Hélène Cixous, *Le Voisin de zéro : Sam Beckett*].

Catherine Guesde et Pauline Nadrigny¹⁰⁹, dans leur recherche en forme d'enquête sur ce qu'elles nomment la *noise*, mentionnent une indétermination, essentielle à la *noise*, qui vient de son projet même : « d'une musique immanente au bruit, se constituant par elle-même¹¹⁰ », où la matière a primauté sur toute structuration ou non-structuration. Elles constatent que l'écoute est l'activité structurante du matériau sonore *noise* : les

¹⁰⁷ I. Stoianova, 2014, *Karlheinz Stockhausen : « Je suis les sons... »*, Paris, Beauchesne, p. 245.

¹⁰⁸ J.-L. Nancy, 2002, *À l'écoute*, Paris, Galilée, p. 23.

¹⁰⁹ C. Guesde et P. Nadrigny, 2018, *The Most Beautiful Ugly Sound in the World : À l'écoute de la noise*, Paris, Éditions MF.

¹¹⁰ Ibid, p. 104.

auditeur-trice-s, qui apprécient et trouvent du plaisir dans la *noise*, développent et s'entraînent à une écoute active, curieuse et ouverte à l'inconnu pour plonger au cœur de cette masse sonore et y déceler les régularités et les variations. La *noise* « met en échec une écoute passive, qui se délecte du familier, tout en rendant impossible une écoute formelle¹¹¹ ». Cette impuissance de l'écoute formelle est due à l'éclatement de la forme dans la *noise* : « ce sur quoi bute l'activité de rétention et de protension constitutive de l'acte d'écoute¹¹² ». Ce que les auteures font ressortir, c'est que cette écoute réduite est pratiquée et apprise par des amateur-e-s qui n'essaient pas d'ancrer cette expérience dans un héritage théorique.

Guesde et Nadrigny identifient trois facettes du sonore propres à la *noise* : le son comme puissance autonome, l'écoute comme activité structurante du matériau sonore et, troisièmement, le corps comme moyen et lieu de l'expérience esthétique. Ces trois notions sont peu discutées dans les analyses musicologiques; pourtant, comme on peut le constater dans le cadre de cette recherche, ce sont des éléments actifs qui sont pris en considération dans le choix des techniques ou des concepts.

Il est intéressant de noter les similitudes entre la musique *noise*, telle que décrite dans *The Most Beautiful Ugly Sound in the World* par Guesde et Nadrigny et ma propre recherche : primauté de la matière; musique immanente et englobante; concentration sur la matérialité et l'expérience du son; écoute active (sans toutefois les intensités fortes et la masse sonore). Il existe une autre similitude dans l'inachèvement de la forme : « It is *noise* “all the way dow[n]” – form resisted as pieces develop, noises unresolved into composition, music continually thwarted¹¹³ ». Bref, travailler le bruit nécessite donc de développer de nouvelles façons d'écouter, de penser et de faire face à ce matériau qui défie sa mise en forme et demeure dans l'inachevé. D'ailleurs, il n'est

¹¹¹ Ibid. p. 13.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Citation de P. Hegardy, *Noise/Music A History*, New York, Continuum, p. 134, cité dans C. Guesde et P. Nadrigny, *The Most Beautiful Ugly Sound in the World*, p. 36.

pas anodin de mentionner que cette résistance de la forme est bien réelle. En effet, je n'ai ressenti aucune nécessité de composer des pièces fixées pendant tout le développement du dispositif *MissTake*, et je n'ai réalisé aucun enregistrement de mes nombreuses heures d'improvisations en multipiste, au cours de plus de deux années de recherches. Ce n'est que récemment, avec *MissTake 3* et le retour à la stéréo, que j'ai recommencé à enregistrer et que j'ai eu le désir de développer mes improvisations en compositions fixées. Jérôme Joy, dans son texte *Ante-Bruit : composer le Tout-Audible* relie cette résistance à l'œuvre composée à l'irreproductibilité de l'expérience de l'espace liée au bruit. Il précise que le bruit transforme autant notre manière d'écouter, que notre perception de l'espace et de la temporalité. Le bruit permettrait une « réappropriation de l'espace », qui devient une dimension de l'écoute, au côté de l'intensité : « Qu'elle soit maximaliste ou minimaliste, cette action de bruyance permet de transformer la perception de l'espace et de la durée de celui-ci, en une expérience irreproductible en tant que telle¹¹⁴ ».

4.3 Le sans-entrée

Une musique : c'est toujours un sens fondu dans un signe, un signe écrasé dans un signal, un signal qui émerge du bruit.

— Michel Serres, *Bruits*.

MissTake, c'est un réseau de vibrations en sympathies multiples : avec le lieu, avec le corps et la matière vibrante et imprédictible du sans-entrée, avec l'énergie qui s'accumule et chauffe le sans-entrée pour créer un plan d'immanence. Il en résulte une matière parfois complexe, parfois épurée, souvent imprévisible. Comme quoi, la complexité peut surgir d'interactions simples.

¹¹⁴ J. Joy, 2013, *Ante-Bruit : Composer le Tout-Audible*, thèse de doctorat (en cours), Université Laval, Québec, p. 2.

Le sans-entrée est une technique dont l'une des caractéristiques est un comportement chaotique, non linéaire, nécessitant une écoute attentive et en alerte. C'est une technique très efficace pour qui cherche à créer des matières sonores autrement qu'à l'ordinateur, car elle se fait dans le surgir de l'écoute et dans les manipulations directes des paramètres sonores. Cette technique est à l'inverse d'une pratique axée sur l'ordinateur où les matières sonores sont réalisées en différentes étapes, de l'élaboration minutieuse — découpage, superposition et agglomération — de microsons, à l'écriture fine des lignes d'automation jusqu'à la macroforme.

Le dilemme entre performance et composition, et la question de la possible réunion des deux, est singulier dans le cas du *no-input* car la question est centrée sur le son même — le matériau sonore — plutôt que sur les notions de présence, de geste ou de forme. Cependant, la richesse ou la faiblesse de cette technique réside dans le son. En performance, j'utilise ces sons pour leurs présences, leurs caractères bruts et directs, leurs attaques dures, leurs aigus stridents et la force du registre moyen et celui des basses. Par contre, l'écoute en studio en révèle plutôt les manques : manque d'harmoniques et de dynamiques, manque de subtilités et de variétés sonores.

Certain-ne-s utilisateur-trice-s de cette technique ont contourné cette faiblesse du son par diverses stratégies. Notamment en évacuant la distorsion, l'articulation des sons et le caractère bruitiste en faveur d'une musique ambiante aux sons riches proches des oscillateurs; par exemple, par l'utilisation du multidélai, de la réverbération et de l'égalisation chez Toshimaru Nakamura¹¹⁵, ou par l'utilisation de boucles en multipiste et transpositions des hauteurs chez Christian Carrière¹¹⁶. Ou encore en recréant la technique du sans-entrée à l'intérieur de l'univers numérique de l'ordinateur, donnant

¹¹⁵ T. Nakamura, 2013, *No-Input Mixing Board #8*, Oral Record/The Dim coast, <https://www.youtube.com/watch?v=qTi0hom6r44>.

¹¹⁶ C. Carrière, 3 octobre 2016, *Live at Casa Del Popolo*, Montréal, https://soundcloud.com/christiancarriere/04-casa-oct-3-mixed-set-161004_1413.

ainsi accès à la précision de l'écriture numérique (Dominic Thibault¹¹⁷). Ma stratégie est tout autre. Je mets de l'avant le caractère bruitiste, les articulations imprévisibles et les limites sonores du dispositif en ouvrant, par une multiplication des haut-parleurs, sur l'espace immersif et le plan d'immanence, à l'instar du trio électronique *noise pizMO*¹¹⁸, qui développe une musique à fort volume projeté pour faire vibrer, ressentir et activer l'environnement en espace immersif.

4.4 Le dispositif

Selon Gilbert Simondon, les technologies ne sont pas au service de l'humain, mais elles sont des « individus techniques », car elles se transforment, rythmées par les environnements physiques et les humains qui les coproduisent¹¹⁹. La pensée matérialiste réaffirme, après Schaeffer et Roads cités précédemment, la combinaison de la technique et de la pensée dans des rapports tout à fait inédits. Le matérialisme est une pensée non anthropocentrique où l'assemblage est défini comme un amalgame d'éléments disparates où chacun d'entre eux dispose d'un potentiel local d'action qui amène d'autres éléments à réagir. Tous les éléments sont considérés également. L'assemblage n'est pas une entité statique, mais plutôt un processus : un devenir. Ces entités sont autant les performeur-meuse-s, les auditeur-trice-s que d'autres éléments non humains, tels que les instruments (traditionnels et nouveaux) et les technologies médiatiques, ainsi que les forces vibrationnelles et atmosphériques liées à un milieu¹²⁰. L'assemblage est ce qui se produit entre les entités : c'est le potentiel de modulation des divers éléments entre eux, localement, qui reconfigure l'ensemble. Par exemple, tel

¹¹⁷ D. Thibault, 2015, *fXFD : Une approche numérique à la pratique « sans-entrée »*, Journées d'informatique musicale, Université de Montréal.

¹¹⁸ Le trio est formé de Jérôme Joy, Julien Ottavi et Yannick Dauby.

¹¹⁹ G. Trudel, 2016, *Dessiner une écologie transductive : Matières résiduelles, milieux associés, arts technologiques*, thèse de doctorat, Département de communication, Faculté des arts et sciences, Université de Montréal, p. xviii.

¹²⁰ M. Thompson et I. Biddle (dir.), 2013, *Sound, Music, Affect. Theorizing Sonic Experience*, London/New York, Bloomsbury.

que mentionné auparavant à propos de la *noise*, l'assemblage de l'écoute active, du corps réceptif, de l'intensité sonore qui fait ressentir l'environnement, etc. Le contenu sonore est déterminé par toutes les forces y compris celles du lieu où elles se concrétisent.

Marie Thompson, musicologue qui adhère à la pensée matérialiste, nous met en garde : il ne faut pas concevoir la relation entre le performeur et son instrument comme une causalité linéaire, car elle implique une « modulation of affectivity for all bodies involved – human and non-human, organic and synthetic, “natural” and “unnatural”¹²¹ ». Toutes les entités affectent et sont affectées entre elles à des degrés divers. La description des différents éléments en présence dans *MissTake* est établie selon cette optique et va bien au-delà d'une simple énumération des technologies d'un dispositif.



Figure 3. Dispositif de *MissTake*

¹²¹ M. Thompson, 2017, «Experimental Music and the Question of What a Body Can Do », dans P. Moisala, T. Leppänen, T. Milla, et H. Väätäinen (dir.). *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*, London, T & T Clark, p. 159.

Les cinq éléments en présence dans *MissTake* sont :

1. **Le circuit fermé** (réinjection) analogique d'un magnétophone à cassette quatre pistes dont le son des sorties est redirigé vers différentes pédales d'effets avant de revenir dans les entrées. Le magnétophone est en mode enregistrement. Un interrupteur permet de choisir entre trois entrées : microphone, entrée de ligne et remix. Le mode remix est dévié de son utilisation habituelle. Le défilement de la cassette ne fonctionnant plus, il donne accès au son du souffle de la machine. Aussitôt que l'appareil est mis sous tension, le courant électrique, qui comporte de légères fluctuations, module et agit sur les différentes composantes électriques de façon imprévisible. Les dynamiques, les interférences créées par les réinjections ne sont pas stables. Un petit mouvement du potentiomètre, et le son peut basculer dans l'aigu ou le grave ou changer drastiquement d'intensité.

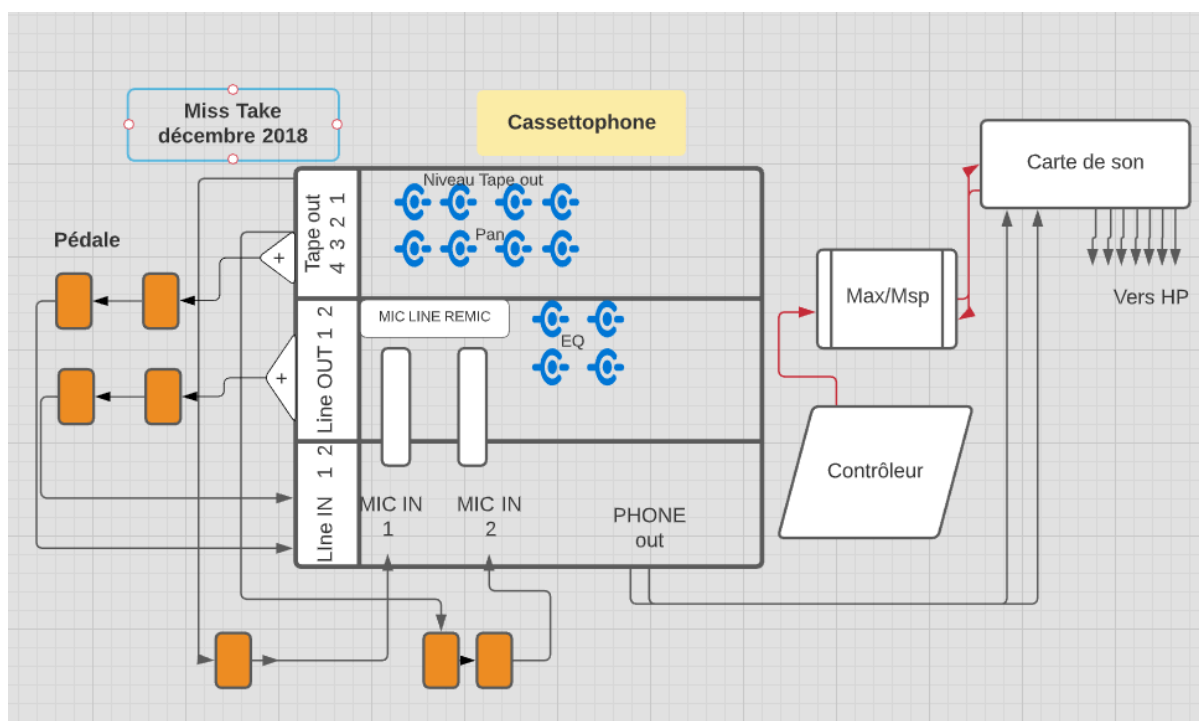


Figure 4. Schéma des entrées et sorties du dispositif *MissTake*

2. **L'ordinateur** donne accès : aux logiciels de spatialisation des matériaux sonores dans l'espace; à l'ajout de réverbération; aux transpositions d'un et de deux octaves vers le grave et à deux modules d'échantillonnage de courte durée et en continu pour granulation. La sortie des écouteurs du magnétophone (les sons réalisés en temps réel) est dirigée vers le logiciel Max/msp où le son est analysé selon différents facteurs perceptifs : niveau d'intensité (*loudness*), niveau de bruit (*noisiness*) et hauteur. Ces facteurs perceptifs sont reliés à des pré réglages de différents mouvements de spatialisation. J'utilise la librairie d'objets HOA¹²² dans Max, qui permet d'accéder à des effets de granulation, de modulation en anneau, de décorrélation microtonale et de convolution, combinés à une spatialisation ambisonique. Une interface externe, reliée à l'ordinateur, permet un accès direct aux pré réglages. Les potentiomètres linéaires de l'interface sont assignés au volume des sept différentes sources : le son direct spatialisé en point source; la spatialisation ambisonique avec modulation spectrale en anneau; la spatialisation ambisonique et décorrélation spectrale; échantillonnage 1; échantillonnage 2; transposition du son direct vers le haut-parleur de grave; transposition de la modulation en anneau vers le haut-parleur de grave. Les rythmes spatiaux créés par la vitesse des trajets entre les haut-parleurs sont réalisés en contrôlant la vitesse de réception des données de spatialisation qui est modifiable directement par l'interface.

¹²² La librairie d'objets Hoa a été créée par Julien Colafrancesco, Pierre Guillot et Elliott Paris au CICM, de l'Université Paris 8.

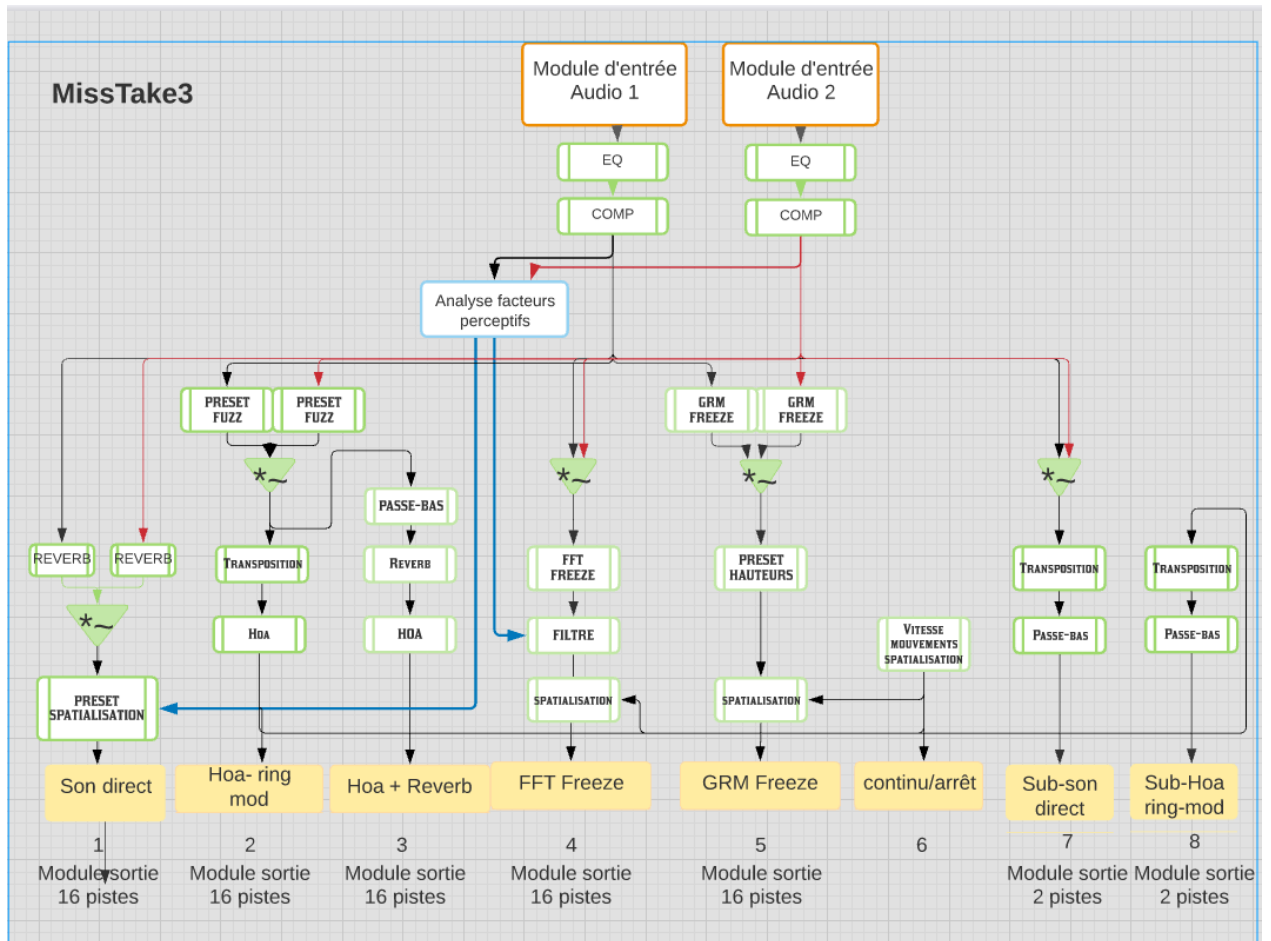


Figure 5. Diagramme du parcours numérique du son jusqu'aux potentiomètres de sorties

3. La spatialisation est conçue comme une étendue et non comme un effet rajouté. Le son direct est redirigé vers une spatialisation point à point en stéréo située à hauteur d'écoute de l'auditeur-trice. La décorrélation en ambisonique est liée à une réverbération pour ouvrir et élargir la sphère et procurer une impression de profondeur. La modulation spectrale en anneau, liée à la transposition, est ressentie au-dessus de la tête, dans un plan rapproché, et agit comme second plan rythmique. L'envoi dans les haut-parleurs de basses fréquences élargit le spectre vers le bas, tout en permettant de créer une étendue sourde, indéfinie et dans le lointain. Les deux granulateurs sont utilisés comme des résonances floues de ce qui précède. Leurs mouvements sont situés dans le moyen haut de la sphère.

4. Le lieu est toujours autre : par la configuration des haut-parleurs, la réponse fréquentielle de la salle, ses dimensions, les auditeur-trice-s, les bruits de l'environnement, etc.

5. La musicienne à l'écoute : manipulant le dispositif, dans la tension de l'écoute réagissant par ses gestes au flux sonore et leur spatialisation dans le lieu, dans l'exploration des potentialités de cet assemblage, dans l'écoute de ce qui advient et l'expérience de l'agir — modulant et modulé dans des combinaisons toujours nouvelles.

4.5 D'un matériau-geste à une matière-espace

Le dispositif *MissTake* est issu de ma pratique qui est celle de l'électroacoustique. C'est une pratique de la composition en studio axée sur l'écoute réduite, les processus orientés et énergétiques, la mise en espace comme paramètre de la composition, et l'improvisation. Celle-ci est présente à la captation qui sert à créer les matériaux sonores, et lors de la transformation des sons réalisée avec des logiciels et des contrôleurs externes. Dans les deux situations, il s'agit de construire des séquences sonores qui s'élaborent dans la durée, l'écoute attentive et le faire. Ces séquences sont ensuite découpées, superposées et retransformées. Depuis ma pièce *T.A.G.* et l'introduction du synthétiseur analogique Korg à ma pratique, je tente de conserver, dans mes compositions, des séquences improvisées avec celui-ci dans leurs intégralités, avec leurs imperfections, en limitant les découpages.

J'ai eu une pratique de l'improvisation électroacoustique en quatuor pendant une dizaine d'années, et j'étais toujours insatisfaite de mon dispositif électronique : un ordinateur et des contrôleurs MIDI servant à déclencher des sons préenregistrés, mais modulés en temps réel. Principalement parce que ce dispositif n'avait pas la souplesse de jeu pour apporter des changements soudains ou répondre rapidement à un autre

membre du quatuor, mais aussi parce que la posture liée à ce dispositif — assise devant un écran — me semblait plutôt inintéressante dans le cadre d'une performance. Cependant, une autre composante de mon dispositif, la manipulation directe des objets sonores reliés aux microphones contacts, permettait une rapidité et une cohérence entre la source et la manipulation. Mais ces gestes (frapper, frotter, glisser, gratter, etc.) ne comblaient pas mes attentes, car ils demeurent limités et pauvres en développement, en regard des sons fixés préalablement sculptés, montés ou transformés en studio et en regard de la virtuosité de jeu des instrumentistes improvisateurs.

L'élaboration du dispositif *MissTake* s'inscrit dans le prolongement de ces deux démarches : favoriser l'immédiateté et la tension du présent, mais aussi, la composition des flux sonores en processus orientés (brillant/mat, lisse/granuleux, mince/épais, centré/large, dense/épars).

Il y a quatre moments-clés de cette recherche qui ont donné suite à des décisions importantes concernant le choix des outils et la conception du dispositif : le choix de l'improvisation en solo, celui du cassetophone sans-entrée, la découverte du matériau sonore envisagée comme masse englobante et la spatialisation.

1. Au début de cette recherche, l'improvisation en solo n'est pas envisagée. Mon attention est concentrée sur la comprovisation, l'imprévisibilité et l'instabilité. Au cours de cette période, j'ai composé deux pièces de musique mixte, avec l'intention de revenir aux principes de base de la synthèse sonore (modulation en anneau) et de l'utilisation du microphone (Larsen, sons de proximité). Je cherchais à inverser le rapport entre l'instrument et les sons fixés : l'instrument acoustique devenant une interface qui « traite » les sons fixés. Ensuite, devant tout le temps nécessaire à l'expérimentation et la mise en place d'un patch Max permettant l'instable et l'imprévu, j'ai décidé qu'il était préférable de travailler en solo, sur un dispositif conçu avec les outils et les gestes de manipulations

propres à la musique concrète (maniement des potentiomètres linéaires ou rotatifs, branchement des fils), éloignés de toute gestuelle propre à un instrument acoustique. D'où la recherche d'un instrument au son continu qui libère ainsi la dépendance au clavier comme déclencheur et source des hauteurs, tout en permettant un travail dans la durée. D'où aussi la recherche d'une modulation élastique ou organique du temps et non une modulation pulsée, telle que celle que j'avais explorée avec le synthétiseur analogique Korg MS-20, en utilisant le suiveur d'enveloppe relié à des microphones ou des sources sonores externes (son de vagues, radio à ondes courtes, etc.) afin d'introduire l'irrégularité dans les courbes modulant les fréquences, la dynamique ou la pulsation. J'ai toujours eu une préférence pour les effets qui se développent dans le temps, comme dans le logiciel Cecilia, où les courbes de modifications sont dessinées par l'utilisatrice d'après les caractéristiques propres au son traité et les modifications recherchées.

2. Dans le cadre du festival Montréal/Nouvelles Musiques produit par la Société de musique contemporaine du Québec, je suis invitée par la clarinettiste Lori Freedman à former un duo pour participer au concert Cabaret LowTech. Le contexte d'un duo avec une instrumentiste oriente alors ma recherche vers un dispositif électronique portable, compact et sans ordinateur. Je tenais à ce qu'il permette un engagement de tout le corps, dans une posture semblable à la clarinettiste, debout, et occupant un espace plus ou moins égal sur scène. Je me plaçais d'emblée dans l'acceptation d'un nombre restreint de sonorités réalisables avec ce dispositif (à l'inverse de l'ordinateur). C'est à ce moment-là que j'opte pour le cassetophone configuré en sans-entrée dans un dispositif minimal : le cassetophone et quelques pédales d'effets. Les sons issus de ce dispositif sont rugueux, bruiteux et accompagnés du souffle de la machine, amplifié et modifié par la rétroaction. La qualité du dispositif était sa portabilité, la posture qui engage tout le corps et le plaisir d'en jouer. Sa plus grande lacune, à ce stade, résidait dans la difficulté d'en contrôler les sonorités, qui parfois

éclataient littéralement en un sinus aigu et strident, ou, au contraire, disparaissaient dans un souffle ténu. Le contrôle de la dynamique est l'un des problèmes confrontés avec ce dispositif car, d'une part, l'intensité des deux pistes du cassetophone doit être assez forte pour qu'elles puissent réagir et s'intermoduler efficacement, et d'autre part, parce que le jeu sur les potentiomètres de volume a un impact sur le timbre et la sonorité. Ces manipulations sont essentielles, malgré le risque de chutes d'intensité subites. Une autre lacune était le peu de variations des matériaux sonores. Les développements ultérieurs du dispositif tenteront de combler ces manques par l'ajout de pédales, de filtres et d'effets pour multiplier les possibilités de transformations.

3. Suite à cette performance, j'ai réintroduit l'ordinateur dans le dispositif comme source d'effets dont l'accès aux réglages se fait par un contrôleur MIDI, le APC mini. Celui-ci est une matrice de boutons déclencheurs configurée et introduite dans le dispositif comme un instrument en soi (telle une autre pédale d'effet) ne nécessitant pas de porter le regard à l'écran de l'ordinateur. Avec cette nouvelle configuration, et l'ajout de pédales d'effets plus en lien avec mon projet (modulation en anneau muni d'un filtre passe-bas ou *fuzz* avec atténuateurs des registres graves, moyen et aigu), j'obtiens ce que je recherchais : un matériau brut, rêche et instable, aux multiples aspérités. Qui ne cesse de me surprendre — étant totalement éloigné de mes matériaux sonores de prédilection — et de m'étonner — par la coïncidence entre le matériau sonore et le dispositif. Un matériau complexe aux qualités articulatoires dynamiques et de timbres, porteur de possibles, nécessaire pour développer mon projet plus avant.
4. Le quatrième moment-clé, celui de la spatialisation permettant l'immersion au sein de la masse sonore, a été raconté précédemment (voir 4.1).

Ma première performance solo devant public m'a permis de constater quatre éléments simples, mais fondamentaux :

1. L'importante de performer devant le public pour développer l'aptitude à improviser et à écouter en présence des auditeurs.
2. Prendre le temps de la découverte, augmenter le temps des silences ou des arrêts, et se permettre d'aller jusqu'au bout des expérimentations, en faisant confiance aux auditeurs.
3. Pratiquer une improvisation dans sa durée totale prévue, dans sa continuité, en considérant ce temps comme l'œuvre à faire. Les improvisations faites en studio avaient pour but de développer une dextérité avec le dispositif et enregistrer les matériaux sonores intéressants. Ce n'était pas du tout un modèle de pratique pour la performance devant public. Ce n'est que tardivement que j'ai réalisé l'importance de changer ma façon de me préparer pour une performance en direct, en pratiquant avec un chronomètre, pour intégrer et vivre cette durée, et surtout, pour apprendre à poursuivre, toujours et malgré tout, et à trouver des solutions pour se déprendre d'une situation non voulue et transiter vers un nouveau processus. Ces solutions proviennent de l'apprentissage et de la mémorisation des réglages sur les pédales d'effets permettant d'accéder, par exemple, à un son grave lisse ou à un son aigu bruiteux, changer le rythme d'un battement, revenir à une rugosité, à un son tonal, etc.
4. Enregistrer les improvisations et les réécouter rapidement, pour confronter la mémoire de ce qu'on a fait, avec le résultat sonore. Ce qu'Andrew Hugill nomme « reflexion-on-action », le pendant de la « reflexion-in-action¹²³ » que l'on pourrait associer au point 1 ci-dessus.

Il est important de mentionner que le corps et les mains sont accaparés entièrement dans la fabrication du flux sonore. L'improvisation sur le dispositif exige beaucoup de manipulations. Cette spécificité du dispositif doit être prise en ligne de compte à chaque

¹²³ A, Hugill, 2008, *The Digital Musician*, New York, Routeldge, p. 205.

ajout d'un nouvel élément, et intervient particulièrement dans l'interaction développée pour la spatialisation.

Dès l'introduction de la spatialisation, j'ai voulu que les mouvements de manipulations aient un impact sur les trajectoires du son dans l'espace. La sortie stéréo du cassetophone est dirigée vers le logiciel Max et analysée selon des facteurs perceptifs. Ceux-ci sont reliés à des préréglages de différents mouvements de spatialisation. Voici un exemple : un préréglage analyse la hauteur. Les sons aigus sont dirigés vers le haut et les douches, et les sons graves vers le bas. En situation de performance, je peux donc jouer avec l'espace : arrêter volontairement pour demeurer dans une configuration spatiale, ou au contraire, effectuer des changements brusques pour faire bouger le son rapidement. J'utilise les trois modules de spatialisation en parallèle : je peux passer de l'un à l'autre, pour créer un espace lointain, plus rapproché, ou encore, les jouer ensemble pour créer une densification de l'espace. Les rythmes spatiaux, créés par la vitesse des trajets entre les haut-parleurs sont modifiables et accessibles par un contrôleur. Ils sont réalisés en contrôlant la vitesse à laquelle les données sont transmises entre l'analyseur et la spatialisation. Les manipulations se font entre le *no-input*, les pédales d'effets et le contrôleur. Les trois spatialisations permettent de démultiplier les rythmes et les flux issus des forces agissantes au sein du dispositif, comme des vibrations en sympathies multiples déployées dans l'espace immersif devenant ainsi, en quelque sorte, un partenaire dans l'improvisation. Avant chaque performance devant public, qu'elle soit de 15 ou 20 minutes, je détermine un point de départ, et je réfléchis à l'allure et à la vitesse générales de l'improvisation, qui se loge entre le trop des manipulations et le pas assez de mouvements et de renouvellement de l'attention. Comme nous le constaterons dans les écoutes des extraits ci-après, cette tension résulte de la nécessité d'une retenue pour approfondir une trajectoire, se réserver des éléments ou encore, pour écouter le déploiement du son dans l'espace sonore. Cette restriction se retrouve aussi dans l'importance de ne pas « perfectionner » le dispositif et en conserver l'instabilité, l'imprévisibilité ainsi que les sons bruts et rêches.



Figure 6. Un des prototypes de *MissTake*

4.6 *MissTake* 1 à 4

Il y a eu plusieurs prototypes du dispositif avant que celui-ci ne prenne le nom définitif de *MissTake* (voir annexe 1). Le tout premier dispositif est minimal : un magnétophone à cassettes et trois pédales d'effets de guitare, avec sortie en mono vers les haut-parleurs. Selon les prototypes, il y a eu des tentatives avec et sans l'ordinateur : avec le logiciel Ableton Live; avec différentes interfaces; avec une console analogique munie d'effets intégrés; avec le synthétiseur Korg MS-20 comme source sonore, mais aussi comme source de contrôle de tension dont sont munies certaines des pédales. Enfin, la version actuelle de *MissTake* : un magnétophone, des pédales d'effets, un ordinateur et le logiciel Max pour contrôler la spatialisation et une interface pour l'accès direct aux préséglages.

Il y a eu quatre improvisations publiques de *MissTake* : la première (janvier 2019) et la quatrième (janvier 2020), en multipiste, dans le cadre des concerts Ultrasons organisés par la Faculté de musique de l'Université de Montréal; la deuxième, également en multipiste, a eu lieu dans le cadre du Festival Akousma à l'Usine C de Montréal, en octobre 2019. La troisième (décembre 2019), en stéréo, à la Casa Del Popolo à Montréal (voir Annexe 1 : chronologie). Les extraits sonores sont issus des captations stéréo réalisées lors des concerts. Lorsque le son est à faible niveau et en arrière-plan, c'est le son de la spatialisation. L'œuvre soumise dans le cadre de cette thèse est celle réalisée en stéréo; c'est la captation de l'improvisation, sans modification, mais les deux dernières minutes n'ont pas été enregistrées.



Œuvre 4. *MissTake 3*

4.7 Similarités et différences

À l'écoute des quatre premières performances de *MissTake*, on discerne une oscillation entre, d'une part, des gestes énergiques et rapides de manipulations (recherche d'un équilibre entre le temps d'écoute et le temps d'action) et, d'autre part, une retenue dans les gestes, pour un travail fin de la texture (demeurer avec le même son, s'aventurer plus avant dans les transformations ou carrément basculer vers autre chose). Cette tension pourrait se rattacher à la question de la coupure, comme nous le rappelle la compositrice Pascale Criton, concernant la notion proposée par Pierre Boulez dans les années 60 :

Le continuum se manifeste par la possibilité de couper l'espace suivant certaines lois; la dialectique entre continu et discontinue passe donc par la notion de coupure ; j'irai jusqu'à

dire que le continuum est cette possibilité même, car il contient, à la fois, le continu et le discontinu : la coupure, si l'on veut, change le continuum de signe¹²⁴.

Passer d'un signe + à un —, et par conséquent à un continuum négatif est une formule étonnante qui s'impose. Non pas le discontinu, mais un continuum négatif! Selon Pascale Criton, dès lors que l'on considère la musique comme un espace de liaisons virtuelles à organiser, il faut créer de nouveaux types d'opérateurs pour développer de nouvelles continuités. Chaque performance de *MissTake* fait entendre, selon des pourcentages différents, la tension liée à l'avènement ou non de la coupure : lieu de l'articulation, du basculement entre le geste et la texture où « c'est la position même du soliste qui disparaît et les fonds qui se mettent à couvrir la surface, celui d'un plan sensible où gestes et varia machiniques viennent laisser leurs empreintes¹²⁵ ».

Le son brut et direct est de moins en moins présent au fil des performances. Inversement, le son acquiert un registre plus large et une densité plus grande par l'accumulation des pistes de traitements. L'ajout de sons toniques et de couleurs plus variées fait suite à l'introduction d'une pédale de chorus (extrait 1).



Extrait 1. *MissTake 4_densité*

Les changements, d'abord réalisés par paliers bruts (extrait 2), deviennent progressivement plus graduels et progressifs. Dans le troisième extrait, on entend les deux sortes de coupures, l'une directe et l'autre en fondu enchaîné. Au début, on entend un changement direct suivi d'une progression rythmique et spatiale, puis, vers la fin, survient l'arrêt du rythme en fondu enchaîné sur un changement de textures. Dans l'extrait 4, la matière sonore est articulée non par les gestes, mais par les superpositions de rythmes dans l'espace.

¹²⁴ Citation de Pierre Boulez dans P. Criton et J.-M. Chouvel (dir.), *Gilles Deleuze : La pensée musique*, Paris, CDMC, p. 54.

¹²⁵ B. Gallet, 2002, *Le boucher du Prince Wen-houei. Enquête sur les musiques électroniques*, Paris, Musica Falsa.



Extrait 2. *MissTake 1_geste*



Extrait 3. *MissTake 4_transition*



Extrait 4. *MissTake 3_articulation*

L'axe tonique aigu de la mélodie paysage, tel que discuté pour *Volt_#1*, est récurrent avec des variations dans toutes les performances (extrait 5).



Extrait 5. *MissTake 1_axe tonique*

Les glissandos de hauteurs, les amincissements ou élargissement de l'épaisseur d'une texture, les accélérations et superpositions rythmiques ne sont pas perçues comme des processus orientés, mais plutôt comme des extensions de la matière sonore (extrait 6) et de l'énergie (extrait 7) où une insertion/coupure à la moitié de l'exemple nous fait accéder à un autre palier d'intensité, tout en demeurant dans la suite du geste.



Extrait 6. *MissTake 3_glissandos*



Extrait 7. *MissTake 4_rythme*

L'ajout d'échantillonnages courts et en continu, pour pouvoir étirer le son dans son axe temporel ou fréquentiel, donne accès au temps qui vient de passer, mais qui s'étire un peu. Ces nouvelles temporalités agissent un peu comme des silences, car elles permettent de reposer l'écoute. Le retour de ces boucles donne un sentiment de forme

ou d'organisation, et leur utilisation en arrière-plan permet des lignes de fuite qui ouvrent sur l'espace, comme dans l'extrait 8.



Extrait 8. *MissTake 3_progression*

Entre le premier *MissTake* et le dernier, on constate un phénomène de retour graduel à des éléments qui avaient volontairement été évacués au début de la recherche : retour de l'ordinateur et d'un son plus contrôlé avec la compression, des égalisations en entrées, des effets de réverbération; accès graduel à un plus grand nombre de pistes sonores mieux définies dans leurs registres et dans leurs sonorités propres; plus grand contrôle des manipulations et du dispositif en général; et surtout, retour d'une pensée compositionnelle opérant dans la durée. Bref, un retour à la comprovisation, cette fois dans la pensée en action, dans le temps de la performance.

En cours d'analyse des *MissTake*, j'ai porté une attention particulière à *MissTake 3*, en stéréo, car j'avais eu le sentiment, lors de cette improvisation, d'avoir soutenu et conservé une attention des auditeur-trice-s tout au long de la performance. Cependant, à la réécoute, je constate, entre 13 et 20 minutes, une perte d'attention et le sentiment d'être moins dans le *son* et plus dans la *pensée compositionnelle*. Cette section est composée de quatre sons superposés — une boucle, un axe tonal, des sons graves en ondulation et réverbérés, et un nuage de sons — ce qui est peu fréquent dans les autres improvisations. Ceux-ci sont disposés comme dans une étendue sonore qui requiert d'autres types de manipulations que celles reliées à l'énergie du geste. À l'écoute de cette section, on remarque que l'intensité du son direct, en avant-plan, a été diminuée, probablement afin d'entendre le travail avec l'espace. Ce retrait a deux effets négatifs : il enlève de la présence et cause une diminution de l'intensité globale. L'écoute nécessaire pour travailler l'espace entre donc en conflit avec le geste direct et la position physique de l'interprète, debout sur scène.

Cette constatation nécessite de réfléchir plus en amont à la notion des cadres d'espaces conceptualisés par le compositeur Simon Emmerson qui identifie deux cadres principaux : le local et le champ. Le *local*, où la relation de cause à effet reste claire et où « les contrôles et les fonctions *locaux* cherchent à étendre (mais sans rompre) la relation perçue d'action de l'interprète humain à la production sonore¹²⁶ ». Le « *sans rompre* » est l'élément important ici, en tant qu'énergie principale et nécessaire, tel « l'aimant qui entraîne les résidus ferreux¹²⁷ ». D'autre part, le cadre *champ*, place le résultat de cette activité dans le contexte, le paysage ou l'environnement. La question de l'écoute sur scène, devant le public et non au cœur du dôme comme je l'ai expérimenté pendant presque deux années de pratiques régulières, est une problématique qui s'est révélé lors des performances publiques, et particulièrement lors de *MissTake 4*, où j'avais sous-estimé l'importance d'avoir des haut-parleurs dédiés au retour du son sur scène. Cette constatation, au terme de cette recherche, invite à reconsidérer et à interroger les choix effectués en lien avec l'improvisation et la composition, à la fois sur le plan de l'écoute, de la perception et de la position en situation de performance sur scène qu'une interrogation sur les interventions techniques qui concerne l'espace, et la décision de l'improvisation libre, sans son préenregistrés.

En guise de conclusion de ce chapitre consacré au projet *MissTake*, voici une parenthèse historique; il s'agit d'un récit du professeur Georges Bloch. Le compositeur Joel Chadabe a composé la toute première pièce numérique en temps réel en 1978. L'année précédente, il faisait paraître un article, fondamental pour l'époque¹²⁸, sur les systèmes interactifs. Sa réflexion est basée sur la boucle de rétroaction : une entrée, un processus, une sortie et la boucle de rétroaction, sauf que l'entrée est un ordinateur qui peut être soit un ordinateur-interprète — l'automate à mémoire, soit un ordinateur-

¹²⁶ S. Emmerson, automne 2012, « La poétique du « live » en musique électroacoustique », *Revue Francophone d'Informatique Musicale*, n° 2, <http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=215.<215.pdf>>.

¹²⁷ A. Arbo à propos de Romitelli, « En Trance », dans A. Arbo (dir.), 2005, *Le corps électrique : Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan, p. 33.

¹²⁸ J. Chadabe, juin 1977, « Some Reflections on the Nature of the Landscape within which Computer Music Systems are Designed », *Computer Music Journal*, <http://joelchadabe.net/reflections/>.

compositeur — l'automate à processus (Open Music en serait un exemple). En tant que compositeur, Chadabe s'intéresse particulièrement au processus. Son prototype théorique de l'interaction permet des partitions non prévisibles où le compositeur spécifie et joue des stratégies et non des données. Sa définition des deux types de paradigmes d'interaction compositionnelle est particulièrement imagée :

Celui de la voiture, où l'on a un contrôle immédiat, mais en suivant une route (plus ou moins) unique et prédéterminée pour mener au but ; et le bateau à voile, où ce contrôle dépend d'une multitude de facteurs sur lesquels le navigateur n'a aucun pouvoir et qui peuvent le surprendre (la mer, le vent, la météo, etc.), et où la route est définie par une réflexion stratégique qui tente de prendre en compte tous ces facteurs¹²⁹.

Si on rapproche cette définition de celle, vue précédemment, de la conception énergétique de Deleuze, le projet *MissTake* serait une manière de surfer entre des ondes préexistantes où le sensible et l'intelligible, tout à la fois, sont à l'œuvre face aux vents, aux marées et aux intempéries, et dont l'unique stratégie est la présence et l'écoute.

¹²⁹ G. Bloch, automne 2014, « L'improvisation composée : une utopie fructueuse née avec la musique interactive (1977-1985) », *Revue Francophone d'Informatique Musicale RFIM*, n° 4, <http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=296>.

5. CONCLUSION

Je me suis intéressée à la musique *noise*, car choisir le sans-entrée, c'est aussi choisir le bruit comme matériau. Le bruit entendu comme « pur son » et non comme un son impur, comme « rumeur, tumulte, masse physique et sensible, jamais domestiquée, aux fluctuations subtiles et complexes¹³⁰ ». Le bruit permet de travailler directement dans la matière, sur les forces et les tensions qui la traversent et en émergent pour créer un milieu construit de relations entre les corps et les forces qui le composent. Selon le musicien George Lewis¹³¹, la *noise* permet de réunir quatre désirs : le bruit comme tout sonore, l'improvisation, la spontanéité ainsi qu'un désir de nomadisme. À quelques détails près, ces éléments se retrouvaient déjà en germe dans les axes de ma recherche où le bruit est comme un tumulte non domestiqué pour affirmer, musicalement, ce que d'autres femmes disent, hurlent, crient politiquement et autrement. L'improvisation et la spontanéité servent à développer la durée et à faire l'expérience de la matérialité des sons comme accès à la sensation. Il s'agit aussi d'une prise de risque et de l'affirmation symbolique d'un faire féminin, en solo, devant l'auditoire, et d'un nomadisme dans la volonté de m'engager sur des chemins se trouvant à l'opposé de ma pratique habituelle. Ce choix du sans-entrée a généré un processus de délestage opérant principalement sur le plan du temps et de la durée.

Je me suis engagée dans cette recherche-crédation afin de réunir les différentes strates du faire et les qualités d'écoute qui leur sont reliées (le direct, l'enregistré en cours de performance et réinséré, le composé, le projeté) pour réaliser des pièces de longue durée où des sections improvisées viennent se juxtaposer à des sections composées ainsi qu'à des sections avec instruments acoustiques. Mes recherches pour trouver les instruments adéquats et mettre au point mon dispositif ont été entreprises dans le

¹³⁰ Citation de P. Hegarty, *Noise/Music : A History*, New York, Continuum, p. 134, dans C. Guesde et P. Nadrigny, *The Most Ugly Sound in the World*, p. 36.

¹³¹ A. Cassidy et A. Einbond, 2013, *Noise in and as Music*, University of Huddersfield, Huddersfield, p. xix.

contexte de la composition électroacoustique et mixte. Puis, avec le développement du sans-entrée, s'est amorcé un basculement progressif vers l'improvisation en solo qui a occasionné de grands bouleversements dans ma façon de concevoir, d'entendre et d'organiser le sonore. Les modifications les plus profondes se sont produites dans la composition et l'organisation dans le temps des matériaux sonores et ce, jusqu'à engendrer une perte de mes repères.

Le dispositif *MissTake* pourrait correspondre à la définition de l'objet évolutif de Morton Feldman. C'est au contact des peintres new-yorkais que Morton Feldman développera, à la suite de Cage, son désir de s'abstraire du temps mesuré pour composer des surfaces de temps comme des toiles temporelles. Feldman ne veut pas composer le temps, mais plutôt le laisser advenir : « to flow with it and as it¹³² ». Dans sa recherche de la durée, il compose des pièces de plus en plus longues pour atteindre, par exemple avec *For Philip Guston* (1984), une durée de quatre heures. Ces longues pièces sont définies comme des objets évolutifs : ni dans le temps, ni à propos du temps, mais qui existent comme le temps¹³³. Cependant, cet objet évolutif ne peut être atteint sans une longue durée (au-delà d'une heure) où il n'est plus question de forme, mais d'échelle. Feldman prend pour exemple Proust : or *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) se déploie tout de même en plusieurs tomes. Nous pourrions aussi ajouter à cet exemple l'opéra *Licht* (1977-2003), de Stockhausen, d'une durée de vingt-neuf heures et divisé en sept opéras, un pour chaque jour de la semaine.

MissTake se situe au cœur de cette contradiction, comme impossibilité et interrogation constante; chaque performance est comme un « temps discret » d'un continuum; c'est un inachèvement de la forme plutôt qu'un changement d'échelle. Cet inachèvement de la forme est l'une des principales découvertes de ma recherche.

¹³² C. Cox, 2018, *Sonic Flux*, p. 141.

¹³³ « His interest was not how to make an object, not how this object exists by way of Time, in Time, or about Time, but how this object exists as Time ». Cité par Cox, dans *Sonic Flux*, p. 141 (Traduction libre).

Le dispositif a favorisé un travail sur le plan de la sensation, c'est-à-dire à l'écoute des affects et des forces énergétiques émergeant du matériau sonore dans une logique d'extension, d'agencement et de dissémination des flux. L'action du travail de l'affect dans le matériau sonore affecte à son tour la pensée et initie un mouvement d'interrogations à même le dispositif, mouvement et devenir de la pensée qui fait l'objet de cette thèse. Cette-petite-machine-pour-commencer-quelque-chose a révélé le potentiel du dispositif qui, au-delà de mes attentes, a permis d'installer les conditions pour une « déshabituatation » de mes réflexes compositionnels : le corps à corps avec la matière transporte donc du sensoriel et du conceptuel entremêlés!

Le projet *MissTake* peut maintenant s'engager dans un dialogue avec le dehors. J'ai l'intention d'inviter d'autres musicien-ne-s à se joindre à moi afin d'élargir le spectre de mes sons en intégrant à mes sonorités bruiteuses, des timbres et des sonorités harmoniques des instruments acoustiques. Je cherche à atteindre une saturation, non dans l'intensité, mais par une densification des timbres et des masses sonores occupant l'espace. À partir de ma pratique récente en improvisation sous le dôme de haut-parleurs, j'aimerais développer une nouvelle méthode de travail avec les instrumentistes pour les plonger d'emblée dans le tout sonore et dans l'étendue, et ne plus débiter par l'enregistrement en studio des instruments un à un pour développer une banque d'échantillons, comme je le faisais auparavant pour réaliser mes pièces mixtes. Mais plutôt, dès le début, de trouver à l'intérieur de l'espace multiphonique et physique d'un dôme de haut-parleurs. Dans la totalité du sonore, les musicien-ne-s et moi-même, amplifiés, à l'écoute, en réponse, en accompagnement ou en retrait des trajectoires et mouvements des flux sonores. Aussi, afin d'élargir ma palette sonore, mais cette fois en situation de performance solo et en stéréo, je souhaite réintégrer le Korg MS-20 comme source sonore et contrôle de tension, faisant ainsi une entorse à mon désir de conserver un dispositif minimal.

Toutefois, une question persiste et hante cette recherche : puis-je faire l'économie du composé ? Les analyses et textes concernant les saturationnistes indiquent que ceux-ci

ne peuvent arriver à développer l'articulation de l'excès et son potentiel dynamique, sans avoir recours à un travail d'écriture en finesse. Pour ma part, à l'écoute de mes improvisations, certains sons me font signe et activent mon désir de développer ces sons plus en amont, dans la composition. Ce retour à la composition, porté par la posture, l'écoute et les matériaux sonores du sans-entrée, inaugure une pratique nouvelle de la composition opérant un brouillage des catégories entre composition, improvisation et performance. Cependant, ce qui reste semblable dans ces pratiques distinctes et s'est précisé dans cette thèse, c'est que ma démarche se construit dans l'*écoute* plutôt que dans l'*entendre* tel que défini par Jean-Luc Nancy, c'est-à-dire dans un tendu vers ce qui n'est pas immédiatement accessible, dans l'indéfini et l'inconnu. Cette constatation permet un arrimage des concepts-clés tels que l'imprévu, l'instable et le hors-contrôle au choix d'un matériau bruiteux et du souffle des machines.

Le développement du projet *MissTake* va se poursuivre, particulièrement pour développer certains accès au temps (compressé, dilaté, gelé), et de nouvelles pièces seront composées dans l'ouverture de ce qui en surgira. En guise de conclusion, je me permets de faire mienne la poétique de Chamoiseau¹³⁴ :

Considère cette poétique à laquelle je souscris : chaque forme non comme un commencement, mais comme incommencement. Offrir la sensation que quelque chose commence, jamais que quelque chose s'achève, ni que quelque chose s'est installé. L'instant du commencement, saisi au vol, maintenu en suspens, déconstruit de cette sorte, dans une relation inouïe au tout-possible ouvert. Créer un espace générique où les agglutinations se mettent en branle vers des organismes évolutifs, complexes, qui devront s'adapter à des temps et des espaces encore à naître. Et, au passage, mobiliser les archétypes, les signes, les symboles, toutes les marques, sans qu'il soit possible de les identifier. Juste invoqué, suggéré, saisi, et mieux : précisément poétisés.

¹³⁴ P. Chamoiseau, 2016, *La matière de l'absence*, Paris, Seuil, p. 69.

Références bibliographiques

- Adkins, M., 2010, « Metaphor, Abstraction and Temporality in Electroacoustic Music », *ArtMusFair*, Chopin University, Warsaw, Poland. <http://eprints.hud.ac.uk/8777/>.
- Adkins, M., 2014, « A Manifesto of Nodalism », *CITAR Journal*, vol. 6, n° 1. <https://pure.hud.ac.uk/en/publications/a-manifesto-of-nodalism>.
- Adkins, M., R. Scott, et P.-A. Tremblay, août 2016, « Post-Acoustic Practice : Re-Evaluating Schaeffer's heritage », *Organised Sound*, vol. 21, special issue n° 2, p. 106-116. <https://doi.org/10.1017/S1355771816000030>.
- Albèra, P. et F. Bedrossian, juin 2014, « La forme est un sentiment complexe. Un entretien avec Franck Bedrossian », *Dissonance/Dissonanz*, vol. 126, p. 12-17.
- Arbo, A. (dir.), 2005, *Le corps électrique : Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan.
- Arbo, A. (dir.), 2015, *Anamorphoses : études sur l'œuvre de Fausto Romitelli*, Paris, Hermann.
- Bachelard, G., 1931-1992, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock.
- Baillargeon, S., 3 juin 2017, « La philosophe Marie-Hélène Parizeau sur les rapports de l'Occident à la nature », *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/societe/environnement/500382/la-philosophe-marie-helene-parizeau-sur-les-rapports-de-l-occident-a-la-nature>.
- Baillet, J., 2013, « Gérard Grisey : des processus de transformation à la relativité des échelles temporelles », dans N. Donin et L. Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, p. 1702-1714.
- Bailly, J.-C., 2013, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois.
- Bayle, F., 2015, « Entretien avec Clovis Labarrière », dans P. Criton et J.-M. Chouvel (dir.), *Gilles Deleuze : La pensée musicale*, Paris, CMDC, p.121-126.
- Bedrossian, F., B. Gallet et R. Cendo, 2008, « Dérives : entretien avec Franck Bedrossian et Raphaël Cendo », *Étincelle*, n° 4, p. 22-24.
- Blackburn, M., 2009, « Composing from Spectromorphological Vocabulary : Proposed Application, Pedagogy and Metadata », dans *Electroacoustic Music Studies*, University of Manchester.

- Bloch, G., automne 2014, « L'improvisation composée : une utopie fructueuse née avec la musique interactive (1977-1985) », *Revue francophone d'informatique musicale*, n° 4. <http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=296>.
- Bonnet, F. J., 2012, *Les mots et les sons : un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'éclat.
- Bonnet, F. J., 2019, « En deçà de l'écoute », dans F. J. Bonnet et B. Sanson (dir.), *Composer l'écoute*, Rennes, Shelter Press.
- Bouquet, S., 2016, *Vie Commune*, Ceyzérieu, Champ Vallon.
- Bourlez, F. et L. Vinciguerra (dir.), 2013, *Pourparlers : Deleuze entre art et philosophie.*, Reims, Épure/ESAD.
- Brook, P., 1998, *Avec Shakespeare*, Arles, Actes Sud.
- Bruno, C. et P. Leroux, 1999, « Musique contemporaine : une solution de continuité », dans D. Cohen-Lévinas (dir.), *La création après la musique contemporaine*, Paris/Montréal, L'Itinéraire/L'Harmattan.
- Calle-Gruber, M. et H. Cixous, 1994, *Hélène Cixous : photos de racines*, Paris, Des Femmes.
- Campbell, I., 2017, « John Cage, Gilles Deleuze, and the Idea of Sound », *Parallax*, vol. 23, n° 3, p. 361-378. <https://doi.org/10.1080/13534645.2017.1343785>.
- Cardinal, S., 19-21 mars 2014, 18 octobre 2015, *L'ekphrasis : un mode de recherche-crédation* [Vidéos des conférences].http://www.methodologiesrecherchecreation.uqam.ca/?page_id=565.
- Carfoot, G. S., 2004, *Deleuze and Music : A Creative Approach to the Study of Music*, mémoire de maîtrise, School of Music, University of Queensland.
- Casagrande, C., 2003, *Résumé de l'approche de la notion d'énergie musicale à travers les œuvres instrumentales de Maurice Ohana*, thèse de doctorat en musicologie, Toulouse 2. <https://www.theses.fr/2003TOU20069>.
- Casagrande, C., 2009, *L'énergétique musicale : Sept études à travers la création contemporaine (De Varèse à Schaeffer)*, Paris, L'Harmattan.
- Cascone, K., 2000, « The Aesthetics of Failure : "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music », *Computer Music Journal*, vol. 24, n° 4, p. 12-18.
- Cassidy, A. et A. Einbond, 2013, *Noise in and as Music*, Huddersfield, University of Huddersfield Press.

- Cazier, J.-P., 1 avril 2016, « Le siècle deleuzien : entretien avec Jean-Clet Martin (Entretien) », *Diacritik*. <https://diacritik.com/2016/04/01/le-siecle-deleuzien-entretien-avec-jean-clet-martin/>.
- Cazier, J.-P., 2013, « On ne chercherait pas l'éternel, mais la formulation du nouveau », dans F. Bourlez et L. Vinciguerra (dir.), *Pourparlers : Deleuze entre art et philosophie*, Reims, Épure/ESAD.
- Cendo, R., 2008, « Les paramètres de la saturation », dans Collectif, *Franck Bedrossian : De l'excès du son*, Champigny, Ensemble 2e2m.
- Cendo, R., 2014, « Excès de geste et de matière. La saturation comme modèle compositionnel », *Dissonance*, p. 21-33.
- Chadabe, J., juin 1977, « Some Reflections on the Nature of the Landscape within which Computer Music Systems are Designed », *Computer Music Journal*. <http://joelchadabe.net/reflections/>.
- Chamoiseau, P., 2013, *Césaire, Perse, Glissant : Les liaisons magnétiques*, Paris, Philippe Rey.
- Chamoiseau, P., 2016, *La matière de l'absence*, Paris, Seuil.
- Cohen-Lévinas, D. (dir.), 1999, *La création après la musique contemporaine*, Paris/Montréal, L'Itinéraire/L'Harmattan.
- Collins, N., 19-22 août 2015, « Semiconducting : Making Music after the Transistor », *Toronto International Electroacoustic Symposium*, Artscape Wychwook Barns, Toronto.
- Collins, N., 2010, « Improvisation », *Leonardo Music Journal*, vol. 20, p. 7-9.
- Cornelius, A., 2008, *People Who Do Noise* [documentaire indépendant]. <https://www.youtube.com/watch?v=dGrN6PeLiOU>.
- Connolly, J. et K. Evans, décembre 2014, « Cracking Ray Tubes : Reanimating Analog Video in a Digital Context », *Leonardo Music Journal*, vol. 24, p. 53-56. https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/LMJ_a_00203.
- Cosmin, T., 2014, « De trop — l'infini : À l'écoute de Raphaël Cendo avec Jean-Luc Nancy », *Voix plurielles*, vol. 11, n° 2, p. 9-19. <https://doi.org/10.26522/vp.v11i2.1096>.
- Cott, J. et K. Stockhausen, 1979, *Conversations avec Stockhausen*, Paris, J.C. Lattès.
- Cox, C., 2011, « Beyond Representation and Signification : Toward a Sonic Materialism », *Journal of Visual Culture*, vol. 10, n° 2, p. 145-161. <https://doi.org/10.1177/1470412911402880>.

- Cox, C., 2018, *Sonic Flux : Sound, Art, and Metaphysics*, Chicago/London, University of Chicago Press.
- Criton, P., 2005, « Mutation and Processuality in the Musical Thought of Horacio Vaggione », *Contemporary Music Review*, vol. 24, n° 4-5, p. 371-381. [https:// doi.org/10.1080/07494460500173798](https://doi.org/10.1080/07494460500173798).
- Criton, P., 2006-2011, « Dynamismes et expressivité », *Filigrane [En ligne]*, *Nouvelles sensibilités*, n° 4. <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=370>.
- Criton, P., 2015, « Avant-propos », dans P. Criton et J.-M. Chauvel (dir.), *Gilles Deleuze : La pensée musique*, Paris, CDMC.
- Criton, P., 2015, « L'hétérogénéité sonore », dans P. Criton et J.-M. Chauvel (dir.), *Gilles Deleuze : La pensée musique*, Paris, CDMC.
- Criton, P. et J.-M. Chauvel, (dir.), 2015, *Gilles Deleuze : La pensée musique*, Paris, CDMC.
- Decarsin, F., 2011-mis à jour le 20/01/2012, « Chaos ? Milieux ? Rythmes », *Filigrane [En ligne]*, *Deleuze et la musique*, n° 13.
- Deleuze, G. (dir.), 1981, *Francis Bacon : Logique de la sensation I*, Paris, Seuil.
- Deleuze, G. et Guattari, F., 1972, *Capitalisme et schizophrénie, t.1 : L'Anti-Oedipe*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F., 1980, *Capitalisme et schizophrénie, t.2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
- Demers, J., 2010, *Listening Through the Noise : the Aesthetics of Experimental Electronic Music*, New York, Oxford University Press.
- Denut, É., 2007, « Fausto Romitelli : a Short Index », dans A. Arbo (dir.), *Le Corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan.
- Dudas, R., 2010, « "Comprovisation" : The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems », *Leonardo Music Journal*, vol. 20, p. 29-31.
- Dufort, L., 2015, *Approche systémique pour la composition d'œuvres acousmatiques, mixtes, vidéomusicales et pluridisciplinaires*, thèse de doctorat, Faculté de Musique, Université de Montréal.

- Emmerson, S., automne 2012, « La poétique du “live” en musique électroacoustique », *Revue Francophone d’Informatique Musicale [En ligne]*, n° 2. [http:// revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=215.<215.pdf>](http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=215.<215.pdf>)
- Faerber, J., 8 novembre 2016, « Stéphane Bouquet : Peut-être que la poésie est capable d’activer dans la langue ce que la vie aurait manqué dans le monde », *Diacritik, Le Grand Entretien*. <https://diacritik.com/2016/11/08/stephane-bouquet-peut-etre-que-la-poesie-est-capable-dactiver-dans-la-langue-ce-que-la-vie-aurait-manque-dans-le-monde-le-grand-entretien/>.
- Gallet, B., 2007, « Composer des étendues, projeter des images : deux pratiques de l’art sonore », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 17, n° 3. <https://doi.org/10.7202/017586ar>.
- Gallet, B., 2002, *Le boucher du Prince Wen-houei : Enquête sur les musiques électroniques*, Paris, Musica Falsa.
- Glissant, É., 1990, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- Gonin, P., mai 2011, « Image sonore, Ritournelle, Territoire : Une lecture deleuzienne de la musique de cinéma est-elle possible ? », *Filigrane [En ligne]*, *Deleuze et la musique*, n° 13. <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=424>.
- Guesde, C. et P. Nadrigny, 2018, *The Most Beautiful Ugly Sound in the World : À l’écoute de la noise*, Paris, Éditions MF.
- Hugill, A., 2008, *The Digital Musician*, New York, Routledge.
- Jacques, V., 2005, « Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze », *Horizons philosophiques*, vol. 16, n° 1, p. 1-23. <https://doi.org/10.7202/801302ar>.
- Jasen, P. C., 2016, *Low End Theory : Bass, Bodies and the Materiality of Sonic Experience*, New York, Bloomsbury Academic.
- Joy, J., 2013, *Ante-Bruit. Composer le Tout-Audible*, thèse de doctorat (en cours), Faculté de musique, Université Laval, Québec.
- Justel, E., 2000, *Les structures formelles dans la musique de production électronique*, thèse de doctorat, U.F.R. Arts, Philosophie et Esthétique, Université Paris 8.
- Kaltenecker, M., 2014, « Fausto Romitelli en son temps », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 24, n° 3, p. 9-20. <https://doi.org/10.7202/1027607ar>.

- Kaltenecker, M., 2015, « À propos de l'écriture mélodique dans *En Trance* de Fausto Romitelli », dans A. Arbo (dir.), *Anamorphoses : Études sur l'œuvre de Fausto Romitelli*, Paris, Hermann, p. 127-149.
- Leroux, P., 2011, « ... phraser le monde : continuité, geste et énergie dans l'œuvre musicale », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 21, n° 2, p. 29-48. [http:// www.erudit.org/revue/circuit/2011/v21/n2/](http://www.erudit.org/revue/circuit/2011/v21/n2/).
- Martin-McCormick, D., 29 octobre 2019, « Sunn O))) : Pyroclasts », *Pitchfork*. [https:// pitchfork.com/artists/3984-sunn-o/](https://pitchfork.com/artists/3984-sunn-o/).
- McKinley, M., 2014, « Trajectoire d'une connexion : Romitelli/Montréal », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 24, n° 3, p. 69. <https://doi.org/10.7202/1027611ar>.
- Nancy, J.-L., 2002, *À l'écoute*, Paris, Galilée.
- Papageorgiou, D., 9-11 décembre 2019. « Repurposing 'Com-Provisation' », *3rd International Conference on Deleuze and Artistic Research*, Belgique, Open Institute, Ghent.
- Renouard-Larivière, R., avril 1997, « À propos du concept d'objet sonore », *Ars Sonora*, n° 5. http://audiolabo.free.fr/revue1999/content/asr5_04.html.
- Risset, J.-C., 2005, « Horacio Vaggione : Towards a Syntax of Sound », *Contemporary Music Review*, vol. 24, n°s 4-5, p. 287-293. <https://doi.org/10.1080/07494460500172113>.
- Risset, J.-C., 2006, « Introduction », dans M. Solomos (dir.), *Espaces composables : essais sur la musique et la pensée musicale d'Horacio Vaggione*, Paris, L'Harmattan, p. 5-18.
- Roads, C., 2005, « The Art of Articulation : The Electroacoustic Music of Horacio Vaggione », *Contemporary Music Review*, vol. 24, n°s 4-5, p. 295-309. [https:// doi.org/10.1080/07494460500172121](https://doi.org/10.1080/07494460500172121).
- Roads, C., 2015, *Composing Electronic Music : A New Aesthetic*, New York, Oxford University Press.
- Roy, S., 2004, *L'Analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan.
- Rubio, H., 2005, « The Compositional Periods of Horacio Vaggione », *Contemporary Music Review*, vol. 24, n° 4-5, p. 399-401. <https://doi.org/10.1080/07494460500173848>.
- Sanden, P., 2013, *Liveness in Modern Music : Musicians, Technology, and the Perception of Performance*, New York, Routledge/Taylor & Francis.

- Sauvagnargues, A., 2015, « Occuper sans compter », dans P. Criton et J.-M. Chauvel (dir.), *Gilles Deleuze : La pensée musique*, Paris, CDMC.
- Sauvagnargues, A., 2006, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF.
- Scott, R., 2016, « Editorial », dans *Analogue and Modular Synthesis : Resurgence and Evolution*, numéro spécial de *E-Contact*, vol. 17, n° 4. https://econtact.ca/17_4/editorial.html.
- Solomos, M., 2013, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Solomos, M., août/octobre 2005, « An Introduction to Horacio Vaggione's Musical and Theoretical Thought », *Contemporary Music Review*, vol. 24, n^{os} 4-5, p. 311-325, <https://doi.org/10.1080/07494460500172139>.
- Soulez, A., et H. Vaggione, août/octobre 2005, « Composing, Listening », *Contemporary Music Review*, vol. 24, n^{os} 4-5, p. 335-337. <https://doi.org/10.1080/07494460500172196>.
- Stengers, I., 2019, *Résister au désastre*, Marseille, Wildproject/Dialogue.
- Stoïanova, I., 2014, *Karlheinz Stockhausen : « Je suis les sons... »*, Paris, Beauchesne.
- Thibault, D., 2015, *fXFD : Une approche numérique à la pratique « sans-entrée »*, Journées d'informatique musicale, Université de Montréal.
- Thompson, M., « Experimental Music and the Question of What a Body Can Do », dans P. Moisala, PT. Leppänen, T. Milla, et H. Väätäinen (dir.), 2017, *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*, London, T & T Clark.
- Thompson, M. et I. Biddle (dir.), 2013, *Sound, Music, Affect : Theorizing Sonic Experience*, London/New York, Bloomsbury.
- Tremblay, P.-A., 2012. « Mixing the Immiscible : Improvisation within Fixed-Media Composition », dans *Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music, Electroacoustic Music Conference*, Stockholm.
- Trudel, G., 2016, *Dessiner une écosophie transductive : Matières résiduelles, milieux associés, arts technologiques*, thèse de doctorat, Département de communication, Faculté des arts et sciences, Université de Montréal.
- Tua, F.-G., [s.d.], « Raphaël Cendo : L'Art et la matière », *Cité de la musique*. http://www.citedelamusique.fr/francais/evenements/raphael_cendo/raphael_cendo.aspx.

- Vaggione, H., 1991, « A Note on Object-Based Composition », *Interface*, vol. 20, n^{os} 3-4, p. 209-216. <https://doi.org/10.1080/09298219108570591>.
- Vaggione, H., été 1996, 14 août 2015, « Articulating Microtime », *Computer Music Journal*, vol. 20, n^o 2, p. 33-38. <https://doi.org/10.2307/3681329>.
- Vaggione, H., 2003, « Composition musicale et moyens informatiques : Questions d'approche », dans A. Soulez, H. Vaggione et M. Solomos, 2003, *Formel, informel : Musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, p. 91-117.
- Vanhanen, J., 2017, « Learning to Listen : Inorganization of the Ear », dans P. Moisala, T. Leppänen, T. Milla et H. Väätäinen (dir.), *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*, London, T & T Clark, p. 169-187.
- Vilarem, L., 2009, 8 janvier 2015, « Fureur et mystère de Raphaël Cendo », *Altamusica*. <http://www.altamusica.com/entretiens/document.php?action=MoreDocument&DocRef=4216&DossierRef=3814>.
- Wald Lasowski, A., 2015, « Rythme et musique chez Deleuze », dans P. Criton et J.-M. Chouvel (dir.), *Gilles Deleuze : La pensée musique*, Paris, CDMC, p. 253-263.
- Waterhouse, B., 2015, « Références à la musique et au sonore dans l'œuvre de Deleuze », dans P. Criton et J.-M. Chouvel (dir.), *Gilles Deleuze : La pensée musique*, Paris, CDMC, p. 265-277.
- Wilson, S. A., 2014, *The Radical Music of John Zorn, Diamanda Galás, and Merzbow : a Hermeneutic Approach to Expressive Noise*, thèse de doctorat (en cours), Musicology, University of Illinois.
- Worth, P., 2011, *Technology and Ontology in Electronic Music : Mego 1994-present*, thèse de doctorat, Music Research Centre, The University of York.
- Young, J., 1996, « Imagining the Source : The Interplay of Realism and Abstraction in Electroacoustic Music », *Contemporary Music Review*, vol. 15, n^{os} 1-2, p. 73-93.

Annexe 1. Chronologie des œuvres

Le tableau 1 présente le corpus des œuvres en ordre chronologique, avec des indications sur le développement du dispositif *MissTake*, réalisé en parallèle aux pièces composées, ainsi que les lieux de leurs présentations. Tels des marqueurs, leurs types (acousmatiques, avec vidéo, et performance; en stéréo ou multipiste) révèlent une cartographie du cheminement accompli.

Composition	Dispositif d'improvisation	Présentation
	1 ^e prototype : Attraction : stéréo. Cassetophone en sans entrée avec quelques pédales d'effets.	•Performance en duo avec la clarinettiste Lori Freedman, Cabaret LowTech, MNM (Festival Montréal Nouvelle Musique), Montréal, mars 2014.
	2 ^e prototype : Cassetophone en sans entrée, ajouts de pédales, ordinateur et logiciel Live, contrôleur Evolution U-33, avec potentiomètre linéaire qui donne accès à 8 effets numériques.	
Volt_#1 : stéréo	À partir des sons réalisés avec le 2 ^e prototype, échantillonnages et ré-improvisation dans le logiciel Live.	•Concert Ultrasons, Université de Mtl, janvier 2016. •Électrochoc#6, Conservatoire de musique du Québec, Mtl, avril 2017. •Finaliste Concours Musica Nova, Prague, CZ, 2015.
	Test sur des synthétiseurs modulaires Eurorack, en location, sans effets, analogiques et numériques.	
Volt_#3 : multipiste	Improvisation en studio à partir des sons du Eurorack en multipiste. Logiciel Max et librairie HOA.	•Concert Ultrasons, Université de Mtl, janvier 2017. •Électrochoc#6, Conservatoire de musique du Québec, Mtl, avril 2017. •Mutek-Akousma, SAT (Société des arts technologiques), Mtl, août 2018. •CubeFest, Virginie, US, août 2019.

	3 ^e prototype : Volt_#4 : stéréo. Cassetophone en sans entrée, ajouts de pédales spécialisés, console analogique.	
<i>Dancing on the Edge of Darkness</i> : vidéo 5 canaux.	Improvisation quotidienne en studio avec le dispositif de Volt_#4 . Superpositions et montage des séquences improvisées.	<ul style="list-style-type: none"> •Électrochoc#6, Conservatoire de musique du Québec, Mtl, avril 2017. •Exposition solo <i>03 17 97</i>, Centre d'exposition de l'Université de Montréal, mars 2019.
	Volt_#4 : stéréo. Cassetophone en sans entrée, ajouts de pédales, ordinateur avec des effets dans Ableton Live, contrôleur APC mini avec accès à des préréglages.	<ul style="list-style-type: none"> •Performance en concert, Électrochoc#6, Conservatoire de musique du Québec, Mtl, avril 2017.
	4 ^e prototype : stéréo. Cassetophone en sans entrée, pédales, console analogique avec effets intégrés, synthétiseur Korg MS-20 comme source sonore, mais aussi comme source de contrôle de tension (<i>CV/gate</i>) dont sont munies certaines des pédales.	
	<i>MissTake</i> : multipiste. Cassetophone, pédales, ordinateur et logiciel Max pour la spatialisation, interface APC mini.	
	<i>MissTake 1</i> — multipiste.	<ul style="list-style-type: none"> •Concert Ultrasons, Université de Montréal, janvier 2019.
	<i>MissTake 2</i> — multipiste.	<ul style="list-style-type: none"> •Festival Akousma, Usine C, Mtl, octobre 2019.
	<i>MissTake 3</i> — stéréo.	<ul style="list-style-type: none"> •Concert Sombre décembre, Casa del Popolo, Mtl, déc. 2019.
	<i>MissTake 4</i> — multipiste.	<ul style="list-style-type: none"> •Concert Ultrasons, Université de Mtl, janvier 2020.

Annexe 2. Notes de programmes

1- *Volt_#1*, 2015, stéréo, 9:37 min.

Volt_#1 est la première d'une série de pièces qui revisitent les concepts de la synthèse analogique en créant des dispositifs qui permettent d'en recréer l'instable et l'imprévisible. Cette série est issue d'un questionnement sur la façon d'intégrer et d'imbriquer des gestes d'improvisation à des gestes composés, afin de créer des interactions sonores inédites par un entrechoquement des gestes et des processus liés à ces deux pratiques. Ce qui y est en jeu, c'est la présence, l'immédiateté et la durée qui s'installent dans et avec le matériau sonore.

Dans *Volt_#1*, les sons de rétroaction, de bruits, et d'ondes carrées, sont issus de l'improvisation sur un magnétophone à cassettes quatre voix, configurées dans l'esprit d'une console sans-entrée. Pour y créer, paradoxalement, un espace ouvert, en ville, la nuit, aux sons, interférences et mouvements indistincts et imprévus, de près comme dans le lointain.

2- *Volt_#3*, 2017, 16 pistes, 14:00 min.

Le multipiste envisagé comme délimitant un lieu physique (une place publique, vide), mais rayonnant et vibrant de la rumeur de la multitude et des singularités, encore là, il y a peu de temps. À l'image d'un entrelacs de lignes et d'agglomérations ponctuelles qui se font et se défont. À la recherche d'une articulation de l'espace et des différentes singularités, sans avoir recours à la masse en mouvement, quoique..., tout en explorant diverses techniques pour articuler le dense et l'épars. Les matériaux sonores ont été réalisés sur les synthétiseurs modulaires du laboratoire des nouveaux médias du centre d'artiste Oboro.

3- *Dancing on the Edge of Darkness*, 2017, pour video 5 canaux et son stéréo, 18:00 min. Vidéo : Monique Bertrand

La pièce *Out of Joint*, qui s'inspire des tragédies de Shakespeare, est l'élément déclencheur de la co-création *Dancing on the Edge of Darkness* (2017). Suite à son écoute, l'artiste Monique Bertrand m'a proposé d'engager un dialogue visuel avec ma musique dans une nécessité autre que celle du fonctionnel, en espérant rejoindre ainsi le sens premier et humaniste de l'idée d'accompagnement. *Dancing on the Edge of Darkness* est une polyphonie de signes librement construite autour de la figure d'Hamlet et des fractures intérieures qui divisent l'être profond quand il perd pied ou que son intégrité physique est dégradée. Cet adolescent en fuite, qui voudrait à la fois être et ne pas être.

Je me trouvais alors dans l'élaboration d'un instrument configuré en sans-entrée (*no-input*), c'est-à-dire dont les sorties sont reliées aux entrées. C'est un circuit fermé, aux résultats imprévisibles, qui s'enroule sur lui-même, tout comme les monologues d'Hamlet dans sa boîte crânienne. Ce théâtre intérieur, en huis clos, est aussi celui du dispositif : le spectateur est muni d'écouteurs, assis sur un banc, peut-être seul. Un hémicycle d'écrans de format moyen l'embrasse pour installer un rapport intime à l'œuvre. Éclats de lumière, mise au noir, signal parasité, arrêt brusque, grésillements... les figures du dérèglement, autant visuelles que sonores, font irruption dans le flux de cette chorégraphie d'images, de signes et de mouvements.

4- *MissTake*, 2019-2020, improvisation, entre 20 et 35 min.

MissTake ou la vibration en sympathie avec le lieu, la matière vibrante, l'énergie qui s'accumule et chauffe le sans-entrée pour se déployer dans l'espace multiphonique. *MissTake* c'est un dispositif rudimentaire conçu à partir d'un objet désuet, un magnétophone configuré en sans-entrée (*no-input*). Ce circuit électrique aux résultats imprévisibles peut basculer rapidement du grave à l'aigu, du son pur au granuleux et ce,

dans une palette réduite de sonorités. Les rythmes et les mouvements créés par la spatialisation de cette matière vibrante sont déclenchés par les facteurs perceptifs à l'écoute, comme nous, du son qui arrive.